



HAL
open science

Une vie de Maupassant ou “ l’écriture du vide ”

Aurore Loison

► **To cite this version:**

| Aurore Loison. Une vie de Maupassant ou “ l’écriture du vide ”. Littératures. 2008. dumas-00498644

HAL Id: dumas-00498644

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00498644>

Submitted on 8 Jul 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Une vie de Maupassant
ou « l'écriture du vide »



Mémoire de Lettres modernes

Sous la direction de M^{me} Aline MURA-BRUNEL

par M^{lle} Aurore LOISON.

Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2006-2008.

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR DES LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES

Master 2 : « Discours et représentations »
Parcours : « Poétique et histoire littéraire »

LOISON Aurore
Une vie de Guy de Maupassant ou « l'écriture du vide »

Mémoire dirigé par M^{me} Aline MURA-BRUNEL.
Soutenu en mai 2008.

Remerciements

D'ores et déjà, je tiens tout particulièrement à remercier Madame Mura-Brunel pour tous les précieux conseils qu'elle m'a donnés au cours de ma recherche, pour les ouvrages qu'elle a pu me conseiller et qui m'ont été fort utiles, pour ses lectures et ses commentaires de mon mémoire, mais également pour sa patience devant la cascade de mes questions, enfin pour sa capacité à apaiser mes inquiétudes toujours trop nombreuses.

Table des matières

| | |
|--|------------|
| Remerciements..... | 4 |
| Remarques préliminaires..... | 8 |
| Introduction | 10 |
| <u>I. Une vie : un « vrai » roman</u> | 18 |
| A. Autour d'Une vie..... | 18 |
| 1) Contexte : entre « mal du siècle » et progrès..... | 18 |
| 2) Le « nouveau » roman..... | 20 |
| 3) Le « livre sur rien » | 27 |
| 4) Flaubert et Maupassant : du père au fils..... | 31 |
| B. Une vie : « roman vrai »..... | 37 |
| 1) Des personnages vivants..... | 37 |
| a) Modèles réels..... | 38 |
| b) L'homme Maupassant dans l'oeuvre..... | 39 |
| c) Personnages pour eux-mêmes..... | 42 |
| 2) La voix du narrateur : de l'ironie à la satire..... | 51 |
| a) L'argent-roi..... | 52 |
| b) <i>Theatrum mundi</i> | 53 |
| c) La religion..... | 57 |
| d) Le mariage..... | 62 |
| e) Education et romantisme..... | 65 |
| 3) La voix de la Nature..... | 68 |
| 4) La voix de l'autre ou phénomène d'intertextualité | 78 |
| <u>II. Une vie ou « l'écriture du vide ».....</u> | 86 |
| A. Effacement de l'objet du roman..... | 86 |
| 1) « Le livre sur rien », le livre sans rien..... | 86 |
| a) L'absence d'événement..... | 86 |
| b) Négation de la religion..... | 93 |
| c) Omniprésence de la mort et fuite du temps..... | 94 |
| d) Néantisation de l'amitié..... | 100 |
| e) Négation de l'amour..... | 101 |
| f) Négation de la famille..... | 104 |
| g) Monde de l'imaginaire, de la mémoire, de la folie..... | 116 |
| 2) L' « absence » de l'Histoire. | 125 |
| 3) Un titre « antiphastique » | 132 |
| B. Effacement du narrateur et des personnages..... | 137 |
| 1) Effacement du narrateur..... | 137 |

| | |
|--|------------|
| 2) Effacement des personnages | 145 |
| a) Jeanne..... | 145 |
| Une ébauche de personnage, une inconsistance de femme..... | 146 |
| Un être passif..... | 149 |
| Le refuge dans « l'inexistant »..... | 150 |
| Immobilisme et « poétique du ressassement »..... | 153 |
| Aveuglement..... | 154 |
| Mort symbolique finale..... | 155 |
| b) Lison..... | 159 |
| c) Noblesse de province en perdition..... | 162 |
| 3) L'ombre du « on »..... | 167 |
| C. Effacement du discours : du non-dit à l'indicible..... | 169 |
| 1) Le non-dit ou l'art de suggérer..... | 169 |
| a) Le non-dit du narrateur-auteur : du poids de la censure... .. | 172 |
| b) ... à la stratégie narrative..... | 173 |
| c) Le non-dit des personnages..... | 219 |
| 2) Du psittacisme au silence des personnages..... | 224 |
| a) Lieux communs et paroles vides..... | 224 |
| b) « Indisable » et silence plein..... | 237 |
| c) Solitude et vide de l'autre..... | 244 |
| d) Parole et silence intérieurs..... | 253 |
| 3) Indicible ou silence de l'auteur | 256 |
| a) Croyance en la toute puissance du mot..... | 257 |
| b) Vers une apparente victoire du silence | 259 |
| c) Ecueil de la langue : de l'indicible réel à l'impossible littérature..... | 262 |
| Singulier/ Universel : langue et subjectivité..... | 262 |
| Langue et réalité..... | 264 |
| d) Mort du silence : dire quand même | 268 |
| Indétermination..... | 271 |
| Désarticulation de la syntaxe..... | 274 |
| Jeu de contraste entre le bruit et le silence..... | 284 |
| La récurrence du « trou »..... | 289 |
| Ellipses et sommaires..... | 295 |
| Temporalité circulaire et répétition..... | 302 |

III. La réception de l'œuvre ou le « lecteur » face au « vide ».....324

| | |
|--|------------|
| A. Du lecteur virtuel au lecteur réel..... | 327 |
| 1) Le lecteur « virtuel »..... | 327 |
| 2) Le lecteur « réel »..... | 329 |
| 3) Le lecteur « réel » et ses lectures : de la « lecture ordinaire » à la « lecture littéraire » | 330 |
| 4) Le lecteur « réel » face aux « blancs » du texte : vers la relecture... .. | 332 |
| B. La lecture d'Une vie : d'hier à aujourd'hui..... | 335 |
| 1) La lecture dix-neuviémiste : une lecture essentiellement réaliste..... | 335 |
| a) Un « nouveau » lecteur pour un « nouveau » roman..... | 335 |
| b) Le texte porteur de son contexte..... | 337 |
| c) Le didactisme d'Une vie : le lecteur au centre..... | 338 |
| d) L'omniprésence de la Censure..... | 342 |

| | |
|--|------------|
| e) Maupassant, <i>Une vie</i> et la censure..... | 343 |
| 2) Une lecture-écriture : l'« effet-vide » contemporain..... | 346 |
| a) L'oeuvre dans la diachronie..... | 346 |
| b) <i>Une vie</i> : du vide à l'« effet-vide » : un « rien », des « riens »..... | 349 |
| c) Au coeur de l'« effet-vide » d' <i>Une vie</i> | 354 |
| « poétique du ressassement »..... | 355 |
| « esthétique de l'effet » ou stratégie de l'invisible..... | 368 |
| Silence des ellipses | 373 |
| Le mot de la fin | 376 |
| C. Plaisir, lecture(s) et vies d'<i>Une vie</i>..... | 385 |
| 1) Une multiplicité de lectures..... | 386 |
| 2) Lecture intemporelle et « immortalité littéraire »..... | 395 |
| 3) Lecture et évolution personnelle : lire, relire et contre-lire..... | 406 |
| « Livre sur rien » et « livre sur tout » : en forme de CONCLUSION..... | 414 |
| Post-face : Les « petits-Maupassant »..... | 435 |
| Bibliographie..... | 441 |

Remarques préliminaires

Pour les œuvres de Maupassant, ce travail utilise les éditions suivantes :

- *Romans* : édition établie par Louis Forestier, Bibliothèque de « La Pléiade », Gallimard, 1987, en un volume. On peut y lire tous les romans de Maupassant, y compris les deux restés inachevés : *L'Angélu* et *L'Ame étrangère*. La préface, ainsi que la richesse des notes, en font l'édition de référence. Une bibliographie détaillée se trouve à la fin du volume.

Dans la même édition, deux volumes sont consacrés aux *Contes et nouvelles* :

- *Contes et nouvelles*, édition établie par Louis Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974 pour le premier volume, 1979, pour le deuxième.

Par souci de clarté et pour plus de commodité, nous ferons figurer ces éditions dans le corps du texte. Pareillement, nous incorporerons les références des textes littéraires.

Abréviations :

Les titres des romans sont abrégés comme suit :

- *Une vie* : UV
- *Bel-ami* : BA
- *Mont-Oriol* : MO
- *Pierre et Jean* : PJ
- *Fort comme la mort* : FCM
- *Notre cœur* : NO

Les volumes des *Contes et nouvelles* le sont de la façon suivante :

- C.N.

« Mais on va quelque part, n'est-ce pas ?
On le sait. On va vers le silence ».
(J.M Le Clézio : *L'inconnu sur la terre*, p.116)

Introduction

« On habite avec un coeur plein un monde vide ». C'est en ces mots que s'exprime Chateaubriand, à l'orée du XIX^e siècle. Or, cette phrase rend bien compte de l'atmosphère pesante, mélancolique de son siècle, ce siècle malade et de ce malaise qui s'empare des esprits de tous les hommes qui traversent ces années un peu comme on traverse un couloir plongé dans l'obscurité. Le « mal du siècle », le « mal de vivre », présent sur son seuil, toujours présent au moment de sa fin - même si bien évidemment ce n'est pas le même désespoir ni le même contexte -, prend racine dans les méandres de l'esprit des êtres et transparait inéluctablement dans les oeuvres qu'ils écrivent en plongeant leur plume dans l'encre noire, la bile noire qui noie leur cœur en deuil. Comment expliquer un tel mal-être, laissant si peu de place à la lumière de l'espoir et qui semble s'étirer sans fin ? Force nous est de constater que ce siècle est marqué par d'importantes transformations, par de nombreuses mutations, qui s'opèrent sur tous les plans mais aussi par la fragilité des régimes politiques. La première moitié du siècle est plus particulièrement submergée par une vague de bouleversements, des révolutions où déceptions riment avec défaites. C'est notamment la chute de l'Ancien Régime et dans le même temps la disparition d'un certain nombre de valeurs. L'économie, la société en ressortent ébranlées. On assiste, par exemple, au développement de la mécanisation, promesse de progrès mais pas seulement : la détresse en découle également car il appert que cette mécanisation n'est pas seulement symbole de richesse. Une certaine déshumanisation pointe derrière. C'est l'époque encore où l'argent s'empare de la couronne, l'époque où la loi du marché se fait reine, d'où le mauvais goût, la bêtise, l'appauvrissement de l'esprit, de la pensée qui en résultent. Le monde littéraire pâtit également de ce capitalisme naissant, se faisant, en cela, plus commercial. Seul le plaisir compte dans un monde où être c'est avoir, où être c'est paraître. Là réside le paradoxe d'une époque pleine de contradictions, oscillant en permanence entre espoir et désespoir, entre enthousiasme et désenchantement et cela va croissant. D'ailleurs, une crise sociale éclate. Le doute s'empare des esprits, les certitudes, bien que toujours présentes, se font plus bancales. Certains artistes s'engagent alors dans la voie de la contestation.

« Le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé et l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre, et qui ressemble à tous les deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou un débris », déclare Musset dans *Confessions d'un enfant du siècle* et à travers lui, ce sont les poètes romantiques qui nous livrent leur « vague à l'âme ». Vient ensuite Balzac et sa monumentale *Comédie humaine* dans laquelle il fustige l'avènement du processus de

« médiocrisation » au sein du théâtre du monde. Les années continuent de s'assembler les unes à la suite des autres - nous les parcourons bien évidemment rapidement, il y aurait à en dire -, la deuxième moitié du siècle connaît plus de calme sur le plan politique mais le mal du siècle perdure. Dans un monde dès lors « déromantisé », marqué par la défaite de 1870 et par la déliquescence de la France, on exprime sa haine du réel, un réel fait de souffrances, de désillusions, on se retrouve une fois de plus partagé entre espoir et désespoir, on est vaincu par l'Ennui. On note, en effet, la « dysharmonie » de l'être, laquelle est clairement manifestée dans le poème de Baudelaire au titre symbolique « Heautontimorouménos » (*Les Fleurs du mal*), un Baudelaire écartelé entre le Spleen et l'Idéal. C'est dans cet air de désillusions, que s'élève le cri d'un Mallarmé : « La chair est triste, hélas ! / Et j'ai lu tous les livres », le même qui prône la « disparité élocutoire » du sujet, bien trop bancal, bien trop dérisoire, afin de laisser la parole aux mots, si tant est qu'ils aient encore quelque chose à dire et qu'ils soient en mesure de dire cette chose. Que dire, en effet, face à un monde qui s'émiette, qui se disloque, qui tombe en pourriture ? On n'entend plus que ce « grand cri d'impuissance et de néant » remarque Céard en 1880. Un grand cri qui s'élève sur fond de silence et qui se meurt à son contact.

Il va donc de soi que, dans un tel contexte, fait de vacillations et de contradictions, de progrès et de régressions, ce contexte chaotique qu'est celui de la troisième République, le roman ne peut plus être ce qu'il était. On pense, à cet égard, à cette phrase de Zola, extraite du *Messenger de l'Europe*, en 1878 :

Aujourd'hui le roman s'est emparé de toute la place, il a absorbé tous les genres. Son cadre si souple embrasse l'universalité des connaissances. Il est la poésie et il est la science. Ce n'est plus seulement un amusement, une récréation ; c'est tout ce qu'on veut, un poème, un traité de pathologie, un traité d'anatomie, une arme politique, un essai de morale¹.

Qu'est-ce donc qu'écrire un roman à ce moment-là ? Et sur quoi repose ce « nouveau » roman ? La voie ouverte par Balzac poursuit sa route à travers le jardin de la littérature changée à jamais. La nouvelle réalité émergente ne peut plus être occultée comme elle a pu l'être auparavant, c'est pourquoi elle se forge une place bien à elle, elle est même la « charpente » de l'oeuvre, laquelle ne peut plus seulement se réduire à être une fiction, une simple « récréation » pour le lecteur. Une part d'« intelligentiel » s'y glisse irrémédiablement. Mais l'écrivain, ne peut lui-même plus se contenter de raconter une histoire, pleine de pittoresque, teintée d'exotisme, faisant la part

¹ Emile Zola, Les romanciers contemporains, *Le messenger de l'Europe*, septembre 1878.

belle au prestige, il ne peut plus mettre en scène des héros exceptionnels qui font rêver le lectorat, qui s'élargit alors considérablement. Non, le romancier a besoin de dire *sa* vision du monde : c'est pourquoi il se fait aussi penseur et « philosophe » dans la mesure où il exprime ses idées personnelles quant à son époque, dans la mesure où il nous livre le regard qu'il pose sur le monde qui l'entoure. Or, cette vision du monde, ancrée au cœur de ce « mal du siècle », ne peut que se teinter de pessimisme, pessimisme face aux nouvelles valeurs qui régissent le monde, un monde qui s'écroule, un monde fragile, vide, gagné par le silence, un monde qu'on veut fuir à l'instar de Baudelaire, en quête d'un lieu, *anywhere out of the world*. Un monde encore dont on se détache comme le héros de Huysmans, Jean Folantin, réduit à ce constat pour le moins amer : « La vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui » (*A vau-l'eau*, Union générale d'édition, 1975, p. 445) et empruntant ainsi le chemin de la Décadence. Un monde enfin qu'on ne parvient même plus à dire. C'est la page blanche. Les mots qui fuient. L'encre séchée. La plume cassée. L'âme fêlée. Selon R. Montero, « Ecrire c'est flotter dans le vide » (*La folle du logis*). Or, le vide, c'est parfois la douleur de l'indicible annonçant timidement celui, féroce, du siècle suivant. On s'interroge en fin de compte. Le roman est-il toujours compatible avec le réel ? C'est ainsi que Flaubert, lui-même marqué par le sceau de la mélancolie, comme en témoigne la « triste plaisanterie de l'existence » à laquelle il fait référence, va délaisser la *matière* du roman pour s'intéresser à la seule *manière* d'écrire le roman. On comprend, dès lors, sa célèbre ambition dont il fait part à Louise Colet dans une lettre datée du 16 janvier 1852, celle d'écrire « un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou, du moins, (dont) le sujet serait presque invisible ² ». Bref, un livre où « il y a le moins de matière ». On devine là, sa volonté de repenser le rôle de la littérature, sa volonté de donner forme à l'absence de sens, à la vanité, à la vacuité d'un monde en cendres, un monde pourtant bien trop réel, à travers un « livre sur rien », sur le « presque rien » qui n'en est pas moins un livre « vrai », un livre où se peint le réel, un réel néantisé, un réel muet, au bord du désespoir, un réel qui n'a presque plus rien à dire, juste de simples murmures, un réel qui *est* tout simplement. Cela passe par un travail sur l'écriture afin que celle-ci soit à même de rendre compte du rien, de dire, de construire ce rien. C'est encore à un style élégant mais qui soit, malgré tout, et paradoxalement, capable de traduire la bêtise, que semble aspirer l'auteur de *Madame Bovary*. Le *sublime d'en bas* finalement. Personne n'ignore, à cet égard, le travail acharné auquel il s'adonnait,

² Gustave Flaubert, *Correspondance*, 4 vols., éd. Jean Bruneau. Gallimard, 1973-98, vol.II, p. 31.

enfermé dans son cabinet, en tête-à-tête avec le silence. Non, personne n'ignore le recours au fameux « gueuloir » bien assis dans l'imaginaire collectif.

Flaubert était, d'ailleurs, le filleul de Paul le Poittevin, grand-père maternel de Maupassant. Ce dernier, alors qu'il se trouvait au lycée de Rouen, en 1868, correspondait avec Louis Bouilhet, ami intime de Flaubert, lequel allait vite devenir son mentor, son père spirituel pour lequel il nourrira une admiration sans bornes et auquel il rendra maints hommages à travers ses ouvrages. Il s'inspirera ainsi de ses écrits, de ses préceptes pour rédiger ses propres romans. Oui, parce que si Maupassant est réputé pour ses plus de trois cents nouvelles, pour ses chroniques parues dans de nombreux journaux, nous ne devons pas oublier qu'il était également un romancier et, qui plus est, un romancier penseur - dans le sens où nous l'entendons au XIX^e siècle, nous allons le définir dans la première partie - qui entend donc nous livrer sa vision du monde, somme toute, plutôt pessimiste, shopenhauerienne. En effet, derrière le bon vivant, derrière le peintre du pays de Caux, se cachait un homme foncièrement pessimiste, marqué notamment par la philosophie de Schopenhauer, celui qu'il appelait « le plus grand saccageur de rêves que la terre ait connu » (*Contes et nouvelles*, I, p. 728). Ainsi, dans son oeuvre, prennent place une profonde réflexion ainsi que sa vision du monde, laquelle passe aussi, à l'instar de son maître, par un travail sur la langue, « façonnée » de telle sorte qu'elle puisse donner l'« illusion complète du vrai ».

Nous avons dit que Maupassant se déclarait disciple et héritier de Flaubert, filiation qui a d'ailleurs été mentionnée par de nombreux critiques : il serait ainsi intéressant de nous demander jusqu'où vont leurs ressemblances, leurs similitudes en nous posant la question suivante : Dans quelle mesure *Une vie*, son premier roman (1883) qui est incontestablement un roman très flaubertien *a contrario* de *Bel-Ami* davantage balzacien, peut-il être envisagé comme un « livre sur rien », dans lequel se déploierait par conséquent une « écriture du vide » ?

Mais tout d'abord, comment « un livre sur rien » est-il possible dans le contexte du XIX^e siècle où les écrivains ont souvent à cœur d'explorer l'Histoire et d'en faire la matière de leurs oeuvres ? Tout livre ne renvoie-t-il pas encore, par définition, à un contenu, à un tissu narratif, à une histoire, et par là, ne vient-il pas s'opposer au « rien » signifiant l'absence d'un quelconque contenu, l'absence de tout récit, le vide, le manque ? N'est-ce pas, dès lors, absurde de parler d'un « livre sur rien » ? De surcroît, parallèlement, comment parler d'une « écriture du vide », alors que paradoxalement l'écriture sous-entend la présence de signes qui contredisent le vide symbolisant lui l'absence, le néant de la page blanche, de la page restée vierge ?

Par ailleurs, affirmer qu'*Une vie* est un « livre sur rien » n'est-ce pas occulter son titre déjà, *a priori*

promesse de vie justement, la vie qui s'oppose à la mort, au néant, au vide, au rien ? N'est-ce pas oublier également que ce roman a un corps, une matière, une épaisseur, qu'il esquisse quelques pans de l'Histoire fût-ce implicitement, qu'il nous conte bien une histoire, qu'il nous livre un pan de la vie de Jeanne, qu'il nous invite à feuilleter quelques pages de son existence ? N'est-ce pas oublier encore qu'il met en scène des personnages inscrits dans une époque, un espace, une génération, des personnages pourvus d'un corps, d'une âme, de pensées, des personnages, certes faits d' « encre et de papier », mais qui nous paraissent, malgré tout, bien vivants ? De plus, affirmer que notre oeuvre est un « livre sur rien », n'est-ce pas tout bonnement occulter la présence ironique et stigmatisante d'un narrateur-auteur nous livrant sa vision du monde, n'est-ce pas faire l'impasse sur l'écriture poétique, musicale, même aquatique naissant sous les doigts de Dame Nature, qui émerge incontestablement de ce roman ?

Toutefois, tout bien considéré, si nous avons là une satire, cette dernière ne demeure t-elle pas sous-jacente, presque effacée, à peine chuchotée ? Quant au narrateur omniscient qui en est l'initiateur, ne demeure t-il pas invisible, caché au creux de l'écriture ? En ce qui concerne les personnages, ces derniers ne s'avèrent-ils pas des non-personnages finalement ? Jeanne, par exemple n'est-elle pas qu'une morte-vivante, cette non-vivante, ce non-être, cette « épave » humaine et sociale, errant de plus en plus en quête de souvenirs disparus à jamais avant de sombrer dans un état de torpeur ? N'est-elle pas au bout du compte qu'un « être-pour-la-mort » ? Quant à Lison, n'incarne t-elle pas également l'inexistence ? Et pour ce qui concerne les autres personnages, ne les voit-on pas dépeupler, les uns après les autres, le roman ? Ainsi, les personnages vivants que nous avons pu évoquer, qui ne sont que les personnages secondaires, ne se retrouvent t-ils pas engloutis, noyés, écrasés contre le mur du silence ? N'assiste t-on pas, dès lors, à un évident du roman, à sa néantisation ? D'ailleurs, cela n'est-il pas également mis en relief par l'absence de tout pittoresque, de tout événement et par l'omniprésence de la mort ? Qu'est-ce lire *Une vie*, en somme, sinon être confronté au vide existentiel, au vide de la vie, à l'étirement de l'existence, entre l'ennui et le désespoir ? Oui, qu'est-ce *Une vie* sinon l'enlèvement de l'héroïne, la fuite du temps avec le gouffre de la mort béant au bout ? Où est donc l'objet du livre ? Qu'en est-il de son écriture, d'ailleurs, à ce livre ? N'assistons-nous pas, là encore, à l'effacement du discours ? N'émane t-il pas de notre oeuvre un mur de silence venant faire obstacle à l'auteur, dès lors, en lutte contre l'indicible, lorsque l'écriture se trouve « en mal de sens », en mal de mots ? Comment, en effet, plonger sa plume dans l'intime, cet invisible ? Comment rendre l'innommable de la mort à la fois proche de nous, mêlée à la vie, et en même temps étrange et hors langage ? Comment dire

cette « sensation de vide »? Qu'écrire en somme quand tout se fait silence jusqu'aux « pas muets » de Jeanne ? Comment figer sur la feuille tremblante et désespérément blanche la valse du diable qui fait sombrer notre héroïne dans le gouffre de la folie ? Oui, comment transcrire cet appel muet des ténèbres ? Comment confondre les mots avec le rien, le rien qui est l'absence de mots? Que peut donc faire l'auteur devant cette impossible « mise en mots » ?

Et, *a posteriori*, quelle est la place pour le lecteur - « modèle » et bien « réel » - dans « cette écriture du vide » ? Quelle est sa position face au vide ? Doit-il prendre la plume pour tenter de combler ces blancs ? Qui plus est, comment les comprendre et ce, dans le contexte qui est le nôtre ? Ce vide, ces silences ne répondent-ils pas à un souci réaliste ? Quel sens donc pouvons-nous donner à un « livre sur le rien » si tant est qu'un tel livre puisse réellement exister et, qui plus est, dans le contexte dixneuviémiste ? En définitive, peut-on réellement parler de vide, un tel vide est-il bien réel ? Ne conviendrait-il pas mieux de parler « d'effet-vidé », un vide uniquement creusé par le seul lecteur réel contemporain, bien éloigné du lecteur réel et sans doute même implicite, - celui imaginé, souhaité par Maupassant - du XIXe siècle ?

Pour répondre à toutes ces interrogations, nous verrons, qu'à première vue, tout porte à dire qu'*Une vie* ne peut s'assimiler à un « livre sur rien », pour le moins paradoxal, défini par Flaubert, dans la mesure où nous y trouvons tout ce qui constitue la matière, la toile d'un roman, à savoir des personnages bien vivants, bien en chair, une histoire, fût-elle pauvre, un cadre, bien que presque désertique, différentes voix, souvent simples murmures, l'Histoire, en sourdine. Nous noterons encore la présence d'un narrateur qui souhaite, à travers l'oeuvre, s'ériger contre certaines tares qui hantent la société. Cependant, en grattant la « substantifique moelle », force nous sera de constater que cette présence reste très discrète et assez ponctuelle, que le silence, le vide et sa hantise gommant peu à peu les contours mêmes du roman. Nombre d'éléments nous pousseront, en outre, à assimiler *Une vie* à un « roman du crépuscule », un roman sans relief, sans événement notable - ce qui ne veut pas dire sans événement tout court -, dans lequel *presque* rien ne se passe. Nous disposons, en somme, d'une tranche de vie pas bien épaisse, très ordinaire et qui a vite fait de s'émietter, de s'effriter. D'ailleurs, nous mettrons l'accent sur le fait que le roman se trouve déserté : seule l'ombre de Lison, les « marionnettes » de la noblesse ou Jeanne, de plus en plus au bord de l'inexistence, viennent y errer. Une présence malgré tout. Dans ce roman, montrerons-nous, tout s'étioler face à la mort omniprésente, la mort plus vivante même que l'« héroïne », qui, bientôt, n'a plus rien à faire, plus rien à dire, (plus le droit de dire aussi, à l'instar des épouses de son époque, face à un mari tyrannique) Jeanne, fantôme qui ne « remue » même plus, qui ne rêve plus et dont

même les sens se retrouvent « éteints ».

Nous nous pencherons encore sur le discours tant du narrateur que des personnages, ce qui nous amènera à constater qu'il est comme grignoté par le silence. On s'arrêtera donc assez longuement sur « l'écriture du silence » : il nous faudra alors mettre en relief le statut ambigu du silence, et même la présence de deux formes de silence au bout du compte : un silence lucide, serein qui relève d'une stratégie narrative visant à suggérer, vide non dénué de sens et s'ouvrant ainsi sur du plein. Il s'agit du non-dit, murmure du narrateur entre les lignes. A côté de ce silence suggestif, émerge un silence involontaire, trace d'une faille, d'une absence, éloquence d'une impuissance à dire une réalité qui n'est pas dans la parole. Nous mettrons donc en lumière la forme de cet autre silence, celui qui gagne notre auteur, qui l'enveloppe, qui le paralyse, celui qui empêche le récit, qui menace l'écriture. En effet, lui qui ne désirait pas, pourtant, se contenter de « l'à-peu-près » se heurtera au mur de l'indicible – s'apercevant que dire, ce serait peut-être trahir – d'où la tentation de se taire à moins qu'il ne choisisse de dire ce silence. Autrement. Il devra ainsi user de différents moyens à même de traduire ce vide. Ces détours résident dans l'ellipse temporelle, le sommaire, la répétition, la part belle faite à l'indétermination entre autres. En cela, nous cheminerons tout doucement vers la mort du silence, forcés d'apporter de nombreuses nuances quant à l'assimilation bien trop rapide - surtout au XIX^e siècle -, d'*Une vie* au « livre sur rien », un « livre sur rien » dont l'écriture n'est d'ailleurs peut-être qu'un idéal inaccessible malgré la volonté de l'auteur, aussi forte soit-elle. Un tel livre s'écrira bien plus sûrement au siècle suivant, mettant d'ailleurs en scène un « rien » bien différent du « rien » du siècle de Maupassant.

Quoi qu'il arrive, l'auteur est bien amené à s'effacer - non à disparaître ! La « mort de l'auteur » attendra encore quelques décennies - ce qui nous conduira à achever notre étude en nous demandant quelles en sont les conséquences chez le lecteur. Un lecteur - réel ou virtuel, nous reviendrons sur cette distinction importante - auquel il revient de combler les vides ou... les pleins ! aussi étonnant soit-il, à première vue. Un lecteur auquel reviendra encore le mot de la fin, amené de ce fait à s'interroger sur le ou les sens à donner à la lecture de ce roman - sens définitif ou sens toujours en devenir dans une œuvre demeurant en cela inépuisable ? - et sur « l'intentionnalité » de l'auteur d'où l'interaction qui en découle et qui peut rendre compte d'un décalage entre « effet inscrit » et « effet produit ». Mais, il lui faut encore comprendre ce « vide » ou *pseudo* vide - c'est là l'« effet-*vide* » bien plus perçu par le lecteur réel contemporain baignant dans un monde littéraire où le rien, un autre rien, a fait son chemin, pour une kyrielle de raisons que nous évoquerons, un lecteur avec un « horizon d'attentes » bien différent de celui que pouvait avoir le lecteur du siècle maupassantien

- qui répondrait à un souci réaliste (primordial à l'époque de sa publication mais sans doute moins aujourd'hui face à l'importance accordée à l'esthétisme d'une œuvre). Le vide de la vie, la zone d'ombre propre à tout individu, les replis de l'âme inaccessibles. Poussières de réel. Traces de vie. Une vie où le plein débouche sur du vide, où le rien prend les contours du tout, où la voix de l'auteur se noie dans le silence, où la parole du lecteur sauve l'écrivain de la mort pour lui redonner vie et place au sein de « l'espace littéraire ». Cet espace vide. Cet espace plein. Cet espace fait de morts. Cet espace de vie.

Une vie : « voilà un vrai roman, une vraie idée » (Flaubert).

I. *Une vie* : un « vrai » roman

Après avoir replacé le contexte d'émergence d'*Une vie*, nous allons tenter de voir en quoi ce roman peut être considéré comme un « vrai roman » selon les termes de Flaubert, un roman dont le relief et la consistance semblent bien réels comme en témoigne le concert de voix s'élevant dans les pages : celle des personnages, lesquels sont loin de n'être que de simples « êtres de papier » (on les mesure à la hauteur des réactions qu'ils suscitent, verrons-nous), celle de l'auteur-narrateur souhaitant donner sa vision du monde, celle de la Nature à travers son chant poétique et romantique ou encore celle des autres, les prédécesseurs de Maupassant parmi lesquels la voix du père, Flaubert.

A. Autour d'*Une vie*

Avant de nous plonger dans *Une vie*, nous aimerions dire quelques mots sur le contexte de ce roman, ce qui nous permettra d'en faciliter la lecture, mais aussi sur la place du roman dans ce siècle et sur la figure de Flaubert si importante pour comprendre notre auteur.

1) Contexte : entre « mal du siècle » et progrès

Le XIX^e siècle, c'est d'abord le positivisme (présupposé philosophique hérité de Descartes selon lequel le monde est connaissable et donc explicable), la révolution industrielle et les inventions techniques qu'elle apporte (dans les transports en commun, les sciences de la vie pour ne citer que deux domaines), l'enthousiasme devant les avancées de la science, l'émergence de la presse, la démocratisation, le nationalisme. C'est le progrès.

Le XIX^e siècle c'est aussi ce siècle, vêtu aux couleurs de l'automne, ce siècle malade, où feuilles d'or, pages blanches tombent comme les larmes, ce siècle brumeux qui voit le déclin de sa civilisation. C'est, en France, le « mal du siècle », auquel font écho le *Spleen* anglais et le *Weltschmerz* allemand, qui est engendré par le décalage entre l'espoir, l'infini auquel aspire l'âme et la plate réalité marquée par le couronnement de l'argent et le galvaudage de la politique, une réalité

qui fait éclater les limites terrestres de l'homme. Le « mal du siècle » caractérise, dans un premier temps, les Romantiques : c'est Musset qui met l'accent sur le malaise existentiel, sur l'« état d'incertitudes et d'insatisfactions » qui règne. Dans *La confession d'un enfant du siècle* (1836), il dit le néant, l'inutilité des efforts et de l'engagement pour des êtres qui « s'agitent, se croisent, aussi, se serrent les uns contre les autres, puis tombent ». Puis ce sont Vigny et Sainte-Beuve qui insistent sur la « monotonie » de la vie, sur le lot de déceptions tant politiques que sentimentales qui font le quotidien, un quotidien s'enfonçant dans le silence, silence dans lequel ne résonne plus que le cri de la peur, ce cri du cœur, et renvoyant au « monde clos » de Goethe. Vient alors Baudelaire, lequel se trouve écartelé entre le « Spleen » (fort sentiment de mélancolie, malaise, désespoir existentiel) et l'« Idéal ». Il faut dire que la première moitié du siècle est particulièrement déstabilisée, secouée par les différents régimes qui se succèdent. Après le tournant de 1789, les dates de 1815, 1830 et 1848 sont importantes. Balzac décrit parfaitement cela dans la *Comédie humaine* brossant avec minutie le climat social qui est le sien et évoque notamment le « processus de médiocrisation » : c'est l'argent corrompeur, l'arrivisme, la loi du marché engluée par le matérialisme, l'importance du paraître, l'importance accordée au nom, l'hypocrisie, l'excès d'individualisme, la bêtise et le mauvais goût, la crise des valeurs, l'injustice de la justice, la corruption des mœurs en général. En découle ainsi une vision darwinienne de la société où la loi se fait sélective, où la seule survie du plus apte est possible. S'ensuit un climat de désillusions, une angoisse profonde devant l'avènement de l'économie de marché, face au nouvel homme masqué errant dans le « théâtre du monde ». Et c'est l'ennui encore, l'ennui de vivre dans une civilisation qui ne sépare plus l'utile de l'agréable, une civilisation que domine l'argent, facile aux uns, rare aux autres. Cependant, l'époque qui est dépeinte est celle de la jeunesse de la bourgeoisie, certes déjà problématique mais pas encore totalement désespérée le sera l'époque esquissée sous la plume flaubertienne. Les personnages balzaciens sont certes des « titans battus », des « hercules ligotés » comme nous le dit Barbéris dans *Balzac et le mal du siècle : contribution à une physiologie du monde moderne* mais ils sont toujours prêts à repartir, ce qui ne sera plus le cas avec Emma Bovary ou plus tard avec Marcel. Ceux-ci nous apparaissent plus repliés, moins « puissants », leurs rêves sont vite balayés.

La fin du siècle est plus stable sur le plan politique, mais le vague à l'âme persiste et se fait plus profond, différent c'est évident. On parle alors du « XIX^e finissant », qui voit sombrer nombre d'hommes dans l'engourdissement et le demi-sommeil. C'est, d'ailleurs, à la fin du siècle que les grandes maladies de l'affectivité se regroupent autour de la « psychose maniaco-dépressive, de la mélancolie d'involution ». Ce nouveau « mal du siècle » apparaît chez une jeunesse désenchantée

qui a connu l'échec de 1848, le second triomphe de la bourgeoisie conservatrice et réactionnaire et bien sûr la guerre de 1870. Les certitudes sont tombées c'est pourquoi s'imposent le sentiment de vacuité de la vie et la conscience de l'absurdité d'un monde qui ne vaut rien mais qui tient quand même. La « fin du monde latin » est proclamée, on entre dans la « décadence », la « dégénérescence ». René-Pierre Colin explique dans *Splendeurs et misères du roman populaire* que l'après-guerre est marquée par la fascination du morbide engendrant anémie et marasme. La mélancolie devient, semble-t-il, un culte, une façon de réagir à ce monde qui se dégrade, qui s'émiette, qui se disloque, qui tombe en pourriture, ce monde, cette vallée de larmes, ce monde vagabond, habitat d'un homme déchiré... Sous la plume de plusieurs écrivains est ainsi esquissé un monde sans âme et sans espoir ou presque sans espoir. Il n'y a plus ni père ni Dieu, lesquels étaient au centre de l'œuvre de Balzac. Avec Flaubert et la génération suivante, c'est un monde qui se défait qui est peint. D'ailleurs, le thème du « mal du pays », de l'« exil » revient fréquemment.

Nous voyons ainsi se dessiner un siècle où l'ambivalence règne, où le « mal de vivre » est en contradiction avec les progrès de la pensée, l'enthousiasme de la science se heurtant au désenchantement. L'esprit est comme écrasé entre deux murs : la politique et l'argent. Et Maupassant d'évoquer à maintes reprises le creuset entre les « défaillances du cœur, la médiocrité de l'existence » et la « splendeur des illusions ».

Maupassant. C'est un homme du XIX^e siècle, ce siècle qui a connu tant de bouleversements, tant de mutations, sur tous les plans, ce siècle malade et générateur de malaise, malaise qui s'empare des êtres qui le traversent à tâtons, à reculons mais avec, malgré tout, ancrée au fond d'eux cette quête de la pâle lueur d'espoir qui brille, qui vacille encore... la lumière de la Raison... le pétilllement de la Vie. Encore la plus forte avant la rupture qui viendra au siècle suivant.

2) Le « nouveau » roman

Un homme s'inscrit toujours dans son temps, dans une époque qui le détermine, qui « déteint » sur lui, une époque qui transparait dans ses romans, ses idées, même si ce n'est que partiellement. Ainsi, il est permis de penser que les nouvelles conceptions de l'écriture et de ses pouvoirs qui voient le jour au cours du XIX^e siècle, sont nées de la perte des repères de l'espace et du temps, du nouveau regard porté sur cet *univers en déliquescence* comme on a pu le nommer. La mélancolie qui a, par exemple, marqué l'ensemble du siècle, des romantiques aux décadents ressort

indéniablement d'ouvrages comme *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière (1873), poète maudit, déclamant par exemple qu'« on aime jaune comme on rit jaune » ou comme *Mes Complaintes* de Jules Laforgue (1885).

XIX^e siècle a été vu comme le siècle d'or du roman dans la mesure où le roman qui jusque-là était considéré comme un genre vulgaire, honni et banni, est redécouvert, revalorisé mais aussi profondément bouleversé. Cela est dû notamment à la réalité et à la pensée qui se glissent beaucoup plus sûrement dans ses pages. Le roman se modernise et bien évidemment les apports de la science, l'idéologie positiviste y sont pour beaucoup. Le romancier s'affiche dès lors comme historien et philosophe. Songeons à Balzac se déclarant « secrétaire de l'Histoire³ » en 1842. Le lectorat, en outre, s'élargit grâce aux lois sur l'école et aux flamboiements de l'édition. Le progrès de l'instruction est tel que de 1869 à 1914, la proportion des conscrits illettrés tombe de 27 à 4 %. Mais le commerce du livre explose à partir de 1836. Il y est bien question de commerce, c'est là la loi du capitalisme qui sévit. Dans *Les illusions perdues*, Balzac aborde, d'ailleurs, le problème du statut de l'écrivain, du rapport qu'il y a entre l'homme et l'œuvre dans une société régie par la loi capitaliste. Il brosse ainsi un portrait critique de l'institution littéraire de son temps mettant bien en relief une littérature malade, dominée d'un bout à l'autre par la seule loi économique.

Notons encore que les « cabinets de lecture » dits « cabinets littéraires » voient le jour. La presse se démocratise et conquiert alors une clientèle dans des couches sociales qui avaient pratiquement ignoré auparavant la lecture. Quant au « roman-feuilleton », il joue un rôle dans le succès de certaines œuvres. Pour les écrivains de la Troisième République, le journal représente le mode privilégié de « publication » avant l'édition en librairie. Ainsi, instruments de propagande politique, les revues, les journaux furent aussi les agents de la transformation des goûts et des mentalités de leurs lecteurs. Ils furent les véhicules d'une culture dont les valeurs spirituelles ou esthétiques avaient moins d'importance que les leçons de morale tirées des récits de la vie quotidienne ou les jugements sommaires formulés sur les événements de la grande actualité.

Mais arrêtons-nous de prime abord sur le roman réaliste s'inscrivant dans un processus de légitimation, les lecteurs attendant de lire du « simplement vrai », la simplicité rejoignant la nature. Le roman a ouvert ses pages beaucoup plus sûrement au réel depuis la première moitié du XIX^e siècle et a l'ambition d'être, en somme, une « description encyclopédique du réel ». Mais ce sont des peintres comme Courbet ou Monet peignant en pleine nature qui font de l'art le « miroir » du

3 Balzac. « Avant propos ». *Comédie humaine I*. Gallimard, 1992, p.11.

réel. Certaines œuvres de Courbet ont, sans conteste, servi de plateforme à l'émergence de la littérature réaliste. La volonté de concilier plus profondément que par les siècles passés réalité et littérature s'explique par le souhait de rompre avec une littérature « idéaliste » et de se démarquer des fresques pastorales, extravagantes et peu soucieuses de vraisemblance. A cet égard, les Goncourt, à la fin du siècle, déclarent à Huret leur volonté de « tuer le romanesque », constatant que le « roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire ⁴ ». Nous pouvons presque parler d'un état de crise, de rupture. Prennent naissance avec cet avènement du nouveau genre romanesque, des anti-héros, simples personnages se positionnant contre ceux, hors-normes, pleins de qualités, que l'on trouvait dans les romans dès lors contestés ; ce sont des êtres « simplement vrais » à l'image de Félicité, ce « cœur simple ». De la même manière, les histoires truffées de nombreuses péripéties rocambolesques sont bannies. Intrigue et fiction sont condamnées. Est privilégiée, comme nous le dit D. Mauras dans son T.E.R., « l'histoire d'une bourgeoise qui rêve de connaître le monde aristocratique ou la vie d'une simple ouvrière et les difficultés qu'elle rencontrera dans sa vie sentimentale ».⁵ Il n'y a pas de « drame » dans la vie, d'où l'écriture d'une vie sans véritable histoire et de personnages apparemment tranquilles, ce qui donne le jour à un roman prolixe.

Rien d'étonnant donc au fait que maints contes de Maupassant s'inspirent grandement de l'actualité. Nous pouvons donner quelques exemples. « Un fils » est écrit à la suite d'une affaire d'abandon d'enfant qui émeut l'opinion. Le choléra de 1885 suscite le conte de « La peur » tandis que « Châli » est écrit, ainsi que l'explique ouvertement Maupassant, pour offrir au lecteur une anecdote du « genre Loti » à la suite du succès du *Mariage de Loti*. « L'Homme-Fille » décrit une nouvelle sorte de Français. « L'enfant », quant à lui, explique un avortement. « Monsieur Jocaste », pour sa part, est une justification de l'inceste. Dans ses nouvelles, Maupassant plaide bien souvent la cause du bonheur et de l'instinct au mépris des tabous de la société. Plus vagues et universels, « Fini » traite du vieillissement et « Rêves » des effets purement cliniques de la drogue.

Se tisse ainsi un dialogue constant entre l'artiste et la réalité et, en même temps, nous trouvons une interrogation sur le but de l'Art (si le XIX^e siècle est le siècle du réalisme, il est aussi celui de « l'art pour l'art », d'ailleurs les romanciers dits réalistes ont également un souci esthétique, en témoigne leur style.) et sur la possibilité de faire concilier littérature et réalité. En outre, les dérives du

4 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1894, p. 168.

5 Dominique Mauras. *La représentation de la femme dans Une vie*. T.E.R, 1999, p.19.

réalisme sont possibles : basculement dans le fantastique ou l'évocation poétique, à moins que ce ne soit là encore une certaine forme de réalité. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Balzac, par exemple, ambitionne, en bon romancier du XIX^e siècle qui s'arroge les prérogatives du « savant » qui connaît le réel et peut donc le faire connaître en l'exposant, de donner une représentation totale du réel, ce qui laisse transparaitre, en plus de sa confiance en lui-même, sa confiance plutôt candide dans la littérature comme miroir parfait du monde. Effectivement, de sa volonté d'écrire un « roman total », de « tout voir et de tout dire » dont il fait part dans *l'Avant-propos* de la *Comédie humaine* (1842), émerge sa croyance en un monde, une nature reproductibles et en une langue capable d'en donner une image vraie et, donc de la combinaison possible entre fiction et réalité de l'écriture. Nous verrons si cette croyance n'est pas utopique, si l'on peut réellement tout dire, tout décrire, tout expliquer et si son œuvre si prométhéenne soit-elle, peut prétendre dire le « tout », si en somme, le déversement de paroles généreuses caractérisant son style (« poétique de l'outrance » selon Alain Vaillant et « style de la surcharge » selon Maurice Ménard) ne traduit pas faussement une impression de totalité, de complétude, de plein et une maîtrise totale de la part de l'écrivain. Aline Mura a parfaitement démontré dans différents articles et dans *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain* que la surabondance du discours trahissait une hantise du vide (*horror vacui*), en la laissant affleurer à la surface des textes sans parvenir cependant à l'enrayer.

Quoi qu'il en soit, dans la *Comédie humaine*, Balzac expose, comme nous l'avons dit, le processus de « médiocrisation » qui caractérise la société parisienne, cette *mangeuse d'hommes* sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. Il nous dévoile les manigances de la vie littéraire (argent-roi et pensée-marchandise) et nous fait le portrait de la vie politique à Paris à travers ces écrivains ambitieux, ces journalistes en quête d'argent ou ces poètes réfugiés dans des mansardes qui prolifèrent dans ses romans. La corruption est partout. Citons Lousteau déclamant dans *Illusions perdues* : « Ne croyez pas le monde politique beaucoup plus beau que ce monde littéraire : tout dans ces deux mondes est corruption, chaque homme y est ou corrupteur ou corrompu » (*Op. cit.*, Gallimard, 1972, p. 259).

Maupassant nous dit d'ailleurs dans son article « L'Evolution du roman du XIX^e siècle » paru dans la *Revue de l'Exposition universelle*, en octobre 1889, que c'est de Stendhal et Balzac que « date la réelle évolution de l'aventure imaginée à l'aventure observée, ou mieux à l'aventure

racontée, comme si elle appartenait à la vie ⁶». Il ajoute à propos de Balzac qui écrivait avec une « furie de cheval emporté » qu'il « fut doué d'une si géniale intuition [...] (qu') il créa une humanité toute entière si vraisemblable que tout le monde y crut et qu'elle devint vraie. Son admirable fiction modifia le monde, envahit la société, s'imposa et passa du rêve dans la société ».

Quant à J. Dubois dans *Les romanciers du réel*, il tente de démontrer que le rapport au réel, qui n'est autre qu'un rapport au social, est le fondement du roman réaliste offrant une vision neuve à travers une histoire politique autant que littéraire. Les romanciers deviennent les historiens du présent. Notons, malgré tout, que le réalisme était un terme péjoratif à l'époque, et que bien souvent les écrivains n'ont été déclarés « réalistes » qu'*a posteriori*.

Mais si l'histoire racontée est fortement ancrée dans l'Histoire ou le réel, les enjeux didactiques et même esthétiques n'en sont pas moins absents. Ecrire ce n'est pas seulement fournir un témoignage, il convient encore de donner sa vision subjective du monde et sa pensée parce qu'on s'interroge beaucoup notamment sur la compatibilité entre le roman et la vie moderne : les doutes quant au progrès et la Raison s'immiscent peu à peu au fil du siècle.

Zola résume d'ailleurs très bien cette double tendance du romancier à la fois simple écrivain et penseur. Il écrit « un grand romancier doit avoir le sens du réel et l'expression personnelle ».

En 2004, Eric Bordas dans son article « romanesque et énonciation "philosophique" dans le récit » montre comment cette relation entre la philosophie et la littérature se constitue au tournant du XIX^e siècle, mais non sans heurts. Effectivement, certains pensent que l'esthétique et le raisonnement sont trop différents et par conséquent qu'ils ne sont pas conciliables. Ainsi en est-il de Madame de Staël qui a un avis catégorique sur la question : « On ôte à l'analyse sa profondeur, au roman son intérêt, en les réunissant ensemble ⁷ ». Une fois de plus, c'est Balzac qui marque ce tournant, un Balzac « philosophe » ou, du moins, qui écrit des romans philosophiques porteurs de connaissances et de ses idées sur son temps. (Ses romans rangés dans la catégorie des « Etudes philosophiques » en témoignent). En somme, il n'est pas un « philosophe » mais un romancier créateur d'un roman « pensif et pensant », roman ambitionnant de « penser l'individu », de « penser la pensée ». Et E. Bordas de citer l'exemple de *Louis Lambert* (1832). Nous parlerons ainsi d'« écrivain-penseur ».

⁶ Guy de Maupassant, *Romans*, Gallimard, 1987, p. 1484.

⁷ Madame de Staël, *De la littérature*, A. Blaeschke (éd.), 1998, p. 249.

Dès lors, la philosophie se développe au sein même du roman. Il convient malgré tout d'apporter une petite nuance et de souligner que le discours philosophique tenu par l'auteur reste généralement secondaire, simple « objet » du roman : c'est que les idées doivent se combiner à la fiction, cohabiter avec elle. Le roman reste un roman, il n'est pas une sorte de « traité romanesque », on ne peut pas, par exemple, parler de « romans à thèse » ou de « romans d'idées » même s'il y a bien entendu des exceptions. L'auteur de l'article insiste bien sur le fait que le romancier n'est pas un philosophe mais qu'il ne fait « qu'emprunter aux philosophes, aux penseurs ». L'écrivain est dit philosophe non dans le sens qu'il serait là pour exposer une doctrine mais seulement comme porteur d'idées que le spectacle de la vie lui inspire. Il nous offre ainsi sa vision particulière de la vie dans un roman où raconter et penser se mêlent, où réalité et fiction fusionnent, où Histoire et histoire se confondent et, où enfin *mimesis* et *diegesis* ne font qu'un.

Dans son article, E. Bordas parle ainsi de *romanesque de l'intellection*, d'un roman dans lequel se rencontrent réalisme - nous venons de le voir - et didactisme, d'un roman, en définitive, mettant en relief, pour reprendre le propos de G. Sand, les « idées que soulevaient autour d'(elle) tous les hommes de (son) temps⁸ ». La terminologie autour de cette fusion entre intelligence et imagination (nous pourrions ajouter le style de l'auteur) n'est pas sans poser problème : « romanesque de la philosophie », « philosophie du romanesque », « philosophie littéraire ». Mais ce n'est pas là, pensons-nous un problème capital. Ce qu'il convient de retenir, c'est que le discours littéraire arrive à un moment où il ne peut pas ne pas s'appuyer sur « une base philosophique » d'autant plus qu'il a la volonté de montrer « l'état du cœur » et de « l'esprit humain » et, de surcroît, d'apporter de la réflexion au lecteur. Le roman se veut utile d'où la dimension « extralittéraire » dont il se revêt. Peut-être pouvons-nous voir là une nouvelle dimension, une nouvelle définition de la littérature ? On parle alors de « romanesque de l'effet » avec un « effet inscrit » au cœur du texte mais nous aurons l'occasion de nous y intéresser dans notre troisième partie, en nous penchant sur le rôle du lecteur pour dénicher les idées, la pensée, cachées au creux de l'écriture. Flaubert déclare, à cet égard, dans une lettre à G. Sand que le « romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit », ou plutôt qu'il « peut la communiquer, mais qu'(il) n'aime pas à ce qu'il la dise⁹ ». Et de rétorquer: « Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion ? » Nous devinons ici l'objectivité à laquelle il aspirait tant.

8 George Sand, « Préfaces générales » à ses *Œuvres complètes* [1851], dans G. Sand, *Questions d'art et de littérature* [1878], H. Bessis et J. Glasgow (éd.), Editions des Femmes, 1991, pp. 24-25.

9 Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. de J. Bruneau, Gallimard 1973-, t. III, p. 575.

Quoi qu'il en soit, ce que nous avons essayé de montrer dans ce bref rappel du renouvellement romanesque c'est que le roman, genre polymorphe, ouvre ses frontières à d'autres discours, le discours philosophique notamment s'immiscant dans le roman social. *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau le laissait d'ailleurs présager. Emerge ainsi une nouvelle forme de roman où le décloisonnement s'opère entre les disciplines, la littérature incorporant la sociologie, les sciences ou la philosophie.

Référons-nous à nouveau aux propos de Zola que nous avons cités dans notre introduction et qui résumant bien à la fois la nouvelle forme du roman et la revalorisation de ce genre (cf. note 1).

Dans un de ses articles, J.P.Han nous rapporte les propos suivants de Maupassant : « Ecrire ne suffit plus¹⁰ », nous percevons ainsi son envie de s'exprimer. Notre auteur se place en effet dans la seconde moitié du XIX^e siècle où l'on vise toujours plus profondément dans le roman la vérité historique et psychologique, la connaissance de l'homme et la compréhension d'une époque. Mais le roman persiste, c'est l'illusion réaliste.

Maupassant déclare ceci dans « Le roman ». Etre écrivain réaliste consiste à raconter simplement des faits arrivés, accomplis par des personnages moyens qu'il a connus et observés. Malgré tout, il appert qu'il nous livre aussi ses pensées sur le monde qui l'entoure. Pol Neveux l'a remarqué, lui qui a souligné la « conception de l'humanité et du monde » qui se dégage de son œuvre. Mais c'est surtout Lacaze-Duthiers qui, en 1926, reconnaît en Maupassant le penseur, souvent ignoré, à son plus grand regret :

On n'a pas voulu voir le côté intellectuel de l'oeuvre de Maupassant. Sous ce rapport, le grand écrivain est vraiment méconnu [...] dans Maupassant il y a un penseur que l'on s'obstine à ne pas voir. Il y a un écrivain qui exprime des idées. Le penseur, chez lui, ne fait qu'un avec l'artiste¹¹.

Dans *Docteur Héraclius*, par exemple, ce conte philosophique peu connu de Maupassant, et qui sort de son registre habituel, un homme glisse peu à peu vers la folie en s'interrogeant sur la métempsychose. Et si les humains se réincarneraient en animaux ? Le docteur Gloss y croit fermement, mais ses lubies ne plaisent pas aux habitants de Balançon, qui le font interner.

En même temps, on nous décrit Maupassant comme hanté toute sa vie par la peur de penser.

10 Jean-Pierre Han. Guy de Maupassant : un précurseur du Nouveau Roman ?, *Europe*, XLVII, n° 482, 1969, p 103.

11 Gérard de Lacaze-Duthiers. *Guy de Maupassant, son œuvre, portrait et autographe*. La nouvelle revue critique, 1926, p. 61.

Enfin, pour en revenir à la réflexion nourrissant ses écrits, on a souvent mis l'accent sur la clarté, la simplicité, la transparence de son style, ignorant par là la complexité, la richesse de son arrière-texte. C'est notamment Marie-Thérèse Ropars Willeumier qui, dans l'article intitulé *Lire l'écriture* (1974), montre l'étendue et le foisonnement des approches du style, ce qui nous a amenée à parler de fausse simplicité quant à celui de Maupassant, lequel soucieux d'écrire la « vie monotone et subtile, des pages blanches, des jours vides, des intervalles immenses pour des riens, des attentes dévorantes ¹²» entendait effacer toute trace stylistique. Citons les propos tenus par notre auteur dans *Sur l'eau* : « La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte, la petitesse de toutes choses m'emplit de dégoût, la pauvreté des êtres humains m'anéantit ¹³». Nous verrons ainsi dans quelle mesure cette vision du monde peut transparaître dans *Une vie*.

Autre « ignorance » entourant notre auteur et que nous prenons soin de souligner : le fait que ses romans soient longtemps restés dans l'ombre des récits, des contes et des nouvelles (B.Valette nous le démontre). Nous nous efforcerons d'autant plus de montrer leur richesse et notamment celle flamboyante d'*Une vie*.

3) Le « livre sur rien »

Le renouvellement et la revalorisation que connaît le roman au XIX^e siècle doit beaucoup à Flaubert - après Balzac -, nous l'avons dit. Effectivement, ce dernier confronté à la « démotivation » de l'oeuvre et du monde ambitionne d'écrire un « livre sur rien » comme il le dit dans la fameuse lettre, déjà mentionnée, à L.Colet. Un « livre sur rien [...] sans attache extérieure », « un livre qui n'aurait presque pas de sujet », au « sujet invisible ». (Permettons-nous une digression pour rappeler que les Goncourt parleront, quant à eux, de « monographie du rien » en se référant au roman mondain qui régnait alors et à Maupassant ! à la suite de l'étude de notre auteur, « le Roman » dans lequel ce dernier aurait fustigé l'« écriture artiste »).

Mais que devons-nous entendre par « livre sur rien » ?

Le « livre sur rien » est un livre entendant se contenter de raconter la vie telle qu'elle est, la vie dans sa banalité et sa crudité, une vie ne laissant aucune place au « romanesque » d'où la satire

12 André Vial. De Volupté à L'Education sentimentale, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1957, p. 183.

13 Guy de Maupassant. *Sur l'eau*, Albin Michel, s.d., 1980, p. 227.

qui s'y profile à l'encontre du roman romanesque des siècles précédents et du début du siècle. Il s'agit donc de restituer par les mots la couleur terne du réel, le vide du quotidien, l'absence des personnages, le silence de leurs propos. En conséquence, l'histoire habituelle sera reléguée entre parenthèses, le « sujet » attendu, cœur du roman, restera en sourdine. Avec Flaubert, nous visons donc à une dédramatisation, à une « déromantisation » du roman, lequel érige le « Rien » en principe poétique. Flaubert disait, nous rapportent les Goncourt, que *l'histoire, l'aventure d'un roman, ça lui était bien égal*. Le « vrai livre », pourtant « livre sur rien », c'est simplement « la vie elle-même apparue ».

En définitive, notre auteur souhaite bien écrire un roman mais refuse les exigences du discours romanesque ce qui engendre, pour ainsi dire, une œuvre comme absente d'elle-même, une œuvre ne présentant aucune « ressemblance avec la littérature romanesque usuelle » à cause des « espaces vacants », des « étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise » qui marquent ses romans. En 1962, Rousset dit d'ailleurs de lui qu'il est un « grand romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobile¹⁴ ». J.P Richard, quant à lui, déclare à propos de *L'Education sentimentale* que « [c'] est d'abord le roman de l'absence, d'une réalité qui se dérobe et dont le héros finit par accepter qu'elle doive toujours lui échapper » à l'instar de ses autres œuvres « ces gros livres où il ne se passe rien, où le romanesque n'est même plus raillé comme dans *Madame Bovary* mais vraiment absent¹⁵ ». H. Céard, lequel assistait aux soirées de Médan, dit en 1880, dans *le Grand Journal*, que s'élève des romans de Flaubert un « grand cri d'impuissance et de néant ». Remarquons par ailleurs que cet auteur dans *Une belle journée* (1881) a tenté, semble t-il, d'atteindre au véritable « livre sur rien » bien que ce soit également une manière de pasticher Flaubert.

Mais ce n'est là qu'une partie de la définition du « livre sur rien ». Rappelons, en effet, que Flaubert nourrissait une angoisse profonde pour la forme de son œuvre et s'interrogeait constamment sur le langage littéraire. Dans *Pour Gustave Flaubert*, nous sont rapportés les propos suivants : « hors le style, point de livre », « la forme c'est l'oeuvre elle-même¹⁶ » ce qui nous permet d'aboutir à la deuxième signification du « livre sur rien » reposant sur l'importance du style. Il

14 Jean Rousset. *Madame Bovary ou le livre sur rien, Forme et signification*, José Corti, 1962. p. 133.

15 Jean-Pierre Richard. *Stendhal Flaubert*, Seuil, 1954, p. 209.

16 Guy de Maupassant. *Pour Gustave Flaubert*, éd. Complexe, 1986, p. 90.

s'agit de « bien écrire le médiocre ¹⁷», d'écrire bien les riens puis progressivement le rien, d'« écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit », le romancier se faisant artiste artisan, mais un artiste restant dans l'ombre. Le romancier est le grand « absent » du roman, lui qui ne juge pas mais se contente de « regarde[r] » et « tâche de pénétrer les âmes et les coeurs, de comprendre leurs dessous, leurs penchants honteux ou magnanimes, toute la mécanique complexe dans la mobilité humaine¹⁸ ». Toute idée de bien ou de mal est bannie. Du moins, dans l'absolu.

Pour en revenir au style, ce dernier doit transmuier le prosaïsme et l'élever. Nous voyons ainsi s'opérer une sorte de glissement de la représentation du réel, de la société vers le travail de l'écrivain. Il nous est dit dans *Flaubert, une éthique de l'art pur* que nous avons un « détournement de la *mimesis* à la gloire de la *semiosis*¹⁹ ». C'est l'œuvre en soi et sa composition qui retiennent toute l'attention de Flaubert. De ce pur souci du style, de la forme, découle une œuvre comme *Salammbô* où la psychologie demeure inexistante. Pour lui, le plus beau livre est nécessairement le plus vrai, celui qui « représente » le mieux alors que le livre le plus vrai ne serait pas le plus beau. Il rêve ainsi d'un « style qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences », dit-il à Louise Colet dans la lettre datée du 24 avril 1852. D'où le fameux « gueuloir » de Croisset. Une alliance du Beau et du Vrai, l'indispensable Beau : il se distingue en cela de Balzac qui avait la volonté de faire vrai plutôt que de faire beau comme en témoigne : « nous demandons aux événements leurs leçons et non leur poésie ».

Maupassant nous montre ainsi dans *Pour Gustave Flaubert* comment Flaubert, selon lui, a bouleversé tout le monde (sous-entendu littéraire) en révélant la toute-puissance du style, en faisant accéder le roman à l'oeuvre d'art. Avec lui, naît une nouvelle forme de roman mettant fin à l'ordre ancien, celui à tendances morales ou d'enseignement, celui de la répartition en genres, tragique ou sentimental, passionné ou familier, mondain ou rural, parisien ou provincial, celui visant à conforter la société ou à en révéler les tares. Oui, il condamne ces « romans-prétextes » à de mauvais déguisements de l'auteur, de ses idées, de ses passions, de ses manies. Effectivement, Flaubert place l'art au-dessus de tout d'où l'« impassibilité » de celui qui fabrique un bel objet et qui, par la « composition » et le « style » rend l'oeuvre « impérissable ».

En cela, l'apparition de *Madame Bovary* fut une *révolution* dans les lettres aux dires de Maupassant.

En définitive, nous notons une double tendance chez Flaubert : une tendance idéalement

17 Flaubert, *Correspondance II, Op. cit.*, p. 429.

18 *Ibidem*.

19 Gisèle Seginger. *Flaubert, une éthique de l'art pur*, SEDES, 2000, p.109.

esthétisante et une tendance strictement réaliste. Il a ainsi à la fois le souci de la forme, de « l'art pour l'art » (ce qui tendrait à l'opposer au réalisme qui pêcherait contre l'esthétique) mais aussi celui du réalisme, de la médiocrité (ce qui tendrait là l'opposer au romantisme qui pêcherait contre la vérité par excès d'imagination ou de subjectivité), ce qui aboutit à une sorte de réalisme formaliste consistant à peindre le réel quotidien et ordinaire mais avec un surplus de technique. Maupassant nous dit ainsi dans « l'évolution du roman au XIX^e siècle » tirée de *La revue de l'Exposition universelle* (1889) que « c'est à Flaubert qu'on doit l'accouplement du style et de l'observation modernes ²⁰ ». On remarque que les frontières entre le réalisme et l'esthétisme et donc entre le réalisme et le romantisme ne sont pas si évidentes. Cela peut même conduire à un écartèlement chez les auteurs, à un déchirement entre plusieurs tendances dont rend compte Flaubert toujours dans sa fameuse lettre du 16 janvier 1852 à L. Colet :

Il y a en moi, littéralement parlant, deux bonhommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'ide ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit ; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme.²¹

Notons, par ailleurs que l'art de Baudelaire évoluera de la même façon entre ces deux pôles du réalisme et du romantisme.

Le fait que ces frontières entre romantisme et réalisme, réalisme et esthétisme restent fragiles, n'a d'ailleurs pas manqué de susciter des conflits entre ceux affirmant ne se préoccuper que du Beau, de l'« art pour l'art » et ceux souhaitant avant tout peindre leur temps et donc n'avoir que le réel pour souci. Ces deux éléments ne semblent pourtant pas inconciliables, utilité et beauté pouvant se rejoindre au sein d'une même œuvre. Mais, c'est en tout cas là ce que récuse Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835) où il s'oppose totalement à toute idée d'utilité, de moralité en art : « il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien, tout ce qui est utile est laid ».

Toutefois, nous pouvons nous aussi nous demander s'il est possible de concilier le Beau et le Vrai, si ce n'est pas une tentative « suicidaire » et vouée à l'échec de représenter le beau mais un beau sans sujet dans un « livre sur rien », si est concevable une architecture vide qui ne tient debout que par sa forme. Nathalie Sarraute montrera très habilement que, malgré tout, Flaubert, dans sa *Correspondance*, signalait que le fond et la forme étaient inséparables : « Il n'y a pas de belles

²⁰ Guy de Maupassant. *Romans, Op. cit.*, p.1486.

²¹ *Op. Cit.*, p.31.

pensées sans belles formes et réciproquement²² ». Est-ce là une singularité à noter, une ambition plus ou moins paradoxale de l'auteur et dès lors inaccessible ?

Nous tenterons ainsi au cours de notre étude de voir quels sont les éléments concourant à faire un « livre sur rien », ceux qui l'en détournent et enfin si un tel livre peut s'écrire à travers, notamment, l'œuvre de Maupassant, *Une vie*, cette pure histoire du rien, semble-t-il, *Une vie*, roman du XIX^e siècle. Nous nous bornons pour le moment à soulever les problèmes, à poser des questions. D'ailleurs, pour l'heure, efforçons-nous de voir le lien existant entre Maupassant et Flaubert, ces deux grands du XIX^e siècle.

4) Flaubert et Maupassant : du père au fils

Ecrire c'est nécessairement rivaliser avec un Père. C'est ainsi que Victor Hugo encore jeune s'est promis d'être « Chateaubriand ou rien » signifiant par là sa volonté non tant de lui ressembler que de le remplacer dans sa gloire.

Pour en venir à notre auteur, force est de constater que nombreux sont ceux qui ont montré la filiation qui l'unissait à Flaubert, le lien très fort qui les rattachait. Pour ne prendre que deux exemples, rapportons-nous aux dires d'Albert Thibaudet qui voit dans cette filiation un cas presque *miraculeux* dans la littérature française, d'où l'image d'Anchise à cheval sur Enée qu'il utilise pour les décrire dans *Histoire de la littérature française depuis 1789*. Plus étonnant et sans doute moins connu - c'est pour cette raison que nous nous plaisons à l'évoquer - l'extrait tiré des *Mots* où Sartre nous dit que son grand-père, Charles Schweitzer comparait la relation qu'il entretenait avec lui à celle de Flaubert et Maupassant. Et de rapporter le discours du père de sa mère : « Sais-tu ce que faisait Flaubert quand Maupassant était petit ? Il l'installait devant un arbre et lui donnait deux heures pour le décrire ²³».

D'ailleurs, Maupassant a lui-même revendiqué à différentes reprises cette descendance, se proclamant à la fois disciple et fils spirituel de Flaubert. Cependant, ils étaient avant tout amis, leur relation était beaucoup plus profonde que celle unissant un maître et un disciple, comme en témoigne notamment le drame que constitue la mort du père de la Bovary pour Maupassant. Mais

22 Nathalie Sarraute. Flaubert le précurseur In. *Œuvres complètes*, Gallimard, 1996, p.1638.

23 Jean-Paul Sartre, *Les mots*. Gallimard, 1964. p.135.

nous allons y venir.

Maurice Nadeau, dans la préface de *Pour Gustave Flaubert*, nous rapporte que Flaubert appelait affectueusement Maupassant *mon fils*, *mon bonhomme* ou encore *mon disciple* et signait les lettres qu'il lui adressait *Votre vieux*. Il avoue encore dans une lettre à une amie : « je l'aime comme un fils ».

Maupassant, quant à lui, rend compte fréquemment de son admiration pour Flaubert et de tout ce qu'il lui doit. Il a ainsi déclaré : « Deux hommes, par leurs enseignements simples et lumineux, m'ont donné cette force de tout tenter : Louis Bouilhet et Gustave Flaubert²⁴ ». C'est surtout dans l'étude précédant *Pierre et Jean* que notre auteur fait clairement l'éloge de Flaubert et de l'enseignement *simple et lumineux* qu'il lui a transmis. Il nous livre les commandements esthétiques qu'il a tirés de son maître, parmi lesquels nous pouvons citer : « faire vrai et donner l'illusion complète du vrai²⁵ », « quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier²⁶ » ou encore le précepte selon lequel le roman peut se passer de « cette ficelle unique qui avait nom l'Intrigue²⁷ », l'essence étant ailleurs. Il y accorde encore sa préférence pour le « roman objectif » au détriment du « roman d'analyse psychologique ». L'objectivité était, en effet prônée par Flaubert, nous y reviendrons. Il « hérite » encore d'une certaine forme de pessimisme. Les deux hommes ont ainsi en commun ce même amour de l'art, ce même mépris du bourgeois et cette conception du monde où rêve et réalité interfèrent.

Cependant, comme nous l'avons dit, le lien qui les unissait ne s'arrêtait pas à tout ce qui concerne l'écriture, une amitié profonde les unissait, c'est pourquoi la mort du « grand bonhomme » est si difficilement vécue par Maupassant, cette mort qui le plonge dans « des jours noirs de tristesse et de découragement ». Exécuteur testamentaire de Flaubert, il s'occupera ainsi de sa statue érigée à Rouen. Son désespoir transparaît clairement dans sa *Correspondance*. Lisons ces propos adressés à Tourgueniev : « Je suis encore dans l'accablement de ce malheur et la chère grande figure me suit partout. Sa voix me hante, des phrases me reviennent, son affection disparue me semble avoir vidé le monde autour de moi²⁸ » ou encore ceux-là à l'attention de Zola :

Je ne saurais vous dire combien je pense à Flaubert, il me hante et me poursuit. Sa pensée me revient sans

24 Guy de Maupassant. « Le roman ». In *Romans*, p. 712.

25 *Ibidem*, p.709.

26 *Ibidem*, p.714.

27 *Ibidem*, p. 707.

28 *Idem*. *Correspondance*, (annotée et illustrée par R. Dumesnil), Librairie de France, 1938, p.289.

cesse, j'entends sa voix, je retrouve ses gestes, je le vois à tout moment debout devant moi avec sa grande robe brune et ses bras levés en parlant. C'est comme une solitude qui s'est faite autour de moi, le commencement des horribles séparations, qui se continueront maintenant d'année en année, emportant tous les gens qu'on aime, en qui sont nos souvenirs, avec qui nous pouvions le mieux causer des choses intimes. Ces coups-là nous meurtrissent l'esprit et nous laissent une douleur permanente de toutes nos pensées²⁹.

D'ailleurs, cette impression de vide laissée par la disparition du maître ne disparaîtra jamais, ce vide ne sera jamais comblé puisque huit ans plus tard, dans une lettre à la princesse Mathilde, lors d'un voyage à Tunis, Maupassant livrera encore sa douleur, le manque de l'absent : « Et là j'ai pensé à lui et à ceux qui aimèrent ce grand bonhomme simple ³⁰».

Malgré tout, la mort de Flaubert, aussi douloureuse soit-elle, paraît être l'occasion - inconsciemment ? - pour Maupassant de s'affranchir d'une sévère tutelle et de formuler ses propres théories. En témoigne certainement son deuxième roman s'inscrivant davantage dans la lignée de Balzac que dans celle de Flaubert *a contrario* d'*Une vie*.

Effectivement, il appert que malgré cette admiration profonde pour Flaubert, Maupassant a manifesté ce besoin de tracer sa propre voie et de se détacher de ce maître, afin d'être lui avant d'être « le fils de », « le disciple de »... C'est ainsi qu'Yvan Leclerc dans sa *Correspondance Flaubert et Maupassant*, montre que, s'il est évident que leurs lettres sont le miroir d'une relation de maître à disciple à laquelle tient Maupassant, il semble que cette relation amicale cacherait une rivalité difficile à assumer. Et de dire que c'est justement après la mort du « père » que Maupassant se lance vraiment sur le terrain de la prose romanesque. Cet auteur rend alors compte de son souhait d'originalité - « Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger » -, de sa volonté de donner une vision personnelle et unique du monde qui n'est « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre » que celle des prédécesseurs. C'est là « la théorie des écarts ». Mais il convient de souligner que sa fascination pour Flaubert reste entière. Maupassant revendique ainsi son goût de l'originalité, son indépendance d'esprit à maintes reprises : « N'imitiez pas, n'admirez personne³¹ » clame t-il dans une lettre à Maurice Vaucaire avant de renchérir dans ses chroniques et notamment dans « Les poètes grecs contemporains » : « Il nous faut de l'originalité, du nouveau, de l'audace et de la force », « Soyons des originaux, quel que soit le caractère de notre talent », « ne vous rappelez rien de ce que vous avez lu, oubliez tout [...] pour

²⁹ *Ibidem*, p. 287.

³⁰ Cité par Gérard Delaisement. *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique I*, C.R.D.P d'Orléans Tours, 1984, p. 131.

³¹ Guy de Maupassant, *Correspondance, Op. cit.*, pp. 334-335.

devenir bien personnel ». Il est donc bien question de « voir avec ses propres yeux et non avec ceux des maîtres ».

C'est ainsi que dans « Le roman » où il réaffirme pourtant sa filiation à Flaubert, il déclare en même temps vouloir faire du neuf, de l'inconnu, d'où cette recherche acharnée de l'inexploré, laquelle passe par le regard, la fameuse école du regard :

Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le »³².

Il invite, dès lors, les romanciers à « tenter des voies nouvelles », à ne pas suivre les règles - bien fragiles, en outre, l'incertitude générique demeurant ! - et à inventer.

En définitive, Maupassant ne pouvait pas se réduire « au tempérament et aux leçons d'un autre, fût-il exemplaire », ce qui explique qu'à la fois il restât fidèle aux principes de Flaubert tout en s'en éloignant. Armand Lanoux dit ainsi dans *Maupassant le Bel-ami* que « l'auteur de *Boule de suif* n'imitera jamais *Salammbô* et préférera toujours une répétition à une obscurité ». Et d'ajouter : « L'obstination de Maupassant à louer Flaubert en toutes circonstances est corrigée par une obstination secrète, qui n'est pas moindre, à refuser de le suivre jusqu'au bout. Maupassant, c'est du Flaubert détendu.³³ ». Nous mesurons ainsi la complexité et l'ambiguïté ressortant de tout cela.

Inventer, certes, mais peut-on se couper des écrits antérieurs, se défaire des liens qui nous rattachent au passé dont on a hérité de façon plus ou moins consciente? Peut-on aspirer à l'originalité et parvenir à l'innovation la plus totale ?

Dans *Maupassant et l'écriture*, est signifiée l'impuissance des « fils », non pas tellement parce qu'ils sont des fils mais parce qu'ils viennent après les pères. C'est alors le problème de la filiation qui se trouve posé en ces termes : « Après tant de maîtres aux natures si variées, au génie si multiple, que reste-t-il à faire qui n'ait été fait, que reste-t-il à dire qui n'ait été dit ?³⁴ ». « L'espace littéraire » est un espace communicatif où toute écriture est une réécriture. Déjà Montaigne, au XVI^e siècle, en avait conscience quand il disait que nous ne faisons que nous *entre-gloser*. L'acte d'écrire se confond avec la relecture d'une tradition. Il y a presque une nécessité de lire pour pouvoir écrire. Mais il reste ensuite à observer longuement, patiemment, afin d'arriver à décrire avec des yeux neufs, à capter le singulier. L'oeuvre romanesque oscille ainsi entre le même et l'autre, entre la

32 *Idem*. « Le roman » In *Romans*, p. 713.

33 Armand Lanoux. *Maupassant le Bel-ami*. Fayard, 1967, p.424.

34 Guy de Maupassant. « Le Roman ». In *Romans*, p.712.

reconnaissance et le détournement, entre l'entrecroisement et le dépassement. L'espace littéraire est le lieu de l'invention et de la reprise. Dans son étude sur Sartre et le silence, J.F. Louette démontre ainsi comment le futur écrivain totalise la littérature passée dans une synthèse unificatrice, comment tous les livres conduisent à son livre qui les éconduit. Nous devinons dès lors les limites de la nouveauté. Sartre conclura *Les mots* en disant que « tout un homme (est) fait de tous les hommes ³⁵ ». De la même façon, Robbe-Grillet exprimera la vanité de prétendre formuler des idées inédites et l'impossibilité d'une écriture vouée au silence à cause du *toujours-déjà-dit*. Soulignons, par ailleurs, qu'Antoine Compagnon, dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, montre le mirage du dépassement, les contradictions insolubles, équivoques du nouveau, la superstition de l'« esthétique du nouveau », ce qui l'amène à dire qu'il peut s'avérer absurde d'opposer en permanence ce qui est traditionnel et ce qui est moderne.

Ce que nous avons essayé de montrer avant d'en revenir à la filiation de Flaubert-Maupassant c'est que la filiation est obligatoire, inéluctable d'une certaine manière : les écrivains de la seconde moitié du XX^e siècle, (Le Nouveau Roman) ont par exemple souvent décrié les romanciers du XIX^e siècle mais en même temps, ils en héritent plus ou moins inconsciemment. Aline Mura nous le démontre très justement dans *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*. Balzac est incontestablement le « père du roman moderne ». Pensons à *Balzac au pluriel* de Nicole Mozet ou encore au fait que Claude Simon se réfère à Balzac. L'écrivain est ainsi voué à répéter d'une certaine façon. Citons P. Michon : « la table rase est une bêtise, [...] nous écrivons sur et avec la littérature universelle, nous ne passons pas par-dessus³⁶ ».

D'ailleurs, Maupassant avait bien conscience de cela malgré sa volonté affichée de nouveauté. Dans « Le roman », il dit, à ce propos :

Que reste-t-il à faire qui n'ait été fait, que reste-t-il à dire qui n'ait été dit ? [...] Quand nous lisons, nous, si saturés d'écriture française, que notre corps entier nous donne l'impression d'être une pâte faite avec des mots, trouvons-nous jamais une ligne, une pensée qui ne nous soit familière, dont nous n'ayons eu, au moins, le confus pressentiment³⁷ .

Alors, en somme, un peu comme il est dit dans *Pierre Grassou*, roman de Balzac : « Inventer en toute chose, c'est vouloir mourir à petit feu ; copier c'est vivre ! » (*Etudes de mœurs*, VI, p.1101). Quant à Balzac, comme il le dit dans une lettre adressée à cette chère Madame Hanska, chaque

35 Jean-Paul Sartre. *Op. cit.*, p. 206.

36 Pierre Michon, Marianne Alphant, *L'Œil de la lettre*, « Rencontres avec Pierre Michon », dossier de la librairie Les Temps Modernes, Orléans, 1994, p.6.

37 Guy de Maupassant. « Le roman ». In *Romans*, p. 712.

œuvre n'est qu'une « représentation de représentations ³⁸».

Maupassant est-il donc parvenu à se forger une place bien à lui dans la littérature, a-t-il réussi à effacer le visage du père dans ses œuvres ?

Force nous est de constater que les avis sont pour le moins divergents en ce qui concerne cette question.

Barthes dans la deuxième partie du *Degré zéro de l'écriture* considère Maupassant comme un *sous-Flaubert*, et son écriture comme une *sous-écriture*, une *écriture artificielle*, dénuée de tout style, c'est pourquoi il parle de fils indigne.

En revanche, dans la revue *Le Mercure de France*, Mallarmé mentionne une possible supériorité de Maupassant sur Flaubert notant « presque un rajeunissement filial où la retrempe en prime vie de l'art du maître par le disciple ». Il remarque une autre forme de génie chez lui « haussant subitement à leur degré et l'initiant, loin ». Et de conclure que l'œuvre de Maupassant est l'avènement du « Poème populaire moderne », « quelque chose de très décisif qui s'élabore³⁹ ».

F. Marcoin, pour sa part, va jusqu'à parler de Maupassant comme du « meurtrier » de son père expliquant que si dans « Le Roman », il le célèbre, dans *Pierre et Jean*, à l'inverse, il se positionne « contre Flaubert » dans la mesure où il intervient, juge et compâtit tandis que Flaubert ne manifestait aucune indulgence pour Emma. Il va jusqu'à montrer comment ce roman est un roman *contre* le père, le père Roland auquel personne ne veut ressembler et donc en filigrane *contre* le père spirituel. Peut-être est-ce un peu poussé ?

Il convient de dire, en dépit de tout, que Maupassant est parvenu à « se séparer » de Flaubert, lequel est dévoué comme un ascète à la création littéraire où il trouve son bonheur tandis que Maupassant reste tributaire des influences, des traumatismes qu'il a subis dans sa jeunesse.

C'est ce qu'on nous dit dans *L'artiste chez Maupassant* :

Alors que son maître Flaubert faisait des efforts intenses pour arriver à exprimer des idées dans la forme et dans le fond (élan surhumain d'une nature exceptionnelle d'homme et d'écrivain) Maupassant se sait plus fragmenté et s'abandonne à sa nature avec franchise ⁴⁰.

Il ouvre en outre les portes du réalisme au fantastique, à l'inexploré de l'individu et de l'écriture.

38 Balzac. *Correspondance II*, p.709.

39 Stéphane Mallarmé. « Deuil », publié dans le *National Observer* du 22 juillet 1893 et repris en septembre dans *Le Mercure de France*.

40 Joseph-Marc Bailbé. *L'artiste chez Maupassant*. Lettres modernes, 1993, p.89.

Nous essaierons de le montrer au cours de notre étude.

En définitive, notre auteur reprend et réinvente à la fois Flaubert, et ce, peut-être pas toujours de façon consciente, si nous nous référons à ces propos de Lecarme : « Dans l'oeuvre de Maupassant, le parricide est aussi omniprésent que dans celle de Flaubert, mais dans ses écrits critiques, dans ses chroniques, il ne cesse de revendiquer la relation de disciple à maître, la filiation, l'héritage ⁴¹». L'ambivalence demeure. Toujours cette part de la création qui échappe au créateur. Parole silencieuse de l'inconscient, du refoulé, de l'ignoré.

Ajoutons encore que si Maupassant se réclame beaucoup de Flaubert - nous aurons l'occasion de nous en rendre compte ultérieurement -, il se réclame aussi d'autres auteurs même si cela est moins évident, comme atténué par la grandissime filiation qui le liait à Flaubert. Transparaissent aussi dans son oeuvre Tourgueniev pour qui il écrit, d'ailleurs, une chronique en novembre 1880 (*L'inventeur du mot « nihilisme »*), Schopenhauer qui lui apprend « la métaphysique de l'échec et du désespoir réfléchi ⁴²» et bien entendu Balzac comme en témoigne *Bel-ami* (1885), le plus célèbre des romans de Maupassant. Notre auteur le considérait d'ailleurs comme le premier des réalistes, « un inventeur de personnages immortels ». C'est ainsi que Duroy, le héros de *Bel Ami* (1885) n'est pas sans rappeler le Rastignac du *Père Goriot*, montrant un semblable opportunisme et un talent sans pareil pour exploiter les femmes et arriver à ses fins.

B. *Une vie* : « roman vrai »

1) Des personnages vivants

Nous avons vu que le XIX^e siècle était l'âge d'or du roman. Cependant, cette revalorisation de ce genre littéraire tient pour beaucoup au personnage qui en est le centre, autour duquel tout se tisse, tout s'articule.

Les personnages donnent donc leur force au roman, ces personnages desquels on se sent proches, qui ne semblent pas être de simples « êtres de papier » (pour reprendre le terme de Barthes) qui, une

41 Jacques Lecarme. Sartre, lecteur de Maupassant In. *Lectures de Sartre*, Presses universitaires de Lyon, 1986, p. 193.

42 André Vial. *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Nizet, [1954], p. 115.

fois la lecture terminée, continuent de venir se promener dans notre imaginaire presque comme des êtres vivants qu'on aurait pu côtoyer.

Nous allons essayer de montrer ici en quoi les personnages d'*Une vie* nous semblent si vivants, bien au-delà des « vivants sans entrailles » dont parlera Valéry.

a) Modèles réels

Force nous est de constater de prime abord que les personnages du premier roman de Maupassant sont inspirés, pour certains, de personnes réelles, personnes-modèles, que notre auteur a pu rencontrer à un moment de sa vie et dont il a conservé le souvenir dans lequel il va donc tremper sa plume, ce qui ne peut que contribuer à nous les rendre vivants et à nous faire oublier que ce ne sont que des êtres de carton. Eco parlera, à cet égard, de « personnages surnuméraires » tandis que Gareth Evans évoquera des personnages « existentiellement conservateurs » qu'il opposera aux personnages « existentiellement novateurs ». La « réalité » du personnage principal, Jeanne, nous est signalée dans *La genèse d'Une vie* de A.Vial. Il nous est, en effet, notifié, la parenté entre Jeanne et Laure le Poittevin, rapprochées notamment par les mêmes difficultés de mère auxquelles elles se retrouvent confrontées. Dans une lettre, écrite en août 1889 à la comtesse Potocka, Maupassant parlait de sa mère en ces termes : « Ah ! La pauvre femme, a-t-elle été écrasée, broyée et martyrisée sans répit depuis son mariage ⁴³ », termes qui pourraient aisément s'appliquer à Jeanne. La solitude maternelle de Jeanne dans les dernières pages, qui la laisse sans mouvement, devant le feu, nous évoque tout particulièrement celle de la mère de Maupassant et cette lettre qui lui est destinée dans laquelle notre auteur écrit : « je m'effraye beaucoup pour toi de ta solitude absolue où tu vas te retrouver cet hiver, je vois les longues soirées que tu passeras seule à rêver tristement à ceux qui seront loin, rêves dont tu sortiras malade et découragée [...], assise sur une chaise basse et regardant fixement ton feu, comme font les gens qui pensent ailleurs ». C'est Jeanne qui « rest[e] là des jours entiers, immobile, les yeux plantés sur la flamme, laissant aller à l'aventure ses lamentables pensées et suivant le triste défilé de ses misères » (p.185). En découle ainsi la « parenté » entre Paul (l'enfant de Jeanne) et Hervé (enfant de Laure et frère de Guy). Citons, à cet égard : « On se souvient en revanche des procédés d'Hervé de Maupassant, qui servit de modèle, et des épithètes dont Guy qualifiait son frère ⁴⁴ ». Mais l'énergie déployée par Laure nous renvoie à celle de Rosalie, la sœur de lait de Jeanne.

43 Guy de Maupassant. *Correspondance*, p.367.

44 *Idem*, *La genèse d'Une vie*, Les Belles Lettres, 1954, p. 42.

De la même façon, il nous est expliqué que l'abbé Picot est inspiré de l'abbé d'Aubourg, vicaire d'Etretat, « qui avait appris au jeune Maupassant un peu de catéchisme et des rudiments de latin, lorsqu'il habitait aux Verguies, avec sa mère ⁴⁵». A. Vial signale également les ressemblances existant entre le baron et les deux grands-pères de l'écrivain. De Paul le Poittevin (1778-1850), grand-père maternel de l'auteur, il tient son goût pour la philosophie des Lumières, en particulier dans la conception déiste qu'il enseigne à Poulet ; de Jules de Maupassant (1795-1875), grand-père paternel de l'auteur, il possède « le goût des expérimentations agricoles et le manque de talent pour faire fructifier son domaine ⁴⁶».

b) L'homme Maupassant dans l'oeuvre

Une vie. *A priori* un tel titre renvoie à une sorte de biographie imaginaire. Pourtant, force nous est de constater que Maupassant lui-même nous livre des « fragments » de lui-même, laisse percer des réminiscences autobiographiques à travers ses personnages qu'il habite, qu'il fait entendre des échos de sa vie intime dans leur bouche. En définitive, le narrateur-auteur est à la fois dans la grammaire et dans l'histoire.

D'ailleurs, si nous revenons à l'étymologie du mot « personnage », nous trouvons *persona* ; lequel terme définissait les masques portés par l'acteur. Or, il est évident que, comme le remarque très justement Louis Forestier, les « personnages [...] sont le plus souvent des masques derrière lesquels se cache l'auteur ⁴⁷». Pensons à la célèbre phrase de Flaubert : « La Bovary, c'est moi ». Et cette identification de Flaubert à ses personnages est assez importante voire assez problématique puisqu'il y a, semble-t-il, un moment où son personnage semble lui échapper en ce qu'il occupe tant son esprit qu'il lui fait presque perdre son moi, comme si le créateur devenait sa créature et qu'il perdait la maîtrise de lui-même et de sa fiction s'invitant dans la réalité à moins que ce ne soit la réalité qui s'immerge dans la fiction, qui devient elle; en attestent ses propos de Flaubert : « Les personnages imaginaires s'affolent, me poursuivent, ou plutôt, c'est moi qui suis dans leur peau. [...] Bouvard et Pécuchet m'emplissent à un tel point que je suis devant eux ! Leur bêtise est mienne et j'en crève ». Il semble toujours possible de rapprocher, à différents degrés, auteur et personnage, or cela semble permettre de donner de l'épaisseur à ces derniers.

Maupassant restait très discret sur sa vie, il se livrait très peu. En attestent ses propos tenus

⁴⁵ *Ibidem*, p. 392.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Louis Forestier. Préface pour *Contes et nouvelles*, I, p. XXXVIII.

en 1889 : « Je désire que tout ce qui touche à ma vie et à ma personne ne donne lieu à aucune divulgation ⁴⁸», « la vie privée d'un homme et sa figure n'appartiennent pas au public ». Il affirme ainsi être contre la littérature de la « personnalité étalée ». Pourtant, il appert qu'il se laisse découvrir, qu'il livre quelques bribes de sa personnalité à travers ses personnages, parfois malgré lui. Effectivement, il a affiché à plusieurs reprises sa volonté de se détacher de lui-même pour se métamorphoser en humanité, de n'être plus rien ou si peu, afin de devenir tout. Flaubert disait pareillement dans une lettre datée du 15 décembre 1866 et adressée à George Sand : « Il faut par un effort de l'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi ⁴⁹». Il est bien question de « se transporter » dans les personnages et donc de donner de soi-même fût-ce discrètement. Il s'agit en somme pour l'écrivain réaliste d'être lui tout en étant autre, de se perdre dans l'espace de l'autre, de devenir cet autre mais, en même temps, de s'en distancier pour continuer à être lui-même, celui qui écrit. Maupassant en a bien conscience, lui qui déclare, dans « l'évolution du roman au XIX^e siècle », que ses écrits comportent des éléments biographiques. Pour autant, il refuse de rédiger une autobiographie déguisée à *la Benjamin Constant*. Et André Vial de confirmer dans *Maupassant et l'art du roman* que si l'apparente impassibilité de Maupassant est indéniable - c'est pourquoi ses romans ne sont jamais purement « autobiographiques » - malgré tout, « il n'en est pas un [...] qu'il n'ait créé avec l'une des directions de sa vie possible ⁵⁰».

Ainsi, il apparaît avec évidence que sa première nouvelle, « Boule de suif », laisse transparaître le traumatisme de la guerre de 1870 que son auteur, patriote, engagé volontaire mais ensuite hostile à l'armée, éprouva devant la débâcle. Nous constatons, de la même façon, à la lecture d'*Une vie*, que Maupassant partage un certain nombre de choses avec son héroïne, Jeanne (et donc, dans une certaine mesure, avec les Romantiques dont cette dernière est si proche), dont l'amour de la mer, ce constant éveil des sens, cette écoute du monde, cette symbiose avec la nature. Certaines sensations éprouvées par Jeanne et rapportées dans l'œuvre ne peuvent être que du vécu (on parlera en cela de « sensations-souvenirs »), pensons à la relation très proche de Jeanne et la mer, sa « grande amie », celle qui au début de l'oeuvre nous est décrite comme une mère nourricière, comme un sein rassurant, comme un ventre maternel : nous reconnaissons là l'amour, la fascination de Maupassant pour l'élément aquatique, ce qui fait dire à Armand Lanoux que notre

48 Guy de Maupassant, *Correspondance*, *Op. cit.*, p.372.

49 Gustave Flaubert, *Correspondance III*, p. 579.

50 André Vial. *Maupassant et l'art du roman*, *Op. cit.*, p.561.

auteur est « fils de l'eau, de toutes les eaux ⁵¹ ». De la même façon, certaines descriptions en mouvement faisant appel à la synesthésie, certains paysages respirant de vie et de vérité nous entraînent à dire que pour être rapportés si justement, l'auteur est allé puiser au plus profond de lui, au cœur de souvenirs intimes. Notamment dans l'exemple suivant : « Parfois en longeant les fossés des fermes, une odeur de pommes pilées, cette senteur de cidre frais qui semble flotter en cette saison sur toute la campagne normande » (UV, VI, p.76). L'allitération en [f] accentue la puissance de cette odeur si chère à son cœur et rendant compte de l'amour qu'il porte à son cher pays natal. L'univers de souffles, de parfums, de floraisons hautes en couleur est si parfaitement évoqué que l'homme qui arrive si bien à le faire revivre sous sa plume n'a pas pu ne pas s'immerger dans celui-ci. C'est, en outre, la terre nourricière de Maupassant, la Normandie à laquelle il était si attaché. Notre romancier est, en cela, à la fois spectateur et acteur dans ses romans. Il ne peut pas demeurer seulement en dehors de son texte : pour vivre des choses avec ses personnages, il faut qu'il les ait, plus ou moins, vécues au préalable. D'ailleurs, on a été jusqu'à parler d'« œuvres vécues » en se référant à ses romans.

De plus, notre personnage principal tient aussi de lui son pessimisme qui le pousse presque au suicide. A.M Schmidt, dans *Maupassant par lui-même*, nous dépeint un homme que la régression du monde vers le chaos attire vers la mort, un homme qui se sent, nous rapporte-t-elle, « tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire » (Sur l'eau. In C.N. II, p.77), à l'instar de Jeanne attirée par la falaise... ou même de Lison, semblables en cela à bien des personnages de Maupassant et même à des enfants dont le héros du « Papa de Simon » qui veut se noyer parce que les garnements de son village se moquent de lui. Quant à A. Vial, il nous dit que « sa détresse pleure [...] au long de la correspondance intime, suscite thèmes et personnages de romans⁵² ». La solitude de Jeanne, sa propension à se couper des autres, à se réfugier dans un monde à elle, ce sont encore des caractéristiques de Maupassant puisqu'il nous est rapporté dans *L'artiste chez Maupassant* : « le romancier comme ses héros se veut isolé, confiné dans un espace individuel, presque carcéral dont il n'arrive pas à sortir⁵³ ». Une fois de plus, nous devinons avec ce propos, l'empreinte des Romantiques sur notre auteur, malgré tout ce qui peut les séparer.

Bien sûr, ce rapprochement entre Maupassant et ses personnages nous paraît beaucoup plus évident dans ses contes fantastiques ou hallucinatoires, d'autant plus que, ce que nous retenons

51 Armand Lanoux. *Maupassant, le Bel Ami*. Paris : Fayard, 1967, p.429.

52 *Ibidem*, p.115.

53 Joseph-Marc Bailbé, *Op. Cit.*, p.40.

généralement de notre auteur c'est sa folie, ces derniers instants.

Ainsi, à travers ses personnages, Maupassant nous donne quelques miettes de lui, de ses sentiments, de ses inquiétudes, de ses moments d'extase vécus au contact de Dame Nature, il nous livre sa vision de la vie. L'auteur est forcé de se raconter dans ses œuvres. En cela, ses personnages ne sont que des doubles, des *possibles de lui-même* comme dit Marie-Claire Bancquart dans sa préface à *Boule de suif et autres contes*. Ils sont ses « voisins », ses « égaux » nous dit Maupassant lui-même dans sa chronique « En lisant », paru dans *Le Gaulois*, le 9 mars 1882. Ils sont comme « ses enfants douloureux ou atroces, voire les incarnations quelque peu caricaturales de telles particularités de son propre destin⁵⁴ », nous rapporte A.M. Schmidt.

En définitive, l'espace romanesque est un espace mi-biographique et mi-fictionnel. Quant aux personnages, dans la mesure où ils héritent, comme des enfants, de quelques traits de caractère de leur père-créateur, ils nous apparaissent logiquement plus vivants. Nous voyons, en outre, la réalité, celle de la vie intime de l'auteur, pénétrer dans la littérature à l'insu de ce dernier, qui ne fait donc pas que soumettre ses écrits à la réalité.

c) Personnages pour eux-mêmes

Nous avons pu voir que les personnages avaient des « référents » dans la réalité et qu'ils pouvaient tenir des caractéristiques de l'auteur. Toutefois, semble incontestable que, malgré cela, ces personnages existent pour eux-mêmes, qu'ils sont donc originaux avant d'être seulement porteurs de quelques poussières du réel. Nous retrouvons là la loi sacrée du roman au XIX^e siècle consistant à laisser entrevoir l'Universel en recourant au Singulier, loi à laquelle n'échappe pas bien sûr Maupassant bien ancré dans son siècle. (Hugo disait dans sa fameuse préface des *Contemplations* (1856) « quand je vous parle de moi, je vous parle de vous ».) En effet, dans le roman réaliste, l'Universel, le Général est exprimé par l'entremise d'une vie particulière, ordinaire mais qui, en cela, devient extraordinaire. Mais fermons la parenthèse.

Les personnages de Maupassant parviennent à nous paraître vivants grâce à leur parler normand notamment. Remarquons que si les protagonistes, Jeanne, ses parents et Julien ou encore les prêtres et les représentants voisins de la petite aristocratie (Les Briseville et les Fourville) parlent un français standard assez ordinaire, les gens du pays, les domestiques et les paysans ou encore

54 A. M. Schmidt. Notice de *Une vie*, dans *Romans* de Maupassant, Paris, Albin Michel, 1959.

d'autres personnages comme le vieux juif parlent leur propre parler portant des traces d'oralité autant du point de vue de la prononciation que sur les plans lexical et grammatical. Notre auteur introduit, dès lors, dans son œuvre, un vocabulaire familier, le parler allemand (français d'Allemagne, ce jargon pseudo-teuton n'est pas sans nous rappeler celui prêté au notable juif allemand de Balzac : le fameux baron de Nucingen) à travers le vieux juif, le parler marin à travers le père Lastique. Cette manière de s'exprimer se caractérise notamment par de nombreuses élisions : « m'sieu l'baron », « d'main », ou des expressions familières telles que « bougrement ». De même, Joséphin Lastique avec sa fameuse pipe (« détail inutile » mais tellement vrai) et son attitude (On se le rappelle « répétant son nom coup sur coup ») ne peut que nous faire rire. Cela concourt à nous le rendre attachant et donc à lui donner chair.

De la même façon, l'œuvre est composée du langage normand (alors que les répliques de Palabretti en « patois corse, bouillie de français et d'italien » [UV,V, p.58] ou encore le langage des Parisiens sont cités en français standard) qui passe dans la bouche des paysans comme Désiré Lecoq. Nous pouvons nous rappeler les paysans qui sont chargés de commenter la mort de Julien, et qui s'expriment dans une langue stylisée où quelques marques récurrentes sont censées évoquer la spécificité d'une parlure populaire rurale. Il en est ainsi des fréquentes élisions (pronoms, démonstratifs, articles, premières syllabes d'un mot...), des accords fautifs et autres normandismes (l'« ieau » mis pour l'« eau ») :

Qué qui faisaient dans c'té cahute ? [...]. Sans ça, c'est moi qu'j'y passais [...]
 Ca aurait-il pas mieux valu ? [...] Pourquoi qu'ça aurait mieux valu ? Parce qu'je sieus pauvre et qu'i sont riches ! Guettez-les à c't'heure... [...] J'sommes tous égaux, là devant. (UV, X, p.145)

En ressort indéniablement une vitalité évidente, une authenticité mais aussi un certain effet de contraste dans l'écriture.

Pareillement, Rosalie s'exprime dans un parler cauchois : « C'est à vous que je dois ça tout de même : aussi vous savez que je n'veux pas de gages. Ah ! mais non. Ah ! mais non ! Et puis, si vous n'voulez point, je m'en vas. » (UV,XI, pp.165-166)

Mais, de la même façon, dans le discours indirect, le narrateur imite aussi le parler des paysans. Par exemple, dans l'extrait suivant, c'est la forme « Poulet » pour Paul ou encore « mioche » pour enfant qui nous le laisse entendre : « Les paysans aussi la blâmaient entre eux de n'avoir point fait faire à Poulet sa première communion. Ils n'allaient point aux offices [...] mais pour les mioches, c'était autre chose, et tous auraient reculé devant l'audace d'élever un enfant hors de cette loi commune, parce que la Religion, c'est la Religion » (UV, XI, p.152).

Ce recours au parler normand qui participe de la volonté chez Maupassant de produire une fiction enracinée dans le quotidien en donnant notamment à certains contes normands du « pittoresque » et une « certaine couleur locale » nous rend ses personnages vivants, des personnages qui s'animent en parlant. C'est leur langue qui les habille, qui traduit leur manière d'être, qui nous les révèle. L'avarice, la grossièreté, la naïveté, l'astuce qui les caractérisent ressortent de leurs paroles.

Pensons à R. Dumesnil déclarant à propos des personnages de Maupassant qu'ils « parlent l'exacte langue de leur condition, de leur milieu » dans *Guy de Maupassant*, paru chez Tallandier en 1947.

L'écrivain a, d'ailleurs, souvent été accusé de noircir à plaisir ses paysans comme en témoigne ce propos de R. Semet : « Rapaces, rustauds, sournois, hâbleurs, rancuniers et imbibés de gnôle tels sont en général les Normands de Maupassant ». Pourtant, Delaisement dans *L'homme, le critique, le témoin* montre comment Maupassant dessine des paysans dénués ni d'ardeur au travail, ni de bon sens naturel, ni de passion et de délicatesse dans la passion, parfois, mais non souvent car il veut peindre une humanité « moyenne » et surtout une humanité vraie. Rappelons-nous, à ce propos, du fils de Rosalie, un homme bon et courageux, qui vient aider sa mère et Jeanne lors du déménagement, ou encore de son père avec lequel Rosalie a été plus heureuse que Jeanne avec Julien. D'ailleurs, la bonté de ce dernier est rendue manifeste par l'allitération en [b] dans l'extrait suivant : « un grand gars [...] vêtu d'une **bl**ouse **ble**ue toute neuve [...] aux manches **ball**onnées, **bout**onnées aux poignets, franchit sournoisement la **bar**rière, comme s'il eût été emb**us**qué là depuis le matin » (UV, VIII, p.104). Maupassant désire nous faire entendre la voix du peuple, voix montante, et c'est d'ailleurs sur cette voix que se clôt le roman. C'est en effet à Rosalie que revient le dernier mot, celui de la morale de l'histoire.

Mais il convient de bien insister sur le fait que les paysans chez Maupassant ne sont pas seulement là pour donner du « pittoresque » au roman, ils rendent également compte de la volonté de l'auteur de peindre son temps, la société de son temps (réalisme historique) qui voit l'émergence de cette classe sociale. Dans les récits normands, Maupassant met en scène les paysans du Pays de Caux avec lesquels il a vécu sa jeunesse c'est pourquoi il est évident qu'il se sent proche d'eux. Il n'en fait pas des misérables mais au contraire des personnes véritables, opposées, en cela, à la facticité du monde parisien dont nous pouvons prendre conscience lors de l'errance de Jeanne dans la capitale, au chapitre XIII. La sérénité des champs et le repos sacré du paysan s'oppose à l'agitation perpétuelle qui fait de la ville un enfer moderne. Et les paysans paraissent encore plus

vrais, plus sincères, non soumis à la loi du paraître. Un petit exemple l'illustre simplement : quand la famille de Jeanne arrive aux Peuples, alors que la jeune fille et son père partent en promenade, il est noté que « trois paysans les saluèrent comme s'ils les eussent connus de tout temps » (UV, I, p.15) alors qu'à Paris, personne ne salue ou ne vient aider Jeanne, complètement perdue. Au contraire, cette dernière subit la moquerie de la foule qui la regarde, la toise comme une étrangère. Quelques oppositions sont ainsi mises en relief entre ces deux mondes comme dans la phrase suivante : « Les rumeurs du dehors s'apaisaient peu à peu sans qu'elle pût dormir, énervée par ce demi-repos des grandes villes. Elle était habituée à ce calme et profond sommeil des champs, qui engourdit tout, les hommes, les bêtes et les plantes ; et elle sentait maintenant, autour d'elle, toute une agitation mystérieuse ». (UV, XIII, p.181)

Les paysans apparaissent encore, sous la plume maupassantienne, comme de rudes travailleurs, souvent bons vivants (« Un Normand », « Toine », « La Bête à Maît'Belhomme ») : on le voit notamment lors des noces ou des baptêmes qui sont toujours l'occasion de fête où l'on sait boire, manger et rire. Cela se vérifie avec le baptême de la Jeanne dans notre roman. Ils ne manquent pas de finesse non plus et surtout ils peuvent aimer tel Boitelle qui tombe amoureux fou d'une négresse rencontrée au Havre ou encore le fermier veuf qui aime platoniquement une domestique dans le conte éponyme. Quant à la religion, comme nous le montre notre roman ou encore « La maison Tellier », elle apparaît avant tout comme un code pour eux. En somme, cette place accordée aux paysans traduit une société en mutation mais également un lexique en mutation.

La « reproduction » du parler normand n'est, de la même façon, pas seulement présent dans l'œuvre pour y apporter une touche de pittoresque. Elle permet de rendre compte des révolutions linguistiques qui ont pu traverser le siècle et qui ont conduit les écrivains et même les poètes à simuler le discours populaire, à faire entrer dans leur texte le vocabulaire familier voire franchement populaire emprunté à la classe prolétarienne notamment. Déjà sous la plume des Romantiques, nous sentons l'esquisse d'une révolution linguistique. Pensons ne serait-ce qu'à Hugo et à son célèbre : « Et sur les bataillons d'alexandrins carrés / Je fis souffler un vent révolutionnaire / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire » tiré de ce long poème des *Contemplations*. Mais c'est surtout après 1848, que le mouvement s'accroît et que les paroles sociales sont transcrites dans la littérature, cela va évidemment de pair avec la volonté de rendre compte de la société et donc de ses variantes d'usage. Maints écrivains sont concernés. Nous venons d'évoquer Hugo, à côté duquel nous pouvons placer Balzac, Sand, Sue, Murger, Flaubert, Maupassant, Daudet, Zola, les Goncourt, Champfleury, Duranty. Tous entendent abandonner la rhétorique unifiante de XVIIIe siècle et ont

pour principal souci l'exactitude dans la reproduction du discours d'autrui. Ils veulent rendre compte de cette prise de conscience bourgeoise de l'altérité dans la parole, un phénomène social très important. Il existe bien un autre social, un autre qui s'élève de plus en plus, qui a le droit de littérature, cet autre c'est le peuple, un Peuple aux millions de bouche et aux phrases qui témoignent d'une autre langue, d'une autre loi, d'une autre grammaire, une langue aux mots étranges et grotesques mais une langue bien réelle qui, en cela, ne doit pas être absente d'une littérature souhaitant témoigner de la société dans son entier et dans toute sa diversité. Un discours explicite de la norme se révélerait anachronique et empêcherait inéluctablement de transmettre les réalités socio-linguistiques de l'époque. Mais ces langues vernaculaires (comme le patois) s'avèrent parfois une barrière linguistique dressée entre les citadins et les paysans. C'est ainsi que Flaubert qui arpentait la Bretagne (entre Audierne et Plogoff) en 1846, avec son ami Maxime du Camp, a pu dire : « Nous perdons notre route. Des villages déserts, des chiens qui aboient, personne ne parle français ». C'est d'ailleurs en cela que la littérature du XIXe siècle constitue un remarquable champ d'observation pour l'analyse des variantes d'usage du français et pour les attitudes évaluatives qu'elles suscitent.

On peut ainsi remarquer que maints écrivains contemporains de Maupassant s'efforcent également de placer au centre de leurs œuvres cette classe sociale montante et entendent bien représenter le monde rural bien souvent délaissé. Il est manifeste que ce dernier fut longtemps oublié de l'Histoire. Dans la littérature médiévale aristocratique et bourgeoise, le vilain est l'anti-héros, porteur de toutes les bassesses dont témoigne son aspect physique et moral. Puis vint le pâtre matois de Molière ou le berger d'idylle au XVIIIe siècle. En somme, le paysan ne figure guère, en somme, dans la conscience historique, artistique ou littéraire, si ce n'est sous forme de fiction. Il faut les années 1840 pour voir la « découverte » et la réhabilitation du peuple à travers Michelet et Sand. En 1846, Michelet leur rend hommage dans *Le Peuple* : « Le paysan n'est pas seulement la partie la plus nombreuse de la nation, c'est la plus forte, la plus saine et, en balançant bien le physique et le moral, au total la meilleure ». Pareillement, George Sand qui peint le monde paysan comme un univers de sentiments nobles et purs en exalte « l'âme primitive » dans ses romans berrichons et rustiques écrits entre 1845 et 1853 : *La petite fadette, la mare au diable, François le champi, Les maîtres sonneurs...* Dans ses romans champêtres, le temps s'écoule paisiblement rythmé par les travaux aux champs et les fêtes de village.

Loin de l'univers bucolique de George Sand, Balzac fait une peinture des paysans bien différente

puisqu'il en dénonce la monstruosité. Souvenons-nous qu'il a manifesté son intention de broser toute la réalité et donc tous les milieux qui la caractérisent, le milieu urbain et Paris évidemment, « la ville aux cent mille romans » (*Ferragus*, p.795) mais aussi le milieu rural d'où le tropisme de la « province française » que nous pouvons trouver au sein de son œuvre colossale. Ainsi dans *Les paysans*, roman inachevé, il met en scène les enjeux sociaux de la lutte pour la propriété foncière. Bien entendu, pour rendre compte des paysans, Balzac les fait parler, ce qui le conduit à recourir à certains procédés stylistiques. Mais avant d'y venir, remarquons que les paysans balzaciens ne parlent pas, généralement, ou très peu. C'est le Père Niseron, le type du vieux paysan républicain qui est une figure muette. Ce mutisme semble dire qu'à la campagne, on ne parle pas, les paysans étant en cela des sauvages de la parole, ce qui contribue à rendre leur présence plus accablante et menaçante : les grandes conspirations se font dans l'ombre et le silence. Mais à côté de ces paysans mutiques, nous trouvons dans l'œuvre balzacienne, des paysans qui, au contraire, parlent beaucoup : ce sont là des péroreurs, des piliers de bistrot. Ils ont alors le rôle de porte-parole du discours paysan. Nous pensons notamment au père Fourchon. Il déclame par exemple : « Si vous restez longtemps ici, vous apprendrez ben des choses dans el livre ed' la nature ». (*Op. Cit.*, II) Le sort des paysans se trouve résumé ainsi : « Cloué par la loi de la nécessité, cloué par celle de la Seigneurie, on est toujours condamné à perpétuité à la tarre » (*Op. Cit.*, V). C'est en cela que Blondet, le journaliste parisien se demande : « Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être ? A quoi pense t-il ? Est-ce là mon semblable ? Nous n'avons de commun que la forme, et encore ! ». Les seules particularités du discours paysan, perverti, rendent compte de cet écart entre les personnages. Ces dernières permettent encore de dire la dissimulation et la ruse du personnage. Blondet s'en rend finalement compte : « Et moi qui croyais avoir vu les plus grands comédiens de ce temps, que sont-ils auprès de ce mendiant ? » Ce qui est ainsi dit dans ce roman, c'est la disparition de la classe paysanne et donc de ce type romanesque.

E. Le Roy et Erckmann-Chatrian ont eux aussi souhaité remettre la paysannerie sur le devant de la scène littéraire ; ils évoquent la chaleur de la communauté paysanne à travers leurs ouvrages : *Histoire d'un homme du peuple*, *l'ami Fritz*, *maître Daniel Rock*.

Zola, quant à lui, dans *La Terre*, dresse un portrait peu flatteur des paysans, montre qu'il n'y a pas la moindre « grandeur morale » dans le monde rural et insiste sur l'asservissement des hommes à la terre.

Durant tout le Second Empire, les Républicains fustigent ces masses ignorantes, politiquement immatures, capables seulement de jacqueries ou de votes en faveur du tyran. « Majorité rurale,

honte de la France ! », s'écrie en 1871 le jeune député républicain Gaston Crémieux.

En définitive, les paysans sont tantôt décrits comme des brutes arriérées, cantonnés alors aux marges de la société policée, tantôt comme des travailleurs purs, vertueux et proches de la nature, perpétuant dans ce cas-là, le bon sauvage du XVIIIe siècle. Une paysannerie par conséquent ou naturalisée, ou instrumentalisée mais toujours bien présente dans la littérature.

Et les paysans sont aussi davantage au centre des toiles de bon nombre de peintres de l'époque. Maupassant, passionné de peinture, remarque ainsi : « Chaque fois que je retourne au Salon, un étonnement me saisit devant les paysanneries. Et ils sont innombrables aujourd'hui, les paysans. Ils ont remplacé les Vénus et les Amours, que seul M. Bourguereau continue à préparer avec de la crème rose. Ils bêchent, ils sèment, ils labourent, ils hersent, ils fauchent, ils regardent même passer les ballons, les jolis paysans peints » comme nous le rapporte A. Guillemin dans son article⁵⁵. Référons-nous notamment à la « Cour de ferme en Normandie » de Claude Monet. Au salon de 1848, c'est Millet qui, avec « Un vanneur », véritable début dans le genre, illustre les paysans. Avec ce tableau, ce dernier semble avoir trouvé son héros, le paysan et son décor, la nature et ce, avec un effet de réel remarquable. Ainsi les modernes saluèrent son oeuvre, dont le jeune Courbet se souviendra lorsqu'il peindra « Les Casseurs de pierre ». Puis il publiera « L'Angélu » en 1857 tandis que Jules Bastien-Lepage peint « Les foins » en 1877 ou encore Vincent Van Gogh place le monde rural au centre de « La méridienne ou la sieste » en 1889. La paix émanant de ces tableaux laisse deviner un univers de béatitude, de sérénité, d'harmonie et de bonté que peignent, dans le sillage de Rousseau, de nombreux écrivains comme George Sand, marquée par le socialisme idéaliste de la révolution de 1848, nous l'avons vu plus haut. D'ailleurs, à cet agrarisme de gauche répondra, à la fin du siècle, un agrarisme de droite inspiré par la crainte de l'industrialisation et du développement de la classe ouvrière (l'œuvre zolienne en témoigne largement). Le paysan semble alors le seul garant de la tradition et de l'ordre social. Face au mauvais ouvrier incarnant les basses classes agitées des villes est magnifié le paysan pieux, travailleur, respectueux des hiérarchies établies. Enfin, dans les années 1880 et 1890, à l'heure où l'exode rural, la crise du phylloxéra (maladie de la vigne), la croissance de l'industrie, la dépression économique font peser sur le monde rural de lourdes menaces, les agrariens se mettent à défendre une paysannerie qu'ils parent de tous les vertus. Mais fermons cette parenthèse historique.

⁵⁵ Alain Guillemin, « Quelle volupté que la peinture », *Enquête*, Varia, 1993.

Nous devinons ainsi à travers la peinture qui est faite de cette classe dans *Une vie* et avec toute la minutie accordée à la reproduction de sa parlure (c'est que les langues évoluent comme des « organismes vivants » et que le peuple est bien le premier créateur de la langue) la trace de l'Histoire dans ce roman, mais nous reviendrons sur ce point sujet à caution plus loin dans notre étude.

Pour le moment, nous souhaiterions évoquer un autre élément qui concourt à donner vie aux personnages de Maupassant : leur regard que nous épousons et que nous suivons. Dans *Du descriptif*, P.Hamon parle d'un *regard-descripteur*. Il s'agit, en somme, d'attribuer la responsabilité de la vision à un personnage-témoin, foyer visuel, placé dans des conditions telles que la description émane naturellement de lui. Jeanne est ainsi un personnage *porte-regards*. Et ses descriptions contribuent à la rendre « vraie » à cause de son regard de non-initiée. Nous avons une cohésion parfaite des objets qui sont articulés selon l'ordre de la découverte visuelle et selon leur contiguïté supposée dans l'espace : du général au particulier. Ou bien en vrac comme les objets entreposés dans le grenier et que découvre Jeanne au soir de sa vie :

Elle allait de l'un à l'autre avec des secousses au cœur, se disant : "Tiens, c'est moi qui ai fêlé cette tasse de Chine, un soir quelques jours avant mon mariage. - Ah ! Voici la petite lanterne de mère et la canne que petit père a cassé en voulant ouvrir la barrière dont le bois était gonflé par la pluie" [...] Elle examinait des chaises à trois pieds, cherchant si elles ne lui rappelaient rien, une bassinoire en cuivre, une chaufferette défoncée qu'elle croyait reconnaître et un tas d'ustensiles de ménage hors de service... (UV, XII, pp.170-171)

En outre, par sa seule façon de décrire, le personnage se révèle, ses affects expliquant telle mise en ordre du réel. Ainsi, en entrant dans la conscience du personnage, en nous immergeant dans ses pensées - grâce au discours indirect libre, au point de vue interne répondant au « réalisme subjectif », lequel apparaît largement sous la plume de Stendhal ou encore de Flaubert. Ainsi chez Stendhal, par exemple, dans *Le Rouge et le Noir* et dans *Lucien Leuwen*, les événements sont vus dans le rayon de Julien Sorel et Lucien. De même, dans *La chartreuse de Parme*, le narrateur a, certes, reconnu le droit de regard des autres personnages (Clélia, Mosca, Sanseverina) mais Fabrice Del Dongo garde le foyer principal (la scène de la bataille de Waterloo reste un modèle du genre) - nous avons le sentiment d'un être vivant dans lequel nous nous retrouvons ; c'est pourquoi nous ne pouvons pas penser les personnages qu'en types sociaux, termes bien trop abstraits. Malgré tout, il convient quand même ici de souligner une *typification* relative, le fait que certains personnages condensent quelques traits sociologiques et psychologiques d'un être humain réel. C'est par

exemple l'Abbé Picot incarnant le type du prêtre campagnard, Jeanne celui de la femme idéaliste qu'une éducation au couvent a perdue ou encore Julien qui représente le petit hobereau mesquin et tyrannique. (Il est notamment question, dans la description de ce dernier, de « son vernis, son élégance de fiancé », de « sa garde noble de jeune homme » et de sa « négligence » propre aux « gens qui n'ont plus besoin de plaire ») Or, il est évident que cela contribue à diminuer l'individualité et donc la « réalité » du personnage, à réduire le son de sa voix, à gommer les contours de son corps. Quelques traces de vide derrière un personnage pas si plein, pas si vivant, pas si charnu.

Pourtant, nous avons envie d'insister ici sur leur réalité, sur le fait que nous ne pouvons que nous identifier à eux bien souvent. Ce qu'ils éprouvent parfois, nous l'avons éprouvé : la beauté d'un paysage, le sentiment de solitude et de désespoir face à la mort d'un être cher, l'émergence de questions existentielles qui en découle : « Où donc était, maintenant, l'âme de sa mère ? L'âme de ce corps immobile et glacé ? [...] Quelque part dans l'espace ? Mais où ? » (UV, IX, p.124). Dans ces moments-là, nous ne pouvons que dire : « Ma foi, comme c'est vrai ». Ces personnages appartiennent aux petites gens que nous sommes, ils ont les mêmes problèmes, éprouvent de semblables sensations et « pataugent » dans leur quotidien, ce mélange de « fange universelle » et de « bain de nature ». Ils ne réalisent pas d'exploits ou de hauts faits qui en feraient des héros inégalables ou des surhommes. Ils sont simplement inscrits dans la réalité, ce qui ne peut que nous les rendre plus vivants. Maupassant proclamait d'ailleurs dans « le Roman » sa volonté de reproduire le réel, laquelle entraînait la mort des héros, ces « personnages grandis outre mesure, [...] pantins changés en colosse » selon Zola.

En définitive, les personnages ne sont pas que des êtres de carton, faits d'encre et de papier, porteurs d'une « étiquette », d'un nom, d'une « fonction » au sein du schéma actanciel ou quinaire. Ce ne sont pas seulement des marionnettes utilisées par l'auteur dans un but bien précis, ce ne sont pas que des types, des êtres abstraits. Ils ne sont pas seulement des silhouettes aux contours bien vagues derrière lesquelles nous devinerions le fantôme de l'auteur ou d'un de ses proches, parfois même indépendamment de sa volonté.

La vérité des personnages de Maupassant est d'ailleurs mise en évidence dans *L'Illustré de Rouen*, de juillet 1891, dans lequel on note la « rare puissance d'observation » de notre auteur et l'« extraordinaire relief de vérité de ses personnages » qui en ressort.

Ses personnages, « c'est la vie elle-même », avons-nous envie de dire à l'instar de Paul Alexis et de reprendre ces propos tenus par Maupassant lui-même à propos de *Madame Bovary* : « On eût dit

que les personnages se dressaient sous les yeux en tournant les pages, que les paysages se déroulaient avec leurs tristesses et leurs gaietés, leurs odeurs, leur charme, que les objets aussi surgissaient devant le lecteur ⁵⁶», pour les utiliser en référence à *Une vie*.

2) La voix du narrateur : de l'ironie à la satire

Il est évident que Maupassant avait une conception pessimiste de la société de son temps où, selon lui, « jamais [...] on n'a eu l'esprit plus étroit et moins humain » dit-il dans sa chronique « Le préjugé du déshonneur ». Nous avons vu que le contexte dans lequel il écrit a vu l'avènement de la « médiocrisation ». Cela explique ainsi son intention morale et la visée testimoniale de son œuvre, de son texte porteur du hors-texte, même si ce dernier est plus ou moins tu. C'est là que le réalisme rejoint le didactisme, ce que Eric Bordas, dans son article de 2004, nomme le *romanesque de l'effet*, la part « intelligentielle » d'une œuvre écrite par un romancier qui est encore un penseur entendant intervenir dans les débats de la société de son temps, qu'ils concernent la place de la femme, la religion ou l'éducation. D'ailleurs, Flaubert avant lui - comme Balzac ! - avait eu cette intention dénonciatrice, en témoignent ses propos tenus sur *L'Education sentimentale* - dont le titre initial était *Les fruits secs*, ce qu'il n'est pas anodin de souligner - : « Et tout cela dans l'unique but de cracher sur mes contemporains le dégoût qu'ils m'inspirent ! Je vais enfin dire ma manière de penser, exhaler mon ressentiment, vomir ma haine, expectorer mon fiel, déterger mon indignation⁵⁷ ». On retrouve là sa haine du bourgeois, le bourgeois étant pour lui, selon le dire de Maupassant *quiconque pense basement*.

Force nous est de constater pour commencer que le narrateur-auteur intervient ponctuellement dans le récit et ce, de façon voilée, détournée généralement - par le biais de l'ironie ou de la tonalité comique ou simplement cocasse - mais il lui arrive malgré tout de s'immiscer de façon directe. Ainsi en est-il lors de la mort de la chienne en gésine où il vient nous donner une explication résidant dans l'innocence des enfants : « c'était un jeu pour eux, un jeu naturel où rien d'impur n'entraît » (UV, X, p.141) d'où la comparaison : « Ils contemplaient cette naissance comme ils auraient regardé tomber des pommes ».

56 Guy de Maupassant. *Pour Gustave Flaubert, Op. cit.*, p.46.

57 *Ibidem*. p.103.

Il est d'ailleurs important de considérer les comparaisons ou autres images qui, par exemple dans le discours indirect libre, viennent trahir la présence du narrateur lorsque s'insère au sein des réflexions, des pensées du personnage, un registre ne pouvant venir de lui. Ce sont des comparaisons qui convoquent des effets rhétoriques discrets mais non négligeables, qui montrent que le narrateur, quoique extradiégétique, ne cherche pas à s'effacer complètement, narrateur qui est donc à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de la conscience de ses personnages. Prenons un ou deux exemples tirés du début de l'œuvre où Jeanne, juste sortie du couvent, vient s'installer à la fenêtre pour contempler la nature et s'abandonner à la rêverie : « elle se leva [...] avec sa longue chemise qui lui donnait l'aspect d'un fantôme », « gazon jaune comme du beurre », « les flots qui semblaient dormir sous les étoiles », « la mare de lumière répandue sur son plancher » (UV, I, p.11). En 1977, Erich Averbach dira de l'héroïne de *Madame Bovary* que « c'est à la fois Emma qui voit et l'écrivain qui parle⁵⁸ ». Nous avons donc toujours ce doute quant à la focalisation et une impression de deux points de vue ou plutôt d'une surimpression de regards.

a) L'argent-roi

Nous avons déjà insisté sur la connexion entre le roman et l'Histoire sociale. La société d'alors est gouvernée, selon Balzac (cf. *La fille aux yeux d'or*), par l'« or et le plaisir » : l'argent est roi, l'esprit de marché explose, les plaisirs grégaires l'emportent. Les forts, les habiles, les monstres seuls triomphent. On peut ainsi lire dans *Illusions perdues* de Balzac : « tout se résolvait par de l'argent. Au théâtre comme en librairie, en librairie comme au journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question ». L'argent est tout et partout y compris dans le monde des lettres c'est pourquoi la critique littéraire n'est pas fiable comme nous le montre encore ce roman: « Enfin, pour un exemplaire refusé par le libraire à mon journal, je dis du mal d'un livre que je trouve beau ». C'est la prolifération savante et malodorante du « populaire en goguette » dénoncé par le héros d'*A rebours* qui fuit ce monde bourgeois et vénal. Mais nous ne revenons pas là-dessus plus longtemps, penchons-nous plutôt sur la place accordée à l'argent dans *Une vie*.

Julien est incontestablement un mari intéressé comme en témoigne l'épisode du voyage de nocces où il s'empare tout bonnement de l'argent de sa jeune épouse. Plus tard, maître des Peuples, il réorganisera le domaine, supprimant du personnel et privant même son épouse du plaisir simple de sa petite « galette » : « Il se montrait d'une parcimonie féroce, ne donnait jamais de pourboires

58 Erich Averbach, *Mimesis*, Gallimard, 1977, p. 428.

réduisait la nourriture au strict nécessaire ; et comme Jeanne, depuis qu'elle était venue aux Peuples, se faisait faire chaque matin par le boulanger une petite galette normande, il supprima cette dépense et la condamna au pain grillé ». (UV, VII, p.77)

Dans la même optique, nous pouvons constater que l'attrait pour l'argent l'emporte sur tout le reste. C'est ainsi que, devant les corps des amants précipités du haut de la falaise, les paysans ne manifestent aucune émotion, aucune pudeur ni retenue, ils s'interrogent seulement pour savoir ce qui leur permettra d'être le plus généreusement récompensés : les ramener au château sur de la paille ou sur un matelas ! En somme, s'ils décident de les ramener au château, ce n'est pas par « bonté de coeur » mais seulement « dans l'espoir d'une récompense » :

Les uns voulaient garnir de paille le fond des voitures ; les autres étaient d'avis d'y placer des matelas par convenance.

La femme qui avait déjà parlé cria : "Mais y s'ront pleins d'sang ces matelas, qu'y faudra les r'laver à l'ieau de javelle"

Alors, un gros fermier à face réjouie répondit : "Y les payeront donc. Plus qu'ça vaudra, plus qu'ça sera cher." L'argument fut décisif. (UV, X, pp.145-146).

Pareillement, si Désiré Lecoq épouse Rosalie c'est uniquement dans l'optique de l'argent qui lui sera remis en contre partie, c'est pourquoi il n'hésite pas une seconde à « marchander » ce mariage : « M'sieur Julien i m'a dit qu'j'aurais 15 cents francs, et m'sieur l'curé i m'a dit que j'n'aurais 20000 ; j'veux ben pour 20000 mais j'veux point pour 15 cents ». (UV, VIII, p.105) Cette âpreté des paysans conduira, par ailleurs, au drame dans « La ficelle » où Maître Hauchecorne qui, pour avoir ramassé une simple ficelle, mourra suspecté de vol.

Ainsi, ressort de ces différents exemples, la satire de Maupassant à l'encontre de cette toute-puissance, cette omniprésence de l'argent, flot d'or qui coule tout au long du roman. La métaphore aquatique, récurrente dans le roman, est à cet égard significative.

b) *Theatrum mundi*

Notre auteur pointe également du doigt la bêtise humaine, à l'instar des dessinateurs satiriques (Daumier ou Toulouse-Lautrec), et notamment lors du baptême de la Jeanne. Cependant, dans cette scène, il convient de souligner que sa visée satirique passe presque inaperçue, qu'elle demeure voilée. Il recourt, en effet, au comique afin de critiquer le réel plus discrètement. Cela nous pousse d'ailleurs à parler de réalisme humoristique, ce qui montre bien que la frontière entre le sérieux et le comique n'est pas si évidente et que le tragique poussé à l'extrême peut même s'ouvrir sur... le comique. Regardons l'extrait suivant situé juste après le baptême où quelques modalisateurs nous permettent d'entendre s'élever le rire de l'auteur :

C'était fini. Les femmes se relevaient. Le retour fut une débandade [...] les chantres et le serpent avaient disparu par une ruelle pour être plus tôt déshabillés, et les matelots, par groupes, se hâtaient. Une même pensée, qui mettait en leur tête comme une odeur de cuisine, allongeait les jambes, mouillait les bouches de salive, descendait jusqu'au fond des ventres où elle faisait chanter les boyaux. (UV, III, p.34)

La cérémonie du baptême est complètement désacralisée et réduite à une simple bénédiction comme nous le voyons dans les lignes précédentes. Ici, l'utilisation de verbes exprimant la rapidité - qui confèrent aux fidèles un aspect mécanique - nous montre que la cérémonie est sans importance pour les invités, une cérémonie de façade en somme, qu'ils ne manifestent aucun sentiment pour la marraine, et que seul compte pour eux le repas qui les attend, après un « amen » hurlé plus que chanté. Ne dit-on pas du curé que ses « joues » sont « pleines de vent » ? Alors pourquoi ne pas prendre ce dernier mot au sens figuré ? Les personnages sont donc réduits à leur côté bestial, à leurs besoins primitifs du manger et du boire, à leurs « boyaux ». Ce sont eux qui se font entendre. Les invités sont d'ailleurs animalisés, réifiés comme en atteste la métonymie (« les chantres et le serpent »). Ils nous apparaissent comme un troupeau affamé. On a d'ailleurs l'impression qu'ils forment une seule et même corps. (Cette absence d'individualisation se retrouvera avec la « foule » parisienne). L'attitude des invités est donc tournée en dérision par l'auteur dont on sent bien le rire mais un rire sarcastique, peut-être un peu amer, un rire triste devant ce monde d'apparences, de faux-semblants générant chez le lecteur un mélange d'indignation et de compassion à l'égard de Jeanne pour laquelle la cérémonie revêt tant d'importance.

Lors de cette cérémonie, on peut encore insister sur le contraste entre le bruit fait par le curé, les chantres et les invités (ça « hurle », ça « glousse », ça « mugit », ça « détonne ») et le silence profond de la mer. Dans la description qui en est faite, tout est comme mis en sourdine, atténué, à peine esquissé : « La mer *immobile et transparente* [...] roulant à *peine*, avec un *tout petit* bruit de râteau grattant le galet, des *vaguettes* hautes *comme le doigt* » (p.33 ; nous soulignons). Comment interpréter un tel silence ? On peut y voir là une émotion de la mer (une mer-mère), qu'on nous dit « recueillie », une mer si touchée par ce qu'il se passe là qu'elle en perd la parole, que tout mouvement est comme figé... ou bien un signe de mauvaise augure, comme si la mer refusait de donner son consentement à ce rapprochement entre le parrain et la marraine et pour ainsi dire s'absentait, absence qui peut se lire dans la « transparence ».

Nous avons ainsi le sentiment d'un théâtre du monde. Il est en effet question d'un « décor de théâtre » dès le premier chapitre. Il peut être intéressant, à ce propos, de mentionner le fait que L. Forestier ait évoqué chez Maupassant une « conception théâtrale de l'univers, en laquelle s'exprime

un conflit de l'être et du paraître⁵⁹ ». Un grand nombre de personnages sont comme en perpétuelle représentation, arborant des masques dont ils peuvent changer quand bon leur semble. Il en est ainsi de l'abbé Picot qui, lorsque Jeanne vient lui demander des conseils pour avoir un deuxième enfant « quitta instantanément son aspect bonhomme, et prit son air sacerdotal ». (UV, X, p.130) Le monde parisien brièvement entrevu est un monde d'apparence où seul compte le paraître, l'aspect extérieur tout en brillance. Les rapports sociaux, humains, authentiques, apparaissent, dès lors, inexistant. On nous dépeint ainsi une « foule élégante qui causait, souriait, saluait, cette foule [...] dont les femmes sont belles et les hommes sont riches et qui ne vit que pour la parure et les joies » (UV, XIII, p.183). L'énumération rend compte de l'agitation de ce monde, agitation qui empêche une action vraiment pensée et sincère. Seules la beauté et la richesse le caractérise. (Nous retrouverons cela dans la nouvelle : « la parure »). Par conséquent, au milieu de cette « cohue brillante », Jeanne dans sa « robe à carreaux » ne peut qu'être raillée. D'ailleurs, force est de constater que, dans cet épisode urbain, pour décrire les Parisiens, les expressions utilisées se réduisent à : « foule » (dans « foule remuante » entre autres), « des gens » (dans « des gens pressés », « des gens à paquets », « des gens attablés »...) et « des passants » laissant apparaître, par là, une masse informe, solidaire et, en cela, une certaine dégénérescence humaine. Nous retrouvons, par ailleurs, ce processus de déshumanisation dans le conte bien nommé « Le masque », une déshumanisation touchant alors les spectateurs, Molochs impitoyables et le vieux danseur au masque, lequel conte symbolise parfaitement cette farce, cette grande comédie humaine qui se joue sur la scène du monde. Nous aurons encore l'occasion de pointer du doigt la théâtralité de l'aristocratie plus loin dans notre étude.

D'ailleurs celui qui porte un masque, et que dévoile le narrateur grâce à l'ironie, c'est évidemment Julien, ce cher vicomte.

Dès le début de l'œuvre, il nous apparaît comme un faux chevalier servant qui joue un rôle dans le but de parvenir à ses fins : épouser Jeanne, lui le désargenté notoire. Sa duplicité est mise en évidence par les interventions discrètes du narrateur qui nous invitent, dès lors, à la vigilance devant la gentillesse apparente du jeune homme et toute parole d'affection de ce dernier. Julien est sans arrêt en représentation, en témoigne cette comparaison vraiment très parlante : « comme un acteur qui a fini son rôle et (qui) reprend sa figure ordinaire » (UV, VI, p.67) ou encore ce jour où la

59 Louis Forestier. Préface pour *Contes et nouvelles*, I, p. XXV.

baronne décède subitement et où il se retrouve « pris à l'improviste trop brusquement pour se faire d'un seul coup le visage et la contenance qu'il fallait » d'où la façon dont il réagit, les actions purement mécaniques qu'il fait, comme en témoigne l'accumulation de verbes d'action : « il tira son mouchoir, s'essuya les yeux » (même pas mouillés ! vraisemblablement) « s'agenouilla, se signa, marmotta quelque chose » (UV, IX, p.120). Le dernier verbe est particulièrement péjoratif. Pour corroborer cela, quelques lignes plus loin, il est question de sa « voix ordinaire », le fait que le narrateur le souligne n'est évidemment pas anodin. Quant à l'enterrement de la baronne, Julien voit en lui seulement l'occasion de faire parler de sa famille : « Toute la noblesse est venue, ce sera très bien » (p.128), remarque-t-il cruellement à sa femme, mais évidemment d'un « ton confidentiel » pour ne pas être entendu par d'autres personnes.

Mais c'est le portrait qui nous en est fait au début du roman (Ch III, pp.22-23) qui nous signale le mieux son hypocrisie et sa fatuité. Son visage cache plus qu'il ne révèle, tout est artifice chez lui : « Ses cheveux noirs et frisés *ombraient* son front lisse et bruni », sa « barbe [...] *cachait* une mâchoire un peu trop forte ». (C'est nous qui soulignons) De nombreux verbes montrent que tout n'est qu'apparence chez lui, que ce sont ses sourcils ou ses cils, par exemple, qui lui donnent une sincérité et une gentillesse qu'il n'a pas en réalité, qui rendent ses yeux expressifs : « deux grands sourcils réguliers comme s'ils eussent été artificiels *rendaient* profonds et tendres ses yeux sombres », « ses cils serrés et longs *prêtaient* à son regard (une) éloquence passionnée ». Ses vices sont ainsi cachés derrière des traits en apparence séduisants. Rappelons que c'est sa beauté qui séduit Jeanne. Son regard est son arme la plus efficace et nous verrons que son langage est très envoûtant : « le charme langoureux de cet oeil *faisait croire* à la profondeur de son regard et *donnait de l'importance* aux moindres pensées ». (Soulignons, au passage, que ses œillades langoureuses ne sont pas sans nous rappeler la vanité ridicule de Rodolphe qui fascine pourtant tant Emma dans *Madame Bovary*). Le jeune homme connaît son charme qui fait se retourner aussi bien « la belle dame hautaine » que « la fille en bonnet qui porte un panier dans les rues » et en joue : « savait-il [...] par expérience qu'aucune femme ne lui résistait? ». Le narrateur nous laisse ainsi clairement, bien qu'indirectement, percevoir l'apparence artificielle de Julien et sa médiocrité mais aussi le côté calculateur de ce dernier, passé maître dans l'art de séduire.

De la même façon que dans son portrait, nous trouvons souvent en ce qui le concerne un vocabulaire de la dissimulation, le verbe « cacher » par exemple qui témoigne de son hypocrisie : ainsi dans ce passage où il se moque des larmes de la pauvre Lison : « le vicomte s'était retourné pour cacher sa gaieté ». (UV, IV, p.40).

L'ironie du narrateur est clairement identifiée dans le recours aux guillemets ou à l'italique, laquelle vise à ridiculiser Julien : « sa beauté même, sa figure de *beau cavalier* rendaient plus drôles sa maladresse et sa peur ». (UV, V, p.55) D'ailleurs, une fois le mariage consommé, le jeune homme peut retirer son masque afin de laisser voir son véritable personnage, mélange de vulgarité, de familiarité verbale (sitôt la nuit de noces passée, il passe du vouvoiement au tutoiement en s'adressant à sa jeune femme) et de laisser-aller physique. Ajoutons encore sa « politique d'économie » foncièrement ridicule : « il prononçait, avec un sourire, en glissant la monnaie dans sa poche : "les petits ruisseaux font les grandes rivières" ». (UV, VII, p.77). Encore un vocabulaire hydrique...

Maupassant semble ainsi nous inviter à la méfiance devant l'aspect des personnages, il nous pousse à ne pas confondre paraître et être. Julien présente une « belle figure » mais cette dernière est loin d'annoncer une beauté du cœur. *A contrario*, le comte de Fourville qui nous est décrit comme un « croque-mitaine », un « monstre » ou encore un « centaure » révèle pourtant une tendresse touchante à l'égard du petit Paul qu'il aime avec un amour débordant de mère : « il le (Paul) maniait d'une façon délicate dans ses grosses mains de colosse, lui chatouillait le bout du nez avec la point de ses longues moustaches, puis l'embrassait par élans passionnés, à la façon des mères. » (UV, IX, p.111).

c) **La religion**

Autre point que nous aimerions aborder : la critique sévère faite par Maupassant à l'encontre de la religion et de Dieu. Il a été marqué, semble-t-il, par son séjour dans un pensionnat, tenu par des religieux et dont il a retenu l'enfermement et une certaine forme d'intolérance. En 1863, envoyé au séminaire d'Yvetot, il se sent emprisonné, frustré, comme il le confie à son cousin : « C'est un couvent triste où règnent les curés, l'hypocrisie, l'ennui [...] et d'où s'exhale une odeur de soutane qui se répand dans toute la ville ». Rappelons encore que le temps d'écriture d'*Une vie* - même s'il ne se superpose pas avec le temps de l'histoire - est celui de la société de la Troisième République, qui est fortement anticléricale. Nous n'ignorons pas encore la lutte contre Dieu qui transparaît dans maints textes de Maupassant (« l'homme sans Dieu » pour reprendre le titre d'un texte de Pierre Cogny) et qui se fait plus pointue dans ses derniers ouvrages. Il nous peint alors Dieu comme un être qui s'amuse à contempler ce qui se joue sur le théâtre du monde. Ce spectacle des affres de l'agonie semble le ravir d'aise. Dans le dernier texte de Maupassant, *Angélus* (dont l'écriture s'étend de janvier à novembre 1891), la virulence de son anticléricalisme est évidente. Son imprécation

contre le Seigneur est manifeste dans les dénominations pour le moins outrageantes dont il use : « Dieu ténébreux [...] Eternel meurtrier [...] Eternel faiseur de cadavres et pourvoyeur de cimetières [...] Meurtrier affamé de mort [...] massacreur (auquel) [...] il [...] faut tous les jours des morts » (*L'Angélu*, In. *Romans*, p.1223)

Penchons-nous sur *Une vie*, roman à propos duquel on a pu noter la présence d'un « Dieu à intentions bourgeoises, à colères jésuitiques et à vengeances de tyran ». Les deux figures de Dieu, les deux « ministres du Ciel » qui apparaissent sont celles de l'Abbé Picot et de l'abbé Tolbiac.

Arrêtons-nous tout d'abord sur le premier.

Du portrait qui nous est brossé de l'Abbé Picot ressort son goût pour la bonne chère et une bonhomie conciliante reposant notamment sur le rythme ternaire, l'allitération en [f], l'assonance en [o] mais aussi sur l'épanaphore de « fort » : « il était fort gros, fort rouge, et suait à flots » (UV, II, p.20). Il aime boire et manger : « Vers le dessert, il eut une verve de curé en goguette, ce laisser aller familial des fins de repas joyeuses ». (UV, II, p.21). La religion qu'il représente est une religion humaine, une église permissive et volontairement aveugle. Nous avons évoqué plus haut la cérémonie ridicule du baptême avec le « ventre pointu » du curé, les vieux chantres « crasseux » qui hurlent des prières et, pour couronner le tout, la « débâcle » finale. Le curé complètement animalisé, que ce soit par ses « gloussements », sa « voix empâtée » ou son « galop » final y perd « toute sa dignité ». Il nous apparaît encore comme un entremetteur conjugal entre Julien et Jeanne, un instigateur du mariage soucieux de favoriser la reproduction sociale et qui va, pour ce faire, jusqu'à donner l'absolution à tous les péchés. C'est pourquoi son sacerdoce a l'allure d'un maquignonage. Il manifeste encore quelque curiosité pour les « mystères du lit » laissant percevoir, selon le narrateur, « une gourmandise d'homme qui jeûne ». (UV, X, p.133) On en prend conscience lorsque Jeanne vient lui demander conseil pour décider Julien à avoir un autre enfant : on le voit alors, ce qui est très surprenant, élaborer un « plan », un « stratagème » avec la jeune femme, traçant un drôle de visage de la religion.

Homme de la campagne, il ne s'effarouche pas devant les lois de la nature et c'est avec une égale résignation qu'il considère l'accouplement des bêtes et les moeurs grossières de ses ouailles. Il sanctifie ainsi les pratiques sociales :

Les hommes n'ont pas plus de religion qu'il ne faut, et les femmes, les femmes voyez-vous, n'ont guère de conduite. Les filles ne passent à l'église pour le mariage qu'après avoir fait un pèlerinage à Notre-Dame du Gros-Ventre, et la fleur d'oranger ne vaut pas cher dans le pays. (UV, X, p.134)

Les amours ancillaires se retrouvent, dès lors, ravalées dans sa boucle à une simple « coutume locale », (« Elles sont toutes comme ça dans le pays. C'est une désolation, mais on n'y peut rien, et il faut bien un peu d'indulgence pour les faiblesses de la nature. Elles ne se marient jamais sans être enceintes » (UV, VII, p.93)) c'est pourquoi, soucieux d'éviter tout conflit, il invite Jeanne et ses parents à pardonner l'adultère de Julien avec Rosalie : « Je vous adjure de pardonner les erreurs de monsieur Julien ». C'est que, selon lui, l'adultère fait partie de la norme : « Voyons monsieur le baron, entre nous, il a fait comme tout le monde. En connaissez-vous des maris qui soient fidèles ? ». (UV, VII, p.94)

En définitive, pour cet homme représentant de Dieu sur Terre, seuls comptent les aspects rationnels, pragmatiques d'une morale rustique où l'intérêt et la puissance dominent. Maupassant nous le fait ainsi apparaître davantage comme un agent de stabilité sociale que comme un serviteur de Dieu. Il nous évoque en cela les deux bonnes sœurs de « Boule de suif » qui ne font rien pour venir en aide à la jeune femme mais au contraire la poussent vers l'acte « honteux » d'avoir des relations intimes avec l'officier expliquant que « Dieu accepte toutes les voies, et pardonne le fait quand le motif est pur ».

En outre, une certaine hypocrisie de sa part se fait jour lors du décès de la baronne accentuée par le polyptote « triste/tristesse » : « Il parla de la trépassée, la célébra en termes sacerdotaux, et, triste de cette fausse tristesse de prêtre pour qui les cadavres sont bienfaisants... ». (UV, IX, p.121) Le ton de sa voix va ainsi à l'encontre de la parole fallacieuse prononcée puisqu'il dit « c'était une sainte » sur le ton dont il disait les textes religieux. D'ailleurs, lui et Julien sont bien contents que Jeanne les congédie à l'orée de la nuit de veillée mortuaire : c'est qu'ils « song[ent] à leur lit » (*Ibidem*)

Sa grande lâcheté et sa propension pour les arrangements de conscience transparaissent d'ailleurs dans le conseil très révélateur qu'il adresse à son successeur l'Abbé Tolbiac : « Mariez-les, l'abbé, mariez-les, ne vous occupez pas d'autre chose ». (UV, X, p.135)

L'Abbé Tolbiac est fort différent de l'Abbé que nous venons de côtoyer. C'est une sorte de brute fanatique qui empêche d'aimer la vie et de la comprendre, un « persécuteur de la vie », en somme qui représente une religion mutilatrice. On nous le décrit de la façon suivante : « Son austérité **in**traitable, son mépris du monde et des sensualités, son dégoût des préoccupations humaines, son amour de Dieu, son **in**expérience juvénile et sauvage, sa parole dure, sa volonté **in**flexible... » et un peu plus loin « **in**flexible sévérité » et « **in**placable **in**tolérance ». (UV, X,

p.136) Notons-y, comme dans la description de Julien, le même préfixe [in] ainsi que l'énumération qui semble montrer la toute-puissance de cet homme qui va quasiment ensorceler Jeanne, incapable de résister. C'est encore un être violent comme le suggère l'assonance en [an] dans l'extrait suivant : « Il en [de l'amour] parlait dans ses prêches avec emportement [...], jetant sur cet auditoire de rustres des périodes tonnantes contre la concupiscence ; et il tremblait de fureur, trépignait, l'esprit hanté des images qu'il évoquait dans ses fureurs ». C'est un être comme en proie aux forces du mal. Nous le voyons ainsi « chasser » les amoureux « comme fait un garde poursuivant les braconnages » (*Ibidem*) ou jeter des pierres aux enfants « comme on fait aux chiens » (p.137). C'est bien une guerre qu'il semble mener à ses fidèles. Nous trouvons, d'ailleurs, un vocabulaire martial très significatif : il « mani[e] tout l'arsenal antique et compliqué des controverses religieuses » (*Ibidem*). D'ailleurs, l'allitération en [p] revient souvent quand il est question de sa personne, une autre façon, semble-t-il, d'insister sur la violence qui le caractérise : « de **pr**ône en **pr**ône, le **pr**être continua l'annonce de sa vengeance, **pr**édisant que l'heure de Dieu **ap**prochait, que tous ses ennemis seraient **fr**appés ». On note toujours la présence de termes militaires : « ennemis », « vengeance »... qui n'ont rien de très religieux.

C'est en cela qu'on nous le dépeint comme un « persécuteur de la vie »... Et donc comme un semeur de mort.

Pour ne donner qu'un exemple de cela, mentionnons sa sauvagerie assassine, sa « fureur irrésistible » s'abattant sur la pauvre chienne sur le point de mettre bas. Cette scène ouvre, d'ailleurs, les portes au fantastique mais à un fantastique qui naît dans le réel, qui *est* presque bien réel pourrait-on dire, un fantastique qui ne tient pas à l'intrusion du surnaturel (qui renvoie à ce qui échappe aux lois de la nature) mais si l'on suit l'idée de Gaëlle Pasternak - laquelle a consacré son mémoire au thème de l'eau chez Maupassant - mais au « pré-naturel », au « supra-naturel » c'est-à-dire à une société primitive, ésotérique, une humanité en dérive, une humanité, à la dualité humaine en somme, dont le prêtre et son *hybris* évidente est la preuve évidente. Mais nous aurons l'occasion plus loin, au cours de notre lecture, de revenir sur ce moment hautement dramatique. Si nous ajoutons à cela le fait que ce prêtre soit à l'origine du « meurtre » de Julien et Gilberte commis par le comte - ce qui en fait, en quelque sorte, un meurtrier par « procuration », s'il nous est permis de le dire ainsi -, nous avons peine à croire qu'il soit un serviteur de Dieu. La façon dont il a d'anathématiser la nature humaine ajoutée à ce que nous venons de dire nous pousse, par ailleurs, à rapprocher cet abbé des anciens Inquisiteurs. D'ailleurs, le mot est prononcé par le baron dans le chapitre X.

En bref, de ce couple caricatural et antithétique que nous dépeint Maupassant ressort une critique évidente des prêtres et de leurs pratiques qui rend bien compte de la présence stigmatisante de l'auteur dans son œuvre. A cet égard, nous pouvons souligner que Delaisement dans *Maupassant et la Modernité* en vient à se dire que l'Abbé Picot, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ne vaudrait pas mieux que l'abbé Tolbiac. En effet, le laxisme complaisant du premier serait aussi négatif que l'intolérance malade du second.

De surcroît, les fidèles, à l'instar de Jeanne, paraissent fréquenter l'église davantage par couardise que par faiblesse, « en raison du doute lâche qui pousse aux églises les hésitants, les troublés », nous dit-on. Les femmes s'y rendent encore comme poussées par une « sorte d'instinct religieux de femme » (UV, II, p.20). La « foi » de la baronne nous est ainsi décrite comme « confuse ». (*Ibidem*) Cela est d'ailleurs renforcé par le fait que Jeanne maudisse Dieu à la mort de sa mère. Mais c'est surtout l'épisode de la communion de Paul qui nous montre que la religion est avant tout au service de la société, qu'il n'y a qu'un « Dieu d'un parti » : les paysans écartent Jeanne et sa famille car Paul n'a pas fait sa première communion, le prêtre lui ayant interdit de la faire à cause des idées religieuses de son grand-père. Même si eux ne vont pas aux offices, ils estiment que les « mioches » ne doivent pas être élevés hors de la loi commune « parce que la Religion, c'est la Religion ». Jeanne réalise, à ce moment-là, l'hypocrisie, la lâcheté des gens et l'existence d'une seule religion de pacotille : « elle s'indigna en son âme de toutes ces pactisassions, de ces arrangements de conscience, de cette universelle peur de tout, de la grande lâcheté gâtée au fond de tous les cœurs, et parée, quand elle se montre, de tant de masques respectables » (UV, XI, p.152). Et nous retrouvons ainsi un vocabulaire de la dissimulation disant le théâtre du monde. De la même façon, à la mort du baron, son corps ne pourra pas passer à l'église à cause du « Dieu panthéiste » auquel il croyait : « Le baron fut enterré à la nuit tombante, sans cérémonie aucune » [XI]. Notons l'antéposition du nom qui met bien en relief que la religion est chaotique, arrangeante et en même temps très fermée. Si l'abbé Picot acceptait des compromis, l'abbé Tolbiac demeure inflexible.

Ainsi, *Une vie* consacre une entreprise de démolition de la foi et de Dieu, bien bancals finalement, à l'image de la croix du Christ qui, le jour du baptême, ressemble à un mât agité d'un navire en perdition, « oscillant de gauche à droite ou bien penchée en avant » (UV, III, p.34). Une façon encore de renvoyer à l'Eglise, oscillant entre les deux extrêmes incarnés par les abbés.

d) Le mariage

« Le mariage n'est qu'une ficelle qu'on coupe à volonté ». [La revanche].

Le réquisitoire que Maupassant dresse contre le mariage contribue là encore à donner du relief, du poids au roman, à en grossir la matière. Mais partons de cette citation de Schopenhauer (1788-1860, philosophe allemand dont la pensée est marquée par un pessimisme radical) : « Se marier, c'est faire tout son possible pour se faire prendre en horreur par quelqu'un » c'est pourquoi ce philosophe parle du mariage comme d'une « chose futile et insignifiante » et de la femme comme du « charme et (du) luxe de l'existence ⁶⁰ ». En conséquence, pour lui, l'infidélité devient la norme dans le mariage. Mais qu'en est-il de Maupassant ?

Le mariage conduit à la séquestration métaphorique de la femme alors réduite à une seule présence corporelle. C'est ainsi que Maupassant parle de la « chaîne du mariage et de la servitude », de la femme en tant que « produit de l'homme ». D'ailleurs, cette tendance à la corrosion des mœurs et de l'institution du mariage caractérise la deuxième moitié du XIX^e siècle, ce qui a poussé beaucoup d'auteurs à peindre et à dénoncer ces structures de la société de l'époque. Mais faisons déjà un bref rappel de l'institution du mariage.

Signalons notamment le Code Napoléon qui, au sein de l'institution du mariage, revalorise le statut patriarcal du mari et du chef de famille et qui, par conséquent, restreint les droits de la femme, placée sous la dépendance économique et morale de son époux auquel elle doit obéissance absolue. Même si elle travaille, son salaire appartient à son mari. Le statut juridique de ce dernier repose sur la gestion des affaires familiales et domestiques. La loi Naquet qui restaure le divorce n'apparaît qu'un an après *Une vie*, soit en 1884. Soulignons à titre culturel qu'il avait été établi en 1792 avant d'être aboli en 1816.

Ainsi, dans son roman, Maupassant entend détrôner le patriarche et nous faire passer sa vision du mariage comme prison conjugale. Il fustige, pour cela, le comportement patriarcal de Julien qui gère seul les biens de la famille, trompe sa femme avec la bonne sous le toit conjugal, devient père d'un bâtard, avant de délaisser sans scrupules son épouse pour jouir des faveurs passionnelles d'une voisine aristocrate. Mais venons-en à la brutalité de la nuit de noces dépeinte

60 Arthur Schopenhauer, *Les Pensées, Maximes, Fragments* traduits par A. Burdeau, Presses universitaires de France, 1943, p.367.

comme un véritable « viol » légal, un « viol conjugal » comme il est suggéré dans « Maupassant et les questions féminines » in *Maupassant et l'écriture* (1993) : « Il la saisit à bras le corps, rageusement [...] une souffrance aiguë la déchira soudain, et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment » (UV, IV, p.48). C'est un moment épouvantable, un moment de froideur, de solitude et de tristesse pour Jeanne dont les illusions sont anéanties : « Alors elle songea, elle se **dit**, **désespérée** jusqu'au fond **de** l'âme, **dans** la **désillusion** **d'**une ivresse rêvée si **différente**, **d'**une chère attente **détruite**, **d'**une félicité crevée : "Voilà donc ce qu'il appelle être sa femme ; c'est cela ! c'est cela !" ». (*Ibidem*). L'allitération en [d] permet d'insister sur la douleur, de même que le rythme ternaire allant crescendo.

A travers le mariage, la femme perd son identité sociale, elle n'est plus qu'une marchandise : on pense aux discussions entourant celui de Rosalie, laquelle est pour ainsi dire vendue pour 2000 francs. A l'issue du pacte, on nous dit d'ailleurs que le baron et le prétendant se serrèrent la main « comme après l'achat d'une vache » (UV, VIII, p.106). Il est ainsi question d'un mariage d'intérêt, sans illusion et sans amour mais qui se révèle pourtant plus positif que celui de Jeanne. D'ailleurs la conception du mariage en tant qu'affaire commerciale devant se cautionner comme une vente, se retrouve dans plusieurs contes maupassantiens tels que « Une vente ». Mais on le voit encore dans *Mont-Oriol* avec le mariage de Gontran de Ravenel et Louise Oriol ou bien dans *Bel-Ami* avec celui du personnage éponyme et de Suzanne Walter.

Pour en rester à la question de l'argent, nous aimerions évoquer la dépendance financière à laquelle est soumise Jeanne qui se voit privée de sa bourse, lors du voyage de noces, et même de ses « petites galettes normandes » par son mari fort avare comme nous l'avons dit. Les réformes apportées à son domaine (car il s'agissait bien du sien) sont telles que le château est dépeuplé de son personnel et frigorifié (Julien surveillant le feu). Nous pouvons d'ailleurs ici faire un parallèle avec *Eugénie Grandet* de Balzac (« son mari ne lui donnait jamais plus de six francs à la fois pour ses menues dépenses. » [*Op. Cit.*, pocket, 2005, p.45]) afin de rendre compte de la volonté des écrivains de réagir face à leur temps en se servant de leurs œuvres.

Le mariage est bien présenté comme un carcan qui emprisonne les femmes : Jeanne se plaint ainsi à l'abbé Tolbiac de n'être pas libre : « Mais je n'ai pas d'argent ; et puis je suis sans courage, maintenant ; et puis comment partir sans preuves ? Je n'en ai même pas le droit ». (UV, X, p.140). Th. Zeldin, dans son *Histoire des passions françaises*, décrit bien cette dépendance économique inscrite dans la loi française : « En règle générale, le mariage impliquait la communauté des biens, mais non la communauté de leur gestion. Seul le mari avait le droit d'administrer la communauté. Il

pouvait aliéner les biens personnels de sa femme, bien qu'il n'ait que l'usufruit de ses propriétés. Même dans le mariage sous le régime de la séparation des biens, l'épouse ne pouvait aliéner son propre bien sans le consentement de son mari ⁶¹».

Le baron suggère bien à Jeanne, le soir de ses noces, qu'elle « appartien[t] toute entière à (son) mari ». En cela, le mariage est bien un *trou*, métaphore qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre : Jeanne nous fait, en effet, part de son sentiment d'être tombée trop vite dans le mariage « comme dans un trou ouvert sous (ses) pas » (UV, IV, p.45), « elle était tombée dans le mariage, dans ce trou sans bords ». (UV, VII, p.94) D'ailleurs, Jeanne est véritablement enfermée à clé dans sa chambre par Julien qui entend la séparer de son enfant avec lequel elle est trop « fusionnelle ».

Antonia Fonyi, dans *Maupassant 1993*, parle, quant à elle, de *piège* conjugal, de *clôture* renvoyant à la « monotonie d'une vie exigüe », à l'« agonie morale », au « mariage qui étouffe ». Effectivement, une fois plongée dans le piège du mariage, la vie de Jeanne est à proprement parler finie. Privée d'activités, de responsabilités, elle s'enlise dans l'ennui. C'est que le mariage « supprime d'un coup [...] la possibilité des désirs nouveaux, toutes les tendresses à venir, la fantaisie du lendemain et tout le charme des rencontres ⁶²» nous dit Maupassant dans la Préface à *Celles qui osent* de René Maizeroy (1883). Rien de surprenant au fait que nous retrouvons l'image de la muraille ou de la porte au chapitre VI qui dit bien ce présent fermé à tout avenir : « la réalité quotidienne qui fermait la porte aux espoirs indéfinis, aux charmantes inquiétudes de l'inconnu ». Jeanne est pour ainsi dire, presque condamnée à l'inexistence sociale en se mariant. Même le deuxième enfant qu'elle désirera lui sera refusé par son mari, c'est pourquoi elle sera obligée de lui « mentir » d'une certaine façon.

Dans le mariage, il y a bien, dès lors, « un dompteur et un dompté » comme nous pouvons le lire dans « La bûche » (C.N. I, p.353). Nous comprenons dès lors que le vide creusé par le mariage est compensé par le rêve, par la création d'un espace intérieur qui ne fait pourtant qu'agrandir le gouffre entre les époux. Un homme. Une femme. Deux mondes. Les deux êtres s'ignorent, c'est pourquoi Maupassant parle du « long tête-à-tête indissoluble du mariage » (UV, IV, p.42). La femme fait comme partie du paysage sur lequel l'époux ne pose qu'un regard indifférent, « ce regard que l'on a sur les objets qu'on côtoie chaque jour et dont on ne remarque la présence que lorsqu'ils ont disparu ou lorsqu'ils ne sont pas à leur place habituelle ». En cela, Jeanne apparaît bien

61 Théodore Zeldin. *Histoire des passions françaises*. I, p.400.

62 Guy de Maupassant. Préface à *Celles qui osent* In *Chroniques, études, correspondance de Maupassant* (R. Dumesnil), *Op. cit.*, p. 101.

comme la victime de l'« inégalité des sexes et de la goujaterie masculine⁶³ » comme le déclare B. Valette. Il appert donc que, à travers *Une vie*, Maupassant fait le procès du mariage. Nous pouvons d'ailleurs constater que cette stigmatisation est également présente dans d'autres oeuvres, ce qui tend bien à nous montrer que le mariage était au centre des préoccupations de notre auteur... et de l'époque en général.

Néanmoins, il convient de signaler que la parole critique de Maupassant dans son premier roman n'est pas si « pleine », qu'elle n'est qu'un souffle glissé entre les lignes, que sa dénonciation ne fait qu'effleurer timidement alors qu'elle sera beaucoup plus marquée dans d'autres œuvres. C'est là un moyen pour nous de deviner « l'écriture du vide » qui s'ébauche, une vacuité seulement teintée de quelques coups de plume de la part de l'auteur, des coups de plume on ne peut plus discrets. La satire du mariage se fera, par exemple, beaucoup plus vivace dans « Une ruse », conte dans lequel le mariage est présenté comme un « échange de mauvaises humeurs pendant le jour et de mauvaises odeurs pendant la nuit » (C.N., I, p.560) et plus encore dans « L'ermite » où l'on peut lire : « Ceux qui n'ont pas aimé poétiquement prennent et choisissent les femmes comme on choisit une côtelette à la boucherie, sans s'occuper d'autre chose que de la qualité de leur chair » (C.N., II, p.689).

Parler d'anti-mariage dans notre roman, certes, mais de là à voir un hommage au divorce comme l'a fait Valette dans son étude sur *Une vie*, nous nous permettons d'hésiter.

e) **Education et romantisme**

En ce qui concerne la satire exprimée par Maupassant dans son œuvre, nous nous proposons d'étudier un dernier point qui réside dans la critique, dans la condamnation du romantisme, dépeint comme un poison que la lecture de certains romans distillerait dans l'esprit des jeunes filles.

Soulignons d'ailleurs qu'avant Maupassant, Balzac dans *Le Curé du village* ou Lamartine dans *Graziella* ont décrit les ravages des romans donnant à voir un monde imaginaire et inaccessible que les héroïnes en question confondent avec le monde réel. Flaubert également a fustigé la part sentimentale et poétique du romantisme en nous peignant les rêveries d'Emma glissant le long des « méandres lamartiniens ». Dans *Une vie*, la littérature sentimentale a aussi sa place, une littérature qui est décrite comme vaine, comme vide. En témoigne la baronne marquée

63 Bernard Valette, *Guy de Maupassant, Une vie*, PUF, 1993, p.87.

par *Corinne* de Madame de Staël et les romans de Walter Scott. Sainte-Beuve dans un article consacré à Madame de Staël explique, d'ailleurs, les raisons d'un engouement particulièrement vif chez les jeunes filles avant tout : « la lutte des puissances noblement ambitieuses ou sentimentales et du bonheur domestique ». Jeanne partage les goûts littéraires de sa mère et nous est décrite comme une héroïne romantique qui arpente, solitaire, les chemins normands et cherche dans les paysages réconfort et sympathie : « elle allait, elle allait devant elle, pendant des heures et des heures, comme fouettée par l'excitation de son âme » (UV, XIV, p.189). Son exaltation romantique transparaît clairement au début de l'oeuvre : « C'étaient son soleil ; son aurore ; le commencement de sa vie ! le lever de ses espérances ! » (UV, I, p.14). Les clichés du romantisme bourgeonnent dans son discours, dès lors creux : « Ils se promèneraient par les soirs pareils à celui-ci, sous la cendre lumineuse qui tombait des étoiles. Ils iraient, les mains dans les mains, serrés l'un contre l'autre, entendant battre leurs coeurs ». (UV, I, p.13)

De tels rêves romanesques ne peuvent être qu'en décalage complet avec l'univers étroit des petites villes de province et donc conduire Jeanne à sa perte à l'instar d'Emma.

Autre critique qui est intrinsèquement liée à celle que nous venons de voir : celle de l'éducation rousseauiste (tirée du cinquième livre de *L'Emile* pour être plus précis comme nous le montre L. Forestier) basée sur la nature que le baron entend donner à sa fille, une éducation féminine fondée sur la morale et la vertu, la santé et le charme mais ne faisant pas fi des qualités intellectuelles. Cette éducation étriquée des jeunes filles a été commencée dans l'enceinte d'un couvent, « couveuse⁶⁴ » nous dit très habilement D.Mauras dans son étude, une sorte d'espace clos destiné à protéger les jeunes filles pubères des influences du monde extérieur : « Il l'avait tenue là sévèrement enfermée, cloîtrée, ignorée et ignorante des choses humaines » (UV, I, p.4). L'énumération des participes passés, le polyptote (ignorée/ignorante), l'idée de clôture disent bien la dangerosité d'une telle éducation qui marginalise complètement et ne prépare pas du tout à l'entrée dans la réalité, dans la vie, la vraie vie tout simplement. De plus, un tel espace coupé du monde et de la réalité est un facteur de la rêverie, propice à « l'illusion qui nous enveloppe et nous berce » (BA, p.202) et concourt à créer un décalage scolaire entre filles et garçons, ce que nous explique très bien D. Mauras. Dès lors, le vide éducatif nous apparaît évident.

Reportons-nous, par ailleurs, aux propos tenus dans « Vieux objets » (qui est l'évocation de

64 Dominique Mauras, *Op. cit.*, p. 32.

l'attachement d'une femme âgée à la maison où elle vécut, récit tiré du chapitre XII d'*Une vie*) paru dans *Gil Blas*, le 29 mars 1882 :

Sais-tu pourquoi nous sommes malheureuses si souvent, nous autres femmes ? C'est qu'on nous apprend, dans la jeunesse, à trop croire au bonheur ! Nous ne sommes jamais élevées dans l'idée de combattre, de lutter, de souffrir. Et au premier choc, notre coeur se brise ; nous attendons, l'âme ouverte, des cascades d'événements heureux. Il n'en arrive que d'à moitié bons, et nous sanglotons tout de suite. (C.N., t. I, p.398-399).

Cela nous laisse percevoir encore une fois la volonté chez Maupassant de dénoncer les tares de son époque au-delà du simple témoignage.

Ainsi, nous avons pu voir qu'à travers son roman, Maupassant donne une vision négative et satirique de la société : le paraître, la tartufferie, l'argent-roi, l'Eglise balançant entre hypocrisie et fanatisme à travers un couple fort éloquent (le passage d'un abbé à l'autre rend d'ailleurs compte des mutations sociales au sein de la société ainsi que de la naissance progressive de l'anticléricalisme), les ravages du mariage, ce qui donne une dimension émancipatrice à ses écrits. En témoignent l'ironie et ces termes modalisateurs trahissant sa verve. Par ailleurs, il nous faut préciser que cette volonté de changer la société ou du moins d'en souligner les tares concourrait à faire des romanciers réalistes des cibles justifiées. Nous aurons l'occasion d'en reparler à travers Flaubert.

Cependant, nous aimerions moduler un peu notre propos en rappelant la volonté de Maupassant de raconter sans juger : le romancier, selon lui, et *a contrario* de Balzac, n'est pas un moraliste c'est pourquoi il n'a pas pour mission de corriger ou de modifier les mœurs, son rôle se limitant à observer et à décrire selon son tempérament, selon les limites de son talent, de raconter sans juger en somme, mais aussi d'émouvoir le lecteur avant tout, en reproduisant sa « vision personnelle du monde ». « Instruire en s'amusant » était déjà l'ambition de l'abbé Prévost. Est-ce donc malgré lui que Maupassant a laissé déborder sa critique à l'encontre de ces choses tant abhorrées en dépit de la volonté d'objectivité délaissant toute valeur morale ? Peut-être. Mais, il convient malgré tout de reconnaître que son didactisme reste discret, voilé, dissimulé, jamais direct, un peu comme si Maupassant disait sans dire vraiment. Une critique aux contours indécis, à peine perceptibles. Une critique de l'ordre de l'implicite, à l'image de ses prolepses ou analepses qu'une première lecture trop hâtive dissimule. Une ironie seulement perceptible en profondeur dans des emphases stylistiques par exemple, une ironie qui marque une communication avec le lecteur, c'est vrai, mais qui demeure très discrète, ce qui s'explique aussi par la norme, la censure qui interdit tout

parole explicite. Une parole narratrice faussement pleine finalement : c'est un peu comme si elle n'était que murmure caché entre les lignes, à l'ombre des mots. D'ailleurs un voile de silence vient parfois recouvrir ce murmure...

3) La voix de la Nature.

Selon Maupassant, un artiste et la vie des sens sont deux choses inséparables. C'est ainsi qu'il déclare dans *La vie errante* : « Oui nos organes sont les nourriciers et les maîtres du génie artiste⁶⁵ ». Il insiste longuement sur l'importance des sens, de la sensation et notamment du regard : « j'ai la sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard » disait-il, comme nous le rapporte Albert-Marie Schmidt dans *Maupassant par lui-même*. Et de renchérir dans *Madame Panisse* : « On vit, on pense, on souffre, on est ému par le regard. Celui qui sait sentir par l'œil éprouve, à contempler les choses et les êtres, la même jouissance aiguë, raffinée et profonde, que l'homme à l'oreille délicate et nerveuse dont la musique ravage le cœur. »

La Vie d'un paysagiste est une chronique à la gloire de l'oeil du peintre - Courbet y est ainsi mis en scène - qui pénètre l'objet jusqu'à découvrir l'inexploré, l'inaperçu de la nature, le peintre ayant les « yeux ouverts à la façon d'une bouche affamée », lesquels « dévorent le ciel et la terre ». L'oeil est une « pompe qui absorbe tout⁶⁶ » conclut-il dans *Sur l'eau*. Forestier disait ainsi de Maupassant qu'il était un « impressionniste » et d'ailleurs Maupassant s'intéressait beaucoup aux peintres impressionnistes de son temps tels que Renoir ou bien sûr Monet, le père fondateur de ce courant pictural. Qui n'a pas posé ses yeux sur son fameux « Impression, soleil levant » ? Mais notre auteur s'intéresse aussi à la peinture italienne à laquelle il réserve une partie de *La vie errante*. C'est ainsi que, dans les années 80, il retrouve beaucoup de peintres au café Gerbois parmi lesquels Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Manet, Degas. Et à Etretat, si l'on en croit Pierre Borel, dans l'article « Maupassant avant la gloire », issu de la *Revue de France*, il côtoie Courbet, Monet et Diaz. C'est que Maupassant, peut-être le savons-nous moins, exerçait une activité de critique d'art. Il est manifeste, à cet égard, que *Pierre et Jean* doit beaucoup à la peinture et à l'ambiance générale qui a permis l'éclosion de l'impressionnisme. On s'est, en effet, demandé si bon nombre de paysages décrits dans ce roman n'étaient pas des tableaux d'Eugène Boudin et en particulier ceux des «

65 *Idem. La vie errante*, Albin Michel, s.d., 1980, p. 333.

66 *Idem. Sur l'eau*, p. 203.

Plages de Trouville ». Et si nous allons un peu plus loin, nous pouvons souligner que l'univers des peintres est évoqué dans trois de ses romans, *Bel Ami* (1885), *Notre Cœur* (1889) et surtout *Fort comme la mort* (1889), dont un des personnages principaux est le peintre Bertin. Il l'est également dans cinq nouvelles dont « Les dimanches d'un bourgeois de Paris » ou encore « Le modèle ».

Quoi qu'il en soit, un Maupassant impressionniste et peintre de son temps (dans les deux sens du terme) c'est là ce qui conduit M. Bury à noter un lexique plus sensitif qu'intellectuel dans ses œuvres, une recherche d'osmose avec la nature, cette déclinaison du paysage fait de sons et d'odeurs, de mouvements, de couleurs, de lumière, laquelle trahit un attachement indéniable au Romantisme, même s'il est évident que les Romantiques du début du siècle sont bien loin de Maupassant ; Nous venons, d'ailleurs, de voir que le Romantisme des jeunes filles venant à la suite d'Emma Bovary est clairement remis en cause par notre auteur.

Ainsi, dans ses ouvrages, ressort cette importance du sentir, du voir, du toucher, de l'écouter qui ne sont que du vivre ! Maupassant, qui se définissait lui-même comme une « machine à sentir et à jouir » fait déclarer à Jeanne que les « trois seules choses [...] vraiment belles dans la création (sont) la lumière, l'espace et l'eau » (UV, III, p.26). Nous ne serons pas étonnés, dès lors, que ses personnages manifestent une hypersensibilité et cette capacité d'ouverture au monde, d'écoute, de fusionnement. Brétigny, par exemple, dans *Mont-Oriol*, tient ce propos : « Il me semble que je suis ouvert ; et tout entre en moi, tout me traverse, me fait pleurer ou grincer des dents ». Mais revenons à Jeanne.

A la lecture d'*Une vie*, force nous est de constater la peinture impressionniste d'une nature personnifiée, vivante, étonnamment vivante, une nature riche en couleurs, en sons, en parfums... en paroles également, nous le verrons. Le refrain de la mer, le bruissement des feuilles, le craquement des branches, le piaillage des oiseaux, le frétillement des papillons, le rayonnement d'une fleur, autant d'éléments qui concourent à la « poésie vivante », à la musique de la nature et qui inscrivent Maupassant dans son siècle, celui du Romantisme, même si ce courant est dévalorisé à la fin du XIXe siècle - nous avons évoqué à cet égard un siècle dès lors « déromantisé » - et laissent émerger une croyance encore vivante, encore debout, dans le bonheur possible au contact de la seule nature, dans le dialogue avec le paysage, un paysage-miroir qui rompt un peu la solitude. Pour les Romantiques, la nature apparaît effectivement comme un miroir, le miroir de leur états d'âme, de leur désespoir devant l'impossibilité de l'amour ou la brièveté de la vie humaine (l'automne, le gémissement de la végétation, le dénuement des paysages, le soupire des roseaux symbolisent alors

leur tristesse, comme il en est de Jeanne dans le chapitre VI, nous y reviendrons.) mais elle peut être aussi une mère consolatrice, lieu-refuge, lieu de l'apaisement, du recueillement, de l'oubli des tracasseries, du retour sur soi. Elle se fait l'écho de la sérénité, de l'émotion réveillée, de la vie retrouvée. « La musique est le langage des émotions » nous dit Kant, musique naturelle faisant naître une émotion qui rend vivant l'homme et dans les romans le personnage et qui finit même par gagner le lecteur... séduit par une phrase au hasard de sa lecture, subjugué par la beauté d'un paysage qui se dessine presque magiquement devant ses yeux.

Penchons-nous, pour commencer, sur le passage suivant qui laisse transparaître une synesthésie visant à émouvoir le lecteur, à lui faire partager une sensation éprouvée au contact de la nature, devant « le spectacle de la vie » :

Elle errait à pas lents le long des routes, l'esprit parti dans les rêves ; ou bien, elle descendait, en gambadant, les petites vallées tortueuses, dont les deux croupes portaient, comme une chape d'or, une toison de fleurs d'ajoncs. Leur odeur forte et douce, exaspérée par la chaleur, la grisait à la façon d'un vin parfumé ; et, au bruit lointain des vagues roulant sur une plage, une houle berçait son esprit. (UV, II, p.16)

La « chape d'or » pour les yeux, le « vin parfumé » pour le nez, le roulement des vagues pour les oreilles : c'est un paysage qui donne à rêver. Et Jeanne rêve en effet, l'esprit à la fois « grisé » et « bercé ».

Nous avons ainsi une évocation très poétique et très vivante de la Normandie dans notre roman : l'accent y est mis sur la symbiose entre Jeanne et la nature : c'est le cœur de Jeanne disséminé en son sein : « elle jetait un peu de son cœur à tous les plis de ces vallons » (UV, II, p.17), c'est l'« haleine du printemps » qui lui donne un « baiser d'amour » (UV, I, p.13). Il est ainsi question de la « caresse de la nature », du « souffle de bonheur » de « jouissance », d'« alanguissement » ou encore de griserie, terme assez fort et récurrent. La nature fait don de ses bijoux et son « frétillement », toujours revenant, gagne la jeune femme. Au printemps, elle parvient seule à redonner des couleurs au cœur en deuil de l'héroïne : « Quand toutes les sèves se réveillèrent sous la chaleur du soleil, quand les récoltes se mirent à pousser par les champs, les arbres à verdoyer, quand les pommiers dans les cours s'épanouirent [...] une grande agitation la saisit ». (UV, XIV, p.188). L'épanaphore de « quand » et l'énumération des propositions subordonnées de temps semblent mimer la renaissance de la nature, le texte paraît s'ouvrir comme une fleur et Jeanne en sortir, comme si elle s'était tenue immobile dans sa corolle. Est dit ici le pouvoir salvateur et curatif de la nature qui est aussi exprimé dans « L'Ile de fée » d'Edgar Poe : « Il

est un plaisir toujours à la portée de l'humanité déchue - et c'est peut-être l'unique - qui doit même plus à la sensation accessoire de l'isolement. Je veux parler du bonheur éprouvé dans la contemplation d'une scène de la nature ». (*Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris : Gallimard, 1951, p.313). Nous avons encore ce même élan d'optimisme au contact de la nature et d'un soleil protecteur dans « le Horla », texte pour le moins bouleversant : le personnage, alors qu'il tente de trouver une explication au « mystère banal de la démence » (p.452), après l'étrange séance d'hypnose, se sent tout à coup mieux, fût-ce de façon éphémère : « Le soleil couvrait de clarté la rivière, faisait la terre délicieuse, emplissait mon regard d'amour pour la vie, pour les hirondelles dont l'agilité est une joie de mes yeux, pour les herbes de la rive ». (p.438) De la même façon, après la naissance de son fils, Jeanne parvient à oublier la prison monotone du mariage au contact de la nature, de la beauté des choses, qui lui offre, en outre, un instant de plénitude avec son bébé :

Jeanne, un après-midi, prit Paul en ses bras, et s'en alla par les champs. Elle regardait tantôt son fils, tantôt l'herbe criblée de fleurs le long de la route, s'attendrissant dans une félicité sans bornes. De minute en minute elle baisait l'enfant, le serrait passionnément contre elle ; puis, frôlée par quelque savoureuse odeur de campagne, elle se sentait défaillir, anéantie dans un bien être infini. (UV, IX, pp. 118-119).

Les allitérations en [f] et «[b] sont particulièrement révélatrices de ce bonheur fugace mais total dont nous trouvons par ailleurs le champ lexical, presque hyperbolique : « félicité sans bornes », « bien être infini ».

Il est ainsi donné à la jeune femme de ressusciter la sensation magique ressentie à la sortie du couvent, l'enivrement éprouvé par la seule « odeur forte et douce, exaspérée par la chaleur » d'alors qui fait écho à celle-ci même « savoureuse odeur de campagne ». Il en ressort que la nature sensitive paraît avoir le pouvoir d'arrêter le temps, voire presque de le remonter.

C'est ainsi que Jeanne « recouvre » son passé, qui paraît vivant, grâce à une seule odeur, senteur faisant ressurgir ce passé endormi. C'est l'odeur familière des Peuples qui gomme l'instant présent et dit que quelque chose perdure malgré la fuite du temps, une odeur qui déclenche la réminiscence et donne de l'espoir : « et l'odeur même de la pièce, une odeur qu'elle avait toujours gardée, comme les êtres ont la leur, une odeur vague, bien reconnaissable cependant, douce senteur indéfinie des vieux appartements, pénétrait Jeanne, l'enveloppait de souvenirs, grisait sa mémoire » (UV, XIV, p.191). L'anaphore d'« odeur » ensuite déclinée en « douce senteur » (avec la même assonance en [eur]) paraît signifier la survivance de cette odeur, sa présence entêtante que rien ne paraît pouvoir faire disparaître. C'est une odeur indéfinissable et pourtant « reconnaissable », ce qui la rend si mystérieuse. Cette simple odeur nous donne, en tout cas, le sentiment qu'elle possède une âme alors

que les lieux où elle est restée bien vivante, semblent être habités par une vie, une mémoire, une présence, celle du passé qui n'a pas été totalement enseveli, qui perdure ne serait-ce que sous une forme invisible, sous une sensation olfactive bien ancrée dans la mémoire sensitive et ce, malgré le passage du temps. Les lieux sont comme des liens avec le monde d'Hier. Ils paraissent en cela plus vivants que les personnages mais nous reviendrons sur ce point.

Soulignons, par ailleurs, que le parfum comme porteur d'une véritable nature et surtout de mémoire nous a rappelé un extrait des *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand que nous ne résistons pas à citer : « Dans ce parfum non respiré de la beauté, non épuré dans son sein, non répandu sur ses traces, dans ce parfum chargé d'amour, de culture et de monde, il y avait toutes les mélancolies des regrets, de l'absence et de la jeunesse ⁶⁷ ».



**Le repos au bord du ruisseau
(Sisley)**

Et comme pour corroborer cette présence vivante de la nature, nous pouvons souligner que Jeanne est comme fondue dans le paysage : « une affinité l'unissait à cette poésie vivante ». Un paysage haut en couleurs, fait d'odeurs (au chapitre III, c'est l'odeur de la saumure, des barques qui passe sous notre nez) et de voix, de sons, de chants (celui « des vagues roulant sur la plage » qui berce la jeune femme ou encore le cri des crapauds mélancoliques qui la fait vibrer), un paysage indubitablement vivant : pensons

aux gazons fleuris et gazouillants, aux contrées sauvages et romantiques. Citons l'extrait suivant : « Une montagne de nuages empourprés, cachés en partie derrière une grande allée de peuples jetait des lueurs de sang sur la terre réveillée ». Nous pouvons relever les personnifications et les couleurs vivaces qui émanent de ce propos, cette espèce de rougeoiement doré, véritable feu d'artifice visuel pour le lecteur, « réveillé » par le texte.

La nature s'immisce bien dans le cœur de Jeanne comme en témoignent les comparaisons suivantes : « son cœur est plein de **murmures comme** cette soirée claire, il [four**mille**] de **mille** désirs rôdeurs, pareils à ces bêtes nocturnes ». Les murmures qui emplissent le cœur de Jeanne, rendus par l'allitération en [m], sont semblables à ceux qui, la nuit, emplissent la nature, nous dit

⁶⁷ René de Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe*. Edition du centenaire, I, p.267.

cette phrase.

Il est intéressant, à cet égard, de remarquer que, dès le premier chapitre, Jeanne nous est décrite comme un être végétal par le biais de la comparaison éloquente de la plante: « pleine de sève et d'appétit de bonheur [...], elle se sentait revivre ainsi qu'une plante enfermée qu'on vient de remettre à l'air ; et l'épaisseur de sa joie, comme un feuillage, abritait son cœur de la tristesse » [UV, I, p.6]. Nous ne serons pas étonnés, dès lors, que la nature puisse se faire miroir des états d'âme de l'héroïne comme nous le verrons plus loin.

La nature nous apparaît d'ailleurs si vivante que, bien plus qu'un simple décor, elle en devient presque un actant : peut-être est-ce là une façon de combler le manquement à être de « vrais » êtres ? Et elle est, effectivement, pour Jeanne comme un grand corps maternel de substitution, un refuge lui procurant paix, protection et oubli même : l'eau la *porte* en la *balançant* nous dit-on au chapitre II. La mer, très présente dans l'œuvre maupassantienne, se présente ainsi au début de notre roman comme un espace d'apaisement, d'une quiétude toute maternelle. On peut y lire une symbiose utérine, une eau maternelle réconfortante, un peu comme le liquide amniotique dans lequel baigne le fœtus. Gaston Bachelard nous dit dans *L'eau et les rêves* qu'« il n'y a que l'eau qui puisse bercer⁶⁸ ».

Cette mer berceuse nous évoque, d'ailleurs, une strophe du poème « Le vert paradis » tiré des *Fleurs du Mal*, de Baudelaire que nous avons bien envie de citer :

La mer, la vaste mer, console nos labeurs !
 Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
 Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,
 De cette fonction sublime de berceuse ?
 La mer, la vaste mer, console nos labeurs !

La mer assiste encore « recueillie » au baptême de la Jeanne, présence plus sincère que celle des invités seulement pressés de manger.

Mère, la nature sait encore se faire amie, une amie réconfortante, qui manque cruellement quand elle est loin, d'où le désarroi de Jeanne que nous percevons dans le paragraphe suivant :

Ce qui lui manquait si fort, c'était la mer, sa grande voisine depuis vingt-cinq ans, la mer avec son air salé, ses colères, sa voix grondeuse, ses souffles puissants, la mer que chaque matin elle voyait de sa fenêtre des Peuples, qu'elle respirait jour et nuit, qu'elle sentait près d'elle, qu'elle s'était mise à aimer comme une personne sans s'en douter. (UV, XIII, p.175)

68 Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942, p.150.

L'épanaphore « la mer », la personnification de cette dernière, les rythmes ternaires disent l'importance de cette présence pour Jeanne.

On note ainsi une osmose particulière entre la femme et l'eau (à son image, elle est tantôt « perfide, impénétrable et capricieuse », tantôt « gracieuse et bienfaitante » comme le dira Maupassant dans sa correspondance) qui caractérise l'œuvre de Maupassant. Ainsi Madame Roland dans *Pierre et Jean* : « Depuis le départ, elle s'abandonnait toute entière, tout son esprit et toute sa chair, à ce doux glissement de l'eau » (PJ, I, p.723). Pareillement, Miss Hariett aime errer au bord de l'eau : « je l'apercevais [...] sur le bord de la falaise, pareille à un signal de sémaphore. Elle regardait passionnément la vaste mer dorée de lumière et le grand soleil empourpré de feu. Parfois je la distinguais au fond d'un vallon, marchand vite, de son pas élastique d'Anglaise ». (C.N., I, p.883) L'eau, chez elles comme chez Jeanne, est propice à des rêveries cosmiques et, en cela, entraîne un effacement, une rupture avec le réel. C'est la raison pour laquelle Bachelard nous dit que « l'eau nous invite au voyage imaginaire ⁶⁹ ». Mais nous aurons l'occasion de revenir sur la présence de l'eau, hautement symbolique, pour voir ce qu'elle nous donne à lire, ce qu'elle nous révèle, ce qu'elle nous dissimule aussi.

Nous ne résistons pas au plaisir d'ajouter quelques mots sur le voyage de noces en Corse, une parenthèse dans le roman, une vue plongeante sur le bonheur. La Corse, c'est un défilé de paysages phosphorescents, de ciels lumineux et changeants, à la couleur presque insaisissable à travers une écriture-peinture, une écriture de la sensation, du ressentir : « la mer immobile, d'un azur puissant, comme figée, comme durcie dans la lumière ardente qui tombait du soleil, s'étalait sous le ciel infini, d'un bleu presque exagéré » (UV, V, p.50). La Corse, c'est encore ce flot de senteurs enivrantes, « la forte et singulière odeur de plantes, d'arômes sauvages », le « mordant parfum des plantes aromatiques ». (p.54) C'est la beauté, le bonheur et même pour Jeanne, le plaisir goûté dans les bras de son époux avec ces « baisers coul[ant] dans le courant ». Soulignons la paronomase (coulant/courant) qui met en avant la puissance de l'eau qui emporte tout sur son passe, Jeanne et l'inassouvissement de ses désirs et engendre un style aquatique qui nous éclabousserait presque. On voit là le pouvoir de l'eau si souvent au cœur de l'œuvre maupassantienne. L'eau est, d'ailleurs, très présente au cours de ce voyage en Corse, il y est évidemment question de la mer mais nous pensons plus précisément à ces différentes sources rencontrées : cette source charmante, « fil mince

69 Gaston Bachelard. *Op. Cit.*, p.151.

et rond d'eau glacée » qui fait pousser à Jeanne « des cris d'allégresse » puis la « source toute petite canalisée dans un bâton creux pour l'usage des chevriers », près de laquelle Jeanne connaît « une inspiration d'amour » et murmure, tout bas, pour la première et dernière fois : « Julien... je t'aime ». Parole d'amour qui jaillit comme l'eau jaillit de la source. Ce voyage idyllique est comme situé dans un hors temps, un hors pages. Il est presque un rêve : « le voyage est une espèce de porte par où l'on sort de la réalité connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve ⁷⁰ » nous dit Maupassant dans *Au soleil* et cela semble pouvoir aisément s'appliquer au voyage de notre roman.

La nature, de la même façon que chez les Romantiques - Jeanne est une jeune fille profondément romantique - nous apparaît ainsi comme une fontaine de bonheur, faisant jaillir des instants, en marge de tout, des instants où tout s'annule. Instants magiques où la voix de la nature, se faisant muette, rejoint le silence. Un silence immobilisé, le silence du rêve, de l'irréel, de l'ailleurs. Le silence du bonheur, moment suspendu où plus personne ne bouge, où tout se fige, où seule la voix du cœur s'élève en silence. Un silence sublime. I.Silono parle, à cet égard, du silence comme un « avant-goût du Bonheur ». Le sujet est alors en accord parfait avec le monde environnant, accord qui se fait sur le mode de l'infra-verbal : le personnage se tait et écoute le monde et le silence. C'est là un moment d'extase sensible où le sujet se vide alors que paradoxalement la « plénitude » se fait dans son âme, ce qui donne le jour à cette espace de « vanité pleine » ou de « plénitude vide » dans la mesure où le « plein » et le « vide » fusionnent dans la magie de la nature. Dans « Silences de Flaubert », en 1966, Genette nous décrit ces moments comme des « instants musicaux où le récit se perd et s'oublie dans l'extase d'une contemplation infinie ⁷¹ ». Pareillement, M.Bury nous décrit magnifiquement bien ces instants d'évasion des sens « dans le tremblement des choses » et le bonheur du personnage « de s'enfoncer dans la nuit, dans le silence, loin de tout, loin de soi », « de n'être plus qu'un être errant, sans conscience ni pensées, de n'être plus que sens, un "oeil qui passe, un oeil qui voit" ⁷² ».

Jeanne rencontre cette dimension poétique de l'existence, connaît ces moments de magie avec la nature, cette communication entre la *physis* et les sens dans un silence on ne peut plus éloquent : lorsqu'elle se baigne dans la mer au début de l'œuvre alors qu'« on n'entendait plus

70 *Idem. Au soleil*, Albin Michel, s.d., 1980, p.18.

71 Gérard Genette. *Silences de Flaubert, Figures*, Seuil, 1966, p. 238.

72 Mariane Bury, *La poétique chez Maupassant*, Sedes, 1994, pp.63-64.

aucun bruit que le murmure éloigné du flot contre le galet et une vague rumeur de la terre glissant encore sur les ondulations des vagues, mais confuse, presque insaisissable » (UV, II, p.17) : ses yeux sont alors perdus dans l'azur du ciel, elle se laisse bercer par sa rêverie et par l'émotion qui la traverse. (Dans *La faute de l'abbé Mouret* de Zola, nous avons une description similaire du « jardin enchanté » du Paradou, « lac de lumière », « bouquet d'odeurs » au sein duquel Serge « naît à vingt-cinq ans, les sens brusquement ouverts », « dans l'enfance du matin » [*Op. cit.*, Gallimard, 2006, p.176]). Nous avons encore un de ces instants de *silence immobilisé* en Corse, cette parenthèse en dehors du temps où la splendeur des choses - dans ce lieu presque bucolique qui nous pousse à dire que nous ne sommes pas loin d'un *locus amoneus* - clôt les lèvres : « Jeanne ne parlait plus, le cœur serré, et elle prit la main de Julien qu'elle étreignit, envahie d'un besoin d'aimer devant cette beauté des choses ». (UV, V, p.56). Il est bien dit que Jeanne ne « parlait plus » comme pour nous suggérer qu'elle a cessé de parler pour se mettre à l'écoute du monde et de ce qui en résulte en son for intérieur. Tout est alors comme suspendu devant la beauté de la nature éclosée dans ce silence émerveillé... Jeanne... mais pas Julien, agacé par son émotion qu'il trouve « ridicule ». Ce signe laissé par la narrateur semble d'ores et déjà dessiner une barrière entre ces deux êtres alors qu'ils ne sont alors, qu'au cœur de leur voyage de noces. Plénitude intérieure mais vacuité extérieure de la relation à l'autre.

Nous pouvons, par ailleurs, relever un silence semblable dans « La maison Tellier » que nous citons à titre d'exemple supplémentaire : « ce silence illimité des champs qui semble presque religieux enveloppait le petit village, un silence tranquille, pénétrant, et large jusqu'aux astres ». (C.N, I, p. 269)

Que découle t-il de cela ? Cette impression, pour le lecteur, de chose vécue au sein même de l'histoire racontée, une réalité palpable, une réalité qui n'en demeure pas moins poétique. M.Bury parle de *réalisme poétique* qui voit la fusion du vrai (la description en mouvement, la sensation, l'impression du fugace rendue par exemple par les verbes indiquant la mobilité : « se dérouler », « disparaître », « reparaître », « promener », « fuir ») et du beau. Ainsi, dans l'exemple suivant, l'immersion sensorielle du lecteur nous paraît claire : « Dans cet apaisement du soleil absent, toutes les senteurs de la terre se répandaient. Un jasmin grimpé autour des fenêtres d'en bas exhalait continuellement son haleine pénétrante qui se mêlait à l'odeur plus légère des feuilles naissantes ». (UV, I p.12)

Ajoutons encore que cette projection du lecteur dans le bain de la nature n'est possible que grâce

aux images permettant de rendre la vie, (images à propos desquelles notre auteur dit dans sa chronique « les poètes français du XVI^e siècle » qu'elles sont l'*âme de la poésie*) et à la magie de l'incarnation des choses dans les mots, les « mots qui deviennent vivants, vibrants dans (sa) phrase⁷³ ».

« Le mot est un être vivant plus puissant que celui qui l'emploie » nous dira Hugo.

La poésie de la nature, la refrain de la mer, la voix des saisons. Mais la nature ne profère t-elle pas parfois des paroles mensongères ? Pire encore, n'est-elle pas gagnée à son tour par un silence glacial lorsque le sublime bascule dans le sordide ?

On se souvient des premières rencontres entre Jeanne et Julien, de la poésie, de la sensation de plénitude et d'harmonie avec la nature : « il semblait à Jeanne que son coeur s'élargissait » (UV, I, p.12), « il leur semblait qu'une bonté nouvelle entraînait en eux » (UV, III, p.29). Cependant, le verbe « sembler » derrière lequel nous devinons les traits du narrateur nous dit bien que tout n'est qu'apparence, que le vide se creuse au milieu du plein.

De surcroît, si l'auteur ne parvient pas toujours à nous faire entendre la voix de la nature (quand les mots se taisent et que, par conséquent, cette voix s'étouffe et s'essouffle dans le silence), il arrive que cette voix soit toute seule engloutie par le silence - qui n'est bien sûr pas le silence éloquent que nous avons évoqué plus haut, silence de paix alors qu'il s'agit ici d'un silence de mort - quand la nature se tait, s'endort, se fige, se meurt. Évoquons à ce propos le « silence gelé des champs » de la nature au chapitre VII (p.78) ou encore « le silence infini » de la plaine figée dans ce même chapitre où même la mer, substitut de mère comme nous avons pu le voir plus haut, se retrouve « invisible et muette » (p.86) alors que Jeanne a le plus besoin d'elle, une Jeanne qui s'avance, éperdue, vers la falaise menaçante, dans la nuit, une nuit qui n'a, elle aussi, plus rien de « [lumineux] ». Une nature qui ne parle plus, qui n'a plus rien à dire. Et c'est le vide qui se fait...

73 Guy de Maupassant. La femme de lettres, In *Chroniques II*, éd. Par Hubert Juin, U.G.E., 1980, p. 427.

4) La voix de l'autre ou phénomène d'intertextualité

« Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture ⁷⁴».

C'est ainsi que s'exclame Barthes dans « La mort de l'auteur », nous allons donc ici tenter de retrouver le « tissu de citations » qui constitue la toile de fond du premier roman de Maupassant.

A peine ouvrons-nous *Une vie* qu'il nous paraît évident que la présence de Flaubert pèsera sur ce roman. Effectivement, nous trouvons dans le paratexte, une dédicace qui lui est adressée : « A Madame Brainne, hommage d'un ami dévoué et en souvenir d'un ami mort ». C'est que la mort brutale de ce dernier a plongé notre auteur dans un profond désespoir : « Je ne saurais vous dire combien je pense à Flaubert, il me hante et me poursuit » écrit-il dans sa correspondance. Sa mort est, d'ailleurs, évoquée à travers celle du baron. Notre auteur entend donc, semble-t-il, par le biais de son roman, rendre un hommage à son maître, auquel il doit beaucoup, mais aussi à son ami qui fut toujours là pour lui.

D'ailleurs, rappelons-nous que c'est à Flaubert en premier que Maupassant a fait part de son projet de livre et auprès de lui qu'il est venu puiser des conseils, ce dernier lui ayant déjà fait part de son admiration pour *Boule de suif*, qui était à ses yeux un véritable chef-d'œuvre. Dans une lettre de Maupassant à sa mère et datée de 1878, nous pouvons lire : « Flaubert [...] s'est montré fort enthousiaste du projet que je lui ai lu. il m'a dit : "ah! oui, cela est excellent, voilà un vrai roman, une vraie idée" ⁷⁵». Un *vrai roman* !

Dans « le Roman », Flaubert est évoqué comme un maître attentif, lisant les essais du jeune homme, les corrigeant avec lui le dimanche au déjeuner et lui inculquant ainsi quelques principes définitifs. Les conseils de Flaubert et même sa voix émergent d'*Une vie*. Il nous suffit d'évoquer l'aphorisme final : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais aussi bon ni si mauvais qu'on croit » qui provient directement de la lettre du 18 décembre 1878 que Flaubert adresse à son fils spirituel : « Les choses ne sont jamais aussi mauvaises ni aussi bonnes qu'on croit ⁷⁶».

Ainsi, Maupassant laisse percevoir la « vénération la plus absolue » qui le lie à son père et l'enseignement « simple et lumineux » de ce dernier. H. James note, d'ailleurs, dans *Sur Maupassant* que l'influence de Flaubert est la plus directement sensible dans *Une vie*.

74 Roland Barthes. La mort de l'auteur. p.65.

75 Guy de Maupassant. *Correspondance*. Cercle du bibliophile, 1973, p. 81.

76 Gustave Flaubert. *Correspondance IV*, p.113.

L'intertextualité est ainsi souvent consciente et même revendiquée. C'est le poids inéluctable du *déjà-écrit* qui pèse sur chaque écrivain dont il se réjouit ou dont il se plaint et qui fait de « l'espace littéraire » un espace de rencontres, de désirs, de vie. De rivalités aussi.

Nous allons donc tenter de réveiller l'hypotexte flaubertien sommeillant dans *Une vie*, qui concourt à en faire un texte-palimpseste ainsi que le réseau intertextuel tissé dans cette œuvre. Ce réseau témoignerait ainsi d'une écriture « fragmentaire » réunissant des signes hétéroclites et épars, débris du passé littéraire (ceux des œuvres de Flaubert, notamment de *Madame Bovary*, *L'Education sentimentale* ou *Un cœur simple*) mais dans la mesure où ce ne sont que des réminiscences, des fragments à peine perceptibles et, qui plus est, laissant deviner des dispersions et fractures irréductibles : un vide semble se creuser au sein du plein. Essayons donc d'écouter le dialogue entre *Une vie* et les textes de Flaubert et saisissons la voix de ce dernier.

Il appert qu'il y a de nombreuses similitudes entre *Une vie* et *Madame Bovary* et qu'une parenté tant littéraire que psychologique et sociale lie Jeanne et Emma. Comme Emma, Jeanne sort du collège et se caractérise par son idéalisme, son romantisme, son enthousiasme naïf et sa propension à la rêverie : leur vie imaginaire prend toute la place. Elles nous sont présentées comme des victimes de l'éducation étriquée et de l'instruction religieuse qu'on leur a donnée derrière les murs du couvent. Nous l'avons vu plus haut pour Jeanne (avec la satire brossée par Maupassant à l'encontre de la religion et de l'éducation) et rappelons, en ce qui concerne Emma, les propos de Maître Sénard tenus, lors du procès de cette œuvre, et selon lesquels *Madame Bovary* dénonçait les effets « d'une éducation donnée à une femme au-dessus de [sa] condition » et d'une mauvaise instruction religieuse faite « de petites dévotions de tendresse » habituant les jeunes filles aux « rêvasseries ». Et Flaubert de renchérir qu'il a peint sous les traits d'Emma la liseuse coupable s'adonnant à une lecture fatale qui l'entraîne sur la voie du péché : c'est la « poussière des vieux cabinets de lecture » à laquelle la jeune femme « se graissa [...] les mains » à quinze ans. Il en donne alors le condensé instructif :

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes (*Madame Bovary*, I, p.346).

La baronne est aussi une lectrice assidue de ce genre de romans. Soulignons, par ailleurs, que Flaubert ira plus loin avec *Bouvard et Pécuchet* puisque c'est toute éducation qui y sera condamnée

et ce, à cause des terribles « lois de l'hérédité ». Pécuchet conclura en effet qu'« il y a des natures dénuées de sens moral ; et l'éducation n'y peut rien ». Il convient de souligner que Flaubert rédige ce chapitre en 1880 tandis que se dispute à l'Assemblée la démocratie et l'instruction gratuite et obligatoire dont on parle depuis la Commune mais notre auteur les trouve impuissantes face à la « nature » comme il le dit, d'ailleurs, à Louise Colet : « Je crois à la race plus qu'à l'éducation ». Mais refermons cette parenthèse.

Jeanne et Emma sont encore toutes les deux des épouses déçues, se mourant d'ennui et d'inaction. On parle de « bovarysme » c'est-à-dire de la « faculté déparée à l'homme de se concevoir autrement qu'il est ». Jeanne rêve d'un amour absolu, Emma aspire à l'ascension sociale et comme notre héroïne qui s'interroge sans cesse sur la raison de son malheur, comme nous aurons l'occasion maintes fois de le voir, Emma est en proie à l'interrogation : « Est-ce que cette misère durerait toujours ? Est-ce qu'elle n'en sortirait pas ? Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses ! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu » (*Madame Bovary, Op. cit.*, p.69). Plus loin : « Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France. Mais Charles n'avait point d'ambition ! » (p.63). C'est ainsi qu'échecs et désillusions rythment leur vie. De surcroît, leur histoire se passe presque à la même époque (de 1819 à 1848 pour *Une vie* et de 1825 à 1846 pour *Madame Bovary*) mais également dans la même province normande. D'ailleurs, Armand Lanoux dans *Maupassant le Bel-ami* voit en Jeanne la « petite soeur de la Bovary⁷⁷ ». La noce paysanne, la tentative effectuée par Jeanne auprès de l'abbé Picot (lequel possède l'allure simple, les vues bornées et les façons rustaudes de Bournisien ; Louis Forestier nous montre que c'est à l'instar d'Emma, que Jeanne va chercher de l'apaisement auprès de l'abbé et détail curieux : dans les deux romans, les personnages vont s'entretenir sous la tonnelle), dont elle sollicite le secours dans un moment de désarroi, sont deux moments renvoyant à des épisodes identifiables, respectivement dans la première partie, chapitre IV et la deuxième partie, chapitre VI de l'œuvre de Flaubert. Pour ce qui touche aux choix onomastiques, nous pouvons souligner que le nom de Julien de Lamare renvoie, sans doute, à celui de l'inspiratrice de *Madame Bovary*, Delphine Delamare.

Pareillement, la « mollesse » de Jeanne qui revient souvent (Ch. II, IX...) dans l'œuvre de Maupassant n'est pas sans nous renvoyer à celle de Frédéric Moreau, le « héros » central de

⁷⁷ Armand Lanoux. *Op. cit.* p. 164.

L'Education sentimentale qui nous offre une tranche de sa vie comme *Une vie* nous en offre une de la vie de Jeanne. Rappelons que cette œuvre majeure retrace les échecs de toute une génération. Or, Frédéric Moreau, à l'instar de Jeanne, paraît subir la réalité plus qu'il ne la crée et semble, par conséquent, incapable de se mesurer avec elle, si bien que sa vie nous est décrite comme « aussi inconsistante que le monde qui l'entoure ; ni dans l'ordre du lyrisme ni sur le plan de la contestation, son intériorité ne possède de puissance pathétique capable de faire contrepoids à cette inanité ⁷⁸» comme nous l'explique Lukacs. En somme, ils nous apparaissent tout deux comme étrangers à l'action, simples spectateurs, simples porteurs du temps qui passe. Soulignons, par ailleurs, que *Bouvard et Pécuchet* poussera cette tendance à l'extrême puisque les héros imbéciles ne semblent même plus des hommes mais de simples supports et leur âme comme un dictionnaire. Pour en revenir aux clins d'œil adressés par Maupassant à son père spirituel et à *L'Education sentimentale* en particulier, nous pouvons encore notifier qu'en quittant le domaine familial, la voiture de Jeanne éclabousse l'abbé Tolbiac, de la même façon que Frédéric avait recouvert sous un flot de boue son ami et rival Deslauriers. Simple détail mais qui n'est sans doute pas anodin.

Enfin, il est possible de signaler le rapprochement entre le premier roman de Maupassant et le conte de Flaubert : *Un cœur simple*. Paul, l'enfant de Jeanne, renvoie peut-être au fils de Madame Aubain portant le même nom. En outre, que ce soit Jeanne ou Félicité, leur vie normande est une succession d'épreuves malheureuses. Elles nous apparaissent comme des âmes simples et naïves. Lison s'assimile également à Félicité. D'ailleurs, nous pouvons lire dans *Une vie* que Jeanne et le comte de Fourville sont des « cœurs simples » (IX, p.111). N'est-ce pas là encore un écho au conte de Flaubert ? André Vial montre encore comment la vision finale de Jeanne, en retrouvant les Peuples (nous y reviendrons) trouve certainement sa source dans ce conte flaubertien et notamment dans ce passage où Madame Aubain, veuve, vient de perdre sa fille et qu'elle a alors la vision des disparus : « Elle rentra du jardin bouleversée. Tout à l'heure (elle montrait l'endroit) le père et la fille lui étaient apparus l'un auprès de l'autre, et ils ne faisaient rien : ils la regardaient ». Nous pouvons le penser mais nous aurons, de toute façon, l'occasion, ponctuellement au cours de notre étude, de tisser des liens entre toutes ces œuvres citées.

Du reste, il convient de souligner que le réseau intertextuel du roman de Maupassant n'est pas seulement imprégné de la voix de Flaubert mais qu'il s'agit d'un concert de plusieurs voix.

78 Lukacs. *La théorie du roman*. Gonthier, 1963, p.123.

Celle de Walter Scott à qui notre auteur adresse un clin d'œil ponctuel et pour être plus précis à *La Dame du lac*, un de ses ouvrages. En effet, lors de la visite chez les Fourville, la comtesse nous est décrite comme une femme « vêtue d'une robe traînante comme une châtelaine d'autrefois. Elle semblait bien la belle dame du Lac, née pour ce manoir du comte » (UV, IX, p.107).

On devine encore l'empreinte de Stendhal à travers l'épigraphe « l'humble vérité » qui peut être considérée comme une réécriture de l'épigraphe du *Rouge et le Noir*, définie sous l'expression de l'« âpre vérité ». D'ailleurs Julien de Lamare porte le même prénom que Julien Sorel.

On a aussi pu rapprocher certaines attitudes de l'abbé Tolbiac à la fois dominatrices et destructrices, de similaires comportements transparaissant dans *Madame Gervaisais* des Goncourt et de *La faute de l'abbé Mouret* de Zola (Songeons au frère Archangias qui, pour sa part, détruit sans raison un nid de fauvettes). C'est l'Inquisition née de la religion qui est fustigée par eux. Pour en rester avec Zola, dans *La conquête de Plassans*, il décrit largement la frénésie religieuse de son héroïne, Marthe Mouret, comme une compensation ultime à ses frustrations de femme mûre : « Ce grand repos qu'elle avait d'abord goûté dans l'église, cet oubli du dehors et d'elle-même, se changeait en une jouissance active, en un bonheur qu'elle évoquait, qu'elle touchait. C'était le bonheur dont elle avait vaguement senti le désir depuis sa jeunesse, et qu'elle trouvait enfin à quarante ans ».

Une telle frénésie est timidement esquissée à travers Jeanne dont l'abbé Tolbiac « [fait] vibrer [...] la corde de poésie religieuse que toutes les femmes ont dans l'âme » (UV, X, p.136). C'est du moins ce que nous expose Catherine Lieber dans son article sur « la condition de la femme dans *Une vie*⁷⁹ ».

Pour ce qui est de la religion, signalons encore que le rôle du prêtre dans le déclenchement d'un drame est au cœur d'*Un prêtre marié* de Barbey d'Aurevilly alors que, comme nous le rappelle L. Forestier, *Une vieille maîtresse*, œuvre du même auteur, présente des rapports avec la fuite de Jeanne dans la neige et la nuit, ou avec les soupçons qu'elle conçoit de l'infidélité de Julien en retrouvant son cheval et celui de Gilberte attachés ensemble.

Quant à l'intérêt pour la condition féminine dans la société, qui expliquerait le « bovarysme » dont est atteinte la femme à l'instar de Jeanne et Emma, sorte de mal trouvant sa racine dans la situation inférieure qui est faite à la gent féminine dans la société, s'il est au centre d'*Une vie* ou de *Madame Bovary*, il est aussi au cœur de certains ouvrages de Balzac (*La femme de trente ans*, écrit entre 1829 et 1842), de Zola (*Nana*, 1880), de Huysmans (*Marthe, histoire d'une fille*, 1876), ou bien de

79 *Une vie. Analyses et réflexions*, Ellipses, 1999, p.287.

Edmond de Goncourt (*La fille d'Eliza*, 1877). Pareillement, le thème de l'« intoxication » de la jeune lectrice par l'abus de romans qui conduit d'ailleurs la jeune fille à se perdre dans d'incessantes rêveries rapproche Maupassant et Zola et plus particulièrement *Une vie* et *Le rêve*, romans dans lesquels nous trouvons des extraits très similaires. Ainsi le passage suivant tiré d'*Une vie* :

L'amour ! Il l'emplissait depuis deux années de l'anxiété croissante de son approche [...]. Comment serait-il ? Elle ne le savait pas au juste et ne se le demandait même pas. Il serait lui, voilà tout. [...] Ils iraient, les mains dans les mains, serrés l'un contre l'autre, entendant battre leurs coeurs [...] tellement unis qu'ils pénétreraient aisément, par la seule puissance de leur tendresse, jusqu'à leurs plus secrètes pensées. Et cela continuerait indéfiniment, dans la sérénité d'une affection indestructible. (UV, I, p.12-13.)

est très proche de celui-ci issu du *Rêve* :

Le bonheur, c'est très simple. Nous sommes heureux, nous autres. Et pourquoi ? Parce que nous nous aimons. Voilà ! Ce n'est pas difficile... Aussi, vous verrez, quand viendra celui que j'attends. Nous nous reconnâtrons tout de suite. Je ne l'ai jamais vu, mais je sais comment il doit être. Il entrera, il dira : Je viens te prendre. Alors, je dirai : Je t'attendais, prends-moi. Il me prendra, et ce sera fait, pour toujours. (*Op. Cit.*, III, p.)

Et pour en rester avec Zola, il est évident que Jeanne nous rappelle Gervaise, l'héroïne de *L'Assommoir* (1877), saisie parfois d'une volupté paresseuse qui l'entraîne à sa perte aussi sûrement que le déterminisme social.

Mais Maupassant évoque encore Balzac avec comme nous avons pu le voir plus haut la peinture de la province, du monde rural. Et dernière voix que nous aimerions mentionner, celle de Nerval (et de son œuvre *Aurélia*) qui se fait entendre lorsque nous lisons tout ce qui a trait à la thématique de la folie et du trouble ou qui est encore révélée par la si grande importance accordée à l'élément aquatique. Nous touchons là, bien sûr, à l'univers indicible du fantastique, aux frontières ténues qui séparent le rêve de la réalité. Nous aurons l'occasion d'approfondir cela plus loin mais insistons d'ores et déjà sur le fantastique présent dans *Une vie* bien souvent décrit comme un roman exclusivement réaliste alors que les frontières entre les esthétiques ne sont pas si évidentes. Il est en effet manifeste que bien souvent seuls certains contes de Maupassant sont qualifiés de fantastiques alors que cette « étiquette » peut aussi s'appliquer au moins ponctuellement à ses romans. Nous parlerons aussi du fantastique de ses contes en gardant malgré tout à l'esprit que la différence de genre entre roman et conte/nouvelle ne nous permet pas de faire certains rapprochements.

En somme, l'œuvre de Maupassant est imprégnée d'une multitude de voix et si Flaubert est bien le maître qu'on lui attribue aussitôt, il ne faut pas oublier qu'il s'inspire également d'autres

auteurs comme Balzac, ces auteurs dont ses œuvres portent la trace, aussi discrète soit-elle.

Nous aimerions, toutefois, apporter quelques nuances à notre propos et bien souligner que si *Une vie* se rapproche grandement de certaines œuvres de Flaubert comme nous avons pu le voir, elle s'en éloigne tout autant.

Emma, contrairement à Jeanne, est un personnage romanesque : elle aime les toilettes, côtoie la noblesse lors d'un bal et surtout elle est active et fuit tant bien que mal la médiocrité et la platitude de sa vie puisqu'elle prend des amants. Elle se bat jusqu'au bout pour réaliser son rêve et quand elle s'aperçoit que le vide de sa vie ne peut être comblé, elle se suicide en prenant de l'arsenic. D'ailleurs, Baudelaire a mis l'accent sur la révolte d'Emma, laquelle va « plonger sa tête dans les eaux tourbillonnantes de l'adultère » comme il dit. En cela, Jeanne, beaucoup plus passive, est plus proche de Charles. Quant à celui-ci, s'il nous apparaît médiocre, il se révèle, en revanche, un mari bienveillant *a contrario* de Julien qui concentre sur sa personne tout ce qui peut rendre odieux un époux. D'ailleurs, Charles Bovary ne survit pas à l'être aimé, ce qui rend compte de la profondeur du sentiment qu'il éprouvait pour cette dernière : « Il se rappelait des histoires de catalepsie, les miracles du magnétisme ; et il se disait qu'en le voulant extrêmement il parviendrait peut-être à la ressusciter. Une fois même, il se pencha vers elle, et il cria tout bas : Emma ! Emma!... » (*Op. Cit.*, III, 9).

Il paraît ainsi indéniable que Maupassant ne voulait pas marcher trop visiblement sur les traces de Flaubert d'où, par exemple, cette suppression de sa rédaction définitive d'une longue description du repas offert par le baron après le baptême de la Jeanne, laquelle aurait renvoyé au repas de noces de *Madame Bovary*.

En outre, si la passivité, la médiocrité et la « lourdeur terrienne » de Jeanne concourent à la rapprocher de Félicité, leur condition sociale les sépare et surtout la piété de la servante est sans failles alors qu'il en est tout autrement pour Jeanne. D'ailleurs, à la fin d'*Un cœur simple*, la mort de Félicité placée dans la béatitude en fait presque une sainte.

Ce que nous tentons de dire, c'est que si Flaubert a « ouvert » le chemin des déceptions douloureuses, celles d'Emma et Frédéric, êtres décalés, écoeurés d'une existence vide et ne trouvant pas le moyen de la fuir et que si Maupassant a suivi ce même chemin, il s'en est aussi séparé. Leurs histoires sont certes similaires mais *Une vie* n'est pas un duplicata de *Madame Bovary*, ce n'est pas une pâle copie mais une œuvre originale dans laquelle il fait passer ses réflexions personnelles et n'hésite pas à laisser effleurer sa compassion. La voix de Flaubert ne fait donc que survoler son

texte.

De surcroît en donnant une certaine place à Flaubert ou à d'autres dans son œuvre, si petite soit-elle, en instaurant des échos entre son ouvrage et d'autres qu'il « répète » d'une certaine manière, Maupassant laisse planer une certaine forme de silence : « redire ou contredire c'est une façon de se taire en parlant » comme le dit très bien Aline Mura dans *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*. Nouveau vide qui semble se creuser au sein de ce roman, une façon pour nous de nous avancer vers « l'écriture du vide » qui pourrait bien le caractériser.

Nous avons pu voir au cours de cette première partie qu'*a priori*, *Une vie* pourrait être considéré comme un roman comportant des personnages, une histoire, un discours, une verve satirique ou parfois comique, un roman qui nous parle donc et d'où s'échappent quantité de voix. Malgré tout, nous avons été contraints de nuancer notre propos face à ces zones vacantes se creusant ça et là au cœur du roman, là où on ne les attend pas. Qu'en déduire ? N'est-ce pas un élément pouvant nous amener à voir dans *Une vie* un « livre sur rien » où le vide est beaucoup plus présent que nous pouvions le penser, un vide qui n'est autre que le vide existentiel, ce vide submergeant, ce trou finissant même par avaler la parole de l'auteur condamnée au silence ? Dès lors, dans quelle mesure concrètement pouvons-nous dire que le premier roman de Maupassant est un « livre sur rien » ? Sur quoi pouvons-nous nous fonder ?

« Et où que j'aïlle, dans l'univers entier / Je rencontre toujours, Hors de moi comme en moi, / L'irremplissable Vide, l'inconquérable Rien » (Valéry Larbaud, *Les Poésies de A. O. Barnabooth*)

II. Une vie ou « l'écriture du vide »

Nous allons nous efforcer, dans cette partie, de mettre en lumière ce qui concourt à faire d'*Une vie* un « anti-roman », (formule que l'on doit à Charles Sorel, 1600-1674) un non-roman, un roman qui n'a plus que les contours du roman. Oui c'est sur tout ce qui crée un état de rupture que nous allons nous pencher et qui semble nous autoriser, *a priori*, à parler de « livre sur rien » en nous référant à *Une vie*. Nous avons, en effet, pu voir qu'atteindre au « livre sur rien » était le rêve de Flaubert et non celui de son élève : c'est donc nous qui nous permettons ce « détournement ».

Sartre dira dans sa préface au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, que cette dernière paraît « détruire (le roman) sous nos yeux dans le temps qu'(elle) semble l'édifier », propos que Marcoin dans *Les romans de Maupassant* (1999) nous incite à appliquer à *Une vie*, roman où disparaissent, dans une certaine mesure, le sujet, l'histoire, l'intrigue, le tissu événementiel. Et de citer à nouveau Sartre : « Il n'arrive rien d'ailleurs ; il n'arrive jamais rien ⁸⁰ ». Rien, du moins presque rien, c'est ce que nous allons tenter de faire émerger, dans un premier temps, en nous penchant à la fois sur le « meurtre de tout romanesque » et sur ce que nous appellerons les « thèmes du vide », sur ce que Flaubert appelait le « livre sur rien ».

A. Effacement de l'objet du roman

1) « Le livre sur rien », le livre sans rien.

Roquentin : « Quand on vit, il n'arrive rien ». (Sartre, *La nausée*, Gallimard, 2002, p. 49)

a) L'absence d'événement

Flaubert : c'est ce dernier qui va dans un premier temps retenir notre attention dans la

80 Francis Marcoin. *Les romans de Maupassant*, Ed. du Temps, 1999, p. 22.

mesure où il est si présent dans l'œuvre et l'esprit de son fils spirituel. Nous connaissons le nihilisme de *Bouvard et Pécuchet* qui le portait vers le rien, le néant. Dans cet ouvrage, les héros éponymes afin de meubler à tout prix le vide de leur esprit et de leur existence, s'efforcent d'étudier toutes les connaissances de leur temps. C'est ainsi à une culture de masse qu'ils aspirent. Jacques Dubois évoque une « expérience mégalomane d'autodidaxie (tournant) au comportement délirant⁸¹ ». En cela, Flaubert parvient à faire coïncider la totalité du savoir encyclopédique et le rien avec ces deux bonshommes à la fois médiocres et sublimes. L'auteur tente par son livre de pointer du doigt le néant de la pensée, de l'esprit et donc de l'homme. Les événements, dès lors, sont voués à s'émietter. Nous comprenons, par là, la fascination que les écrivains du XX^e siècle manifesteront à son égard.

Parallèlement, dans *L'Education sentimentale*, nous nous enlisons vite dans l'accessoire, voire dans l'insignifiant. Nous constatons, d'ailleurs, l'absence d'une continuité véritable, d'ascension, d'actions : les événements sont bel et bien dévoyés. Banville a pu dire de ce roman qu'il était « un roman non romancé, triste, indécis, mystérieux comme la vie elle-même⁸² ». Charles Du Bos note quant à lui : « rien n'agrippe mais tout suinte, et il semble que l'on soit à l'intérieur même du temps qui s'écoule⁸³ ». Ainsi, le monde, qu'il soit parisien ou provincial, est comme englué dans les habitudes, les conventions, les choses. La vie est lente et s'enlise dans de menus incidents. Dès la première partie, dans le troisième chapitre, le récit semble déjà au point mort puisque Frédéric s'enlise après s'être tant adonné à l'unique préoccupation de la quête de Marie : plus rien ne semble, en effet, pouvoir refléter la moindre importance à ses yeux. Il ploie simplement sous le poids du temps, des saisons monotones : « l'hiver se termina. Il fut moins triste au printemps, se mit à préparer son examen, et, l'ayant subi d'une façon médiocre, partit ensuite pour Nogent » (p.74) Toute ambition, toute passion semble nivelée. Tous les ressorts dramatiques paraissent désamorçés puisqu'on nous dit que « L'espoir d'une invitation chez les Dambreuse l'avait quitté ; sa grande passion pour Mme Arnoux commençait à s'éteindre. » Flaubert use, par ailleurs, de l'imparfait pour rendre la vanité du temps, ces moments qui semblent en suspens. En cela, il essaie de rendre l'ennui palpable.

Mais c'est avec *Madame Bovary*, que nous tendons le plus vers « le livre sur rien ». (expression forgée par Flaubert que nous avons tenté d'explicitier le plus précisément possible dans notre

81 Jacques Dubois. *Op. cit.* p. 220.

82 Cité par Colette Becker. *Op. cit.* p.132.

83 Charles du Bos, *Approximations*, t. I, Plon, p. 178.

première partie). C'est là l'ambition du réalisme de mettre en scène la pauvreté, le quotidien, la nudité, la grisaille des jours, les seules tâches domestiques banales en occultant tout pittoresque déclamatoire, tout exotisme, toute fantaisie, toute utopie, d'où l'absence d'événement et de tout relief. Il s'agit de sortir à tout prix de toute forme de romanesque. L'existence d'Emma est alors dépourvue de relief, il n'y arrive rien de notable, seulement d'infimes choses. Elle se résume pour ainsi dire à l'ennui de la province et la médiocrité de son mariage.

Mais qu'en est-il de l'œuvre de Maupassant et plus particulièrement d'*Une vie*? Citons tout d'abord les propos de Marcoin dans *Six voyages dans le bleu* selon lesquels dans le premier roman de Maupassant, il y aurait « moins de choses, moins d'événements » que dans *Madame Bovary*. Il s'agirait d'un livre où « l'histoire romanesque n'arrive jamais à prendre⁸⁴ ». Et nous de rapporter aussitôt cette phrase issue d'*Une vie* : « Deux années tranquilles, sans aucun événement, passèrent ». (UV, XI, p.148) ou celle-ci « une série d'années monotones et douces » (*Ibidem*). D'ailleurs, beaucoup de phrases similaires reviennent souvent rythmer le récit. Nous pouvons citer : « Et rien de nouveau n'arriva plus jusqu'aux derniers jours de juillet ». (VIII, p.98). La minceur du tissu événementiel semble donc nous autoriser à dire qu'*Une vie* s'inscrit à la suite des « livre[s] sur rien » de Flaubert. Livres sur rien ou plutôt sur *presque* rien.

A quoi tient donc ce presque ? Dans ce livre sur presque rien, c'est le vide des jours, la monotonie, la platitude de la vie, l'étirement de l'ennui, l'immobilisme des personnages qui assemblent les lignes. Au fil des pages, Jeanne ne fait que s'enliser dans les marécages de la vie. Mise à part la parenthèse du voyage en Corse, qui apporte une cascade de couleurs au roman, c'est l'ennui qui s'installe avec cette « nature sale de fins d'années » (UV, VI, p.64). Il est bien dit qu'avec la fin de ce voyage de noces, c'est le « tour du bonheur » (UV, V, p.61) qui est accompli. L'amour ! : un petit tour et puis s'en va. Maupassant disait d'ailleurs : « La lune de miel passée, l'amour dans la mariage devient presque toujours impossible, n'est-ce pas ? En tout cas, il est rare, bien rare... ». La boucle semble alors bouclée pour Jeanne : seule la répétition et le ressassement pourront advenir ensuite. Cette petite parenthèse illuminée (bien dite par le texte puisque la Corse apparaît comme un espace hors du monde, hors du temps : « petite ville cachée au fond de son golfe bleu, chaude comme dans une fournaise derrière son rideau de montagnes qui ne laisse jamais le vent souffler jusqu'à elle » [UV, V p.51] ; Une Corse « embrumée de vapeur », « enveloppée dans une sorte de voile léger »

84 Francis Marcoin. *Op. cit.*, p. 19.

[*Ibidem*] qui dessine un espace à l'abri de tout, mais un espace presque irréel en cela.) fait d'autant plus ressortir la déception de Jeanne qui va s'ensuivre, déception à la hauteur de l'espérance de la jeune fille. Dans le passage décrivant le retour de Corse, la figure dominante est ainsi l'antithèse tissée autour du couple illusion/désillusion. Le passé avec ses modalités positives vient s'opposer au présent envahi de négativité, ce qui donne les couples antithétiques suivants : « préoccupée » / « cherchant une occupation », « affairée » / « rien à faire », « agitation » / « pesanteur », « attente » / « fini d'attendre », « espérances [...] espéré » / « fermait la porte aux espoirs indéfinis ». Ainsi, l'existence du personnage paraît déchirée, tout semble fini - le terme revient d'ailleurs très souvent (« et maintenant ! Maintenant ! Oh ! sa vie était cassée, toute joie finie, toute attente impossible », [UV, VI, p 86]. C'est que tout a été trop vite pour Jeanne et que rien n'a pas été réfléchi, à l'instar de Jean dont la demande de mariage est aussitôt acceptée et qui constate alors amèrement : « Et c'était fini il se sentait lié - marié en vingt mots ») comme pour mieux insister sur la finitude de l'existence humaine - et seul le Rien se dessine à l'horizon. Jeanne pourtant à peine âgée de dix-huit ans et toute jeune épouse en vient à faire ce constat fort amer : « la réalité quotidienne [...] (ferme) la porte aux espoirs [...] Elle s'aperçut qu'elle n'avait plus **rien** à faire, plus jamais **rien** à faire [...] aujourd'hui, ni demain, ni jamais ». (UV,VI, p.62) Cette gradation dans la phrase, la reprise lancinante de « plus rien à faire », l'absence de verbe, qui permettent de dire le vide tendent à souligner l'ennui qui la gagne peu à peu, cet ennui qui va la grignoter au fil des jours et qui renvoie, par ailleurs, au néant constitutif de l'être désœuvré. C'est cette vanité de la vie, cette vacuité du monde, cette « inexistence » et en même temps cette hantise du vide qui va la conduire à un immobilisme ravageur puis à un déclin inéluctable. A cet immobilisme physique et psychologique, pourrions-nous dire - dans la mesure où les pensées de Jeanne tournent également en rond - du personnage, s'ajoute, de surcroît, son immobilisme géographique : Jeanne demeure enlisée dans sa campagne normande qu'elle ne quittera que quelques jours pour une errance dans la capitale parisienne. Pareillement, Emma « se sent rivée à un endroit, enfermée dans les murs circulaires de Tostes ou d'Yonville, comprimée dans un cercle aussi étroit qu'un rond de serviette de Binet ⁸⁵».

Ainsi, bien que nous ne soyons même pas à la moitié du roman - chapitre VI, moment de bascule, de bifurcation évidente -, nous avons pourtant une impression de clôture, comme si cet âge d'or que semblaient annoncer les premières pages de bonheur, d'osmose avec Dame Nature,

85 Georges Poulet. La pensée circulaire de Flaubert. In *Flaubert : Miroir de la critique*, Firmin-Didot, 1970, p. 111.

l'amour extatique de Julien et Jeanne en Corse, s'achevait déjà, à peine esquissé. Cette sensation de fin avant la fin ou plutôt de commencement de la fin paraît condamner Jeanne à l'engluement et le narrateur à la redite de cet enlèvement du personnage *dans le creux de sa vie*, oscillant entre « l'attente de ce qui sera dépassé et le regret de ce qui a été ». La vie de Jeanne, prisonnière de cet entre-deux, ne fera dès lors que se balancer de la vacuité au ressassement. L'étirement du temps concourt ainsi à diluer le roman. Un roman du crépuscule, un roman minuscule qui « tend vers zéro ».

Le caractère répétitif de la vie de Jeanne transparaît notamment avec l'imparfait et sa valeur itérative :

Elle montait en sa chambre, s'asseyait près de la fenêtre et, pendant que la pluie battait les vitres ou que le vent les secouait, elle brodait obstinément une garniture de jupe. Parfois, fatiguée, elle levait les yeux et contemplait au loin la mer qui moutonnait. Puis, après quelques minutes de ce regard vague, elle reprenait son ouvrage. Elle n'avait d'ailleurs rien d'autre chose à faire. (UV, VII, p.77)

Nous pouvons faire émerger de ces lignes le vide de la mer sur laquelle aucun bateau ne vient pour libérer notre personnage des tentacules de la solitude qui se resserrent toujours un peu plus autour de sa pauvre vie. Le vide de la mer nous amène à souligner le vide des paysages accentué par l'épanaphore « plus de » et la restriction « rien... que » dans la phrase suivante : « Plus de feuilles, plus d'herbes grimpantes, rien que le bruit des branches, et cette rumeur sèche qu'ont en hiver les taillis dépouillés » (UV, VI, p.75). Les Peuples se vident d'ailleurs à cause de l'avarice de Julien qui supprime le feu dans la cheminée avant de congédier les domestiques. Les lieux semblent vides, habités par le silence : la vie de Jeanne se résume à des « jours **m**ornes dans une **m**aison qui semble vide » (UV, X, p.128) (Insistons sur l'allitération en [m] qui renforce cette monotonie). L'environnement se dégrade, la nature se fige. Nous pouvons, par exemple, évoquer le silence du lieu dans lequel Jeanne veut se suicider : le paysage glacé, la nature muette presque indifférente, une nature blanche, inerte, silencieuse, (« silence infini », « mer invisible et muette » UV, VII, p.86), comme paralysée d'où le pléonasmе « immobilité figée », ce qui ne fait que renforcer la solitude de Jeanne. Nous sommes loin du pouvoir onirique des lieux que nous avons pu évoquer. Mentionnons encore le silence accablant de la chambre lorsque Jeanne veille le corps de petite mère. Nous pouvons noter, à cet égard, la relation qui se tisse entre l'habitant et l'habitat. (la maison mais aussi le monde, dont nous ne sommes que de simples locataires - comme le suggèrera Jaccottet dans un tout autre contexte - et non les propriétaires comme nous avons trop tendance à le penser) L'univers nocturne, obscur, semble renvoyer à l'obscurité de la vie dans les dernières pages. Jeanne

ne fait alors quasiment plus rien, elle reste dans son lit, remuant à peine, même ses sens sont dits « éteints » comme si elle n'était plus rien, seulement l'ombre d'elle-même, une ombre que ne traverse plus la vie, une vie qui s'écoule loin d'elle. « Elle ne vivait plus qu'à peine » pouvons-nous déjà lire au chapitre VII. (p.95) Jeanne ne fait que s'enfoncer un peu plus dans la solitude, le silence et la mort, serions-nous tentée de dire.

« C'est effrayant la vie », disait souvent Cézanne.

Se profile donc sous la plume de Maupassant l'esthétique nihiliste tendant vers le rien. Rappelons d'ailleurs que Maupassant affirmait que son cerveau s'éblouissait du *Rien éternel*.

Nous pouvons, en outre, remarquer que le vide des jours va pousser Jeanne à se réfugier dans un monde imaginaire et pourtant vide également puisque inexistant. Cette dimension imaginaire bien plus que réelle concourt d'ailleurs à faire d'*Une vie*, « un livre sur rien », mais nous étudierons cela plus en détail ultérieurement.

En définitive, nous emmenant de déceptions en défaites, d'attentes en lassitudes, le roman nous abandonne face à une histoire où il semble ne rien se passer, où tout sujet semble absent. L'événement n'est pas loin de l'état zéro, du rien, du presque rien, ce qui fait dire à Adagio que le temps d'*Une vie* est le « temps de l'inertie et de la stagnation ». Pourtant, parfois, nous sommes comme au bord de l'événement, nous avons l'impression qu'il pourrait arriver quelque chose mais il n'arrive rien. Et si par exemple, Jeanne qui incarne la noblesse provinciale se révoltait face à Rosalie lors de cette sorte de « dialectique de maître/esclave » ? Mais non, alors seuls « quelques ans lugubres et solitaires » (UV, XIV, p.189) attendent Jeanne après la vente des Peuples. C'est bien là le récit d'une vie qui se défait, qui s'use progressivement, une vie sans action véritable, sans aventures, sans presque aucun événement (mis à part ceux des premiers chapitres et les quelques faits ordinaires du quotidien et mis à part encore ce coup de théâtre du retour de Rosalie, sorte de *deux ex machina*, à la fin de l'œuvre qu'il convient de souligner et ce, d'autant plus que la scène où la mémoire de Jeanne lui découvre progressivement l'identité de cette personne n'est pas dénuée d'un certain suspense pour le lecteur) sans héros et même presque sans personnages (comme nous le verrons plus loin) : nous serions tentée de dire que nous avons là une « fausse histoire », une fausse existence, dans la mesure où cette dernière est bien plus rêvée que vécue, une existence où les espérances comblées sont pourtant déçues, une existence en somme rongée par le silence. Pourrions-nous aller jusqu'à dire que l'œuvre est *absente d'elle-même* ? Peut-être pas quand même.

En outre, force nous est de constater que cette écriture de la négation en quelque sorte, cette

mise en mots de l'anéantissement du monde n'est pas le propre d'*Une vie*. Dans *Bel-Ami*, Norbert de Varenne a l'occasion d'exprimer le *vanitas vanitatum* devant du Roy. De la même manière, dans « Promenade », le héros aperçoit « la misère passée, la misère présente, la misère future : les derniers jours pareils aux premiers, sans *rien* devant lui, *rien* derrière lui, *rien* autour de lui, *rien* dans le coeur, *rien* nulle part » (C.N., II, p.131; nous soulignons l'épanaphore « rien » à laquelle nous pouvons ajouter celle de « misère » qui paraît bien mimer cette vacuité de la vie et la répétition des douleurs de tout être prisonnier de cette vie). A l'instar de la vie de Jeanne, la sienne s'est passée « sans événements, sans émotions et presque sans espérances », une « vie si sombre, si morne, si plate, si vide » (nouvelles épanaphores de « sans » et « si », accentuées par l'allitération en [e] dans la première phrase). Malgré tout, au milieu de cette vacuité, au cœur de ces ténèbres murmure « une vague et énorme palpitation de vie : le souffle de Paris, respirant comme un être colossal », scintille « le flot de lumière du soleil », effaçant un peu, en cela, le « rien » que nous y lisons. En est-il de même dans *Une vie* ? Nous nous le demanderons.

Pour donner un dernier exemple des ces « livres sur rien », Maupassant affirme raconter dans *Fort comme la mort* le « train-train vulgaire de l'existence », le « Rien éternel », en somme, qui semble tant le hanter comme il le dit dans une lettre à sa mère. Il affirme ainsi : « Nous ne savons *rien*, nous ne voyons *rien*, nous ne pouvons *rien*, nous ne devinons *rien*, nous n'imaginons *rien* ». (nouvelle épanaphore de « rien ») Selon lui, l'« horizon [...] (est) vide de joies et de plaisirs, vide d'envies et d'espérances. » c'est pourquoi il ressent - à l'instar de Jeanne - « l'inutilité de vivre, la stérilité de tout effort, la hideuse monotonie des êtres et des choses⁸⁶ ». Delaisement, dans *Maupassant et la modernité*, déclare que l'auteur d'*Une vie* est atteint d'un pessimisme absolument incurable. Quant à Pol Neveux, il va jusqu'à penser que « Maupassant est peut-être le pessimiste le plus déterminé de la littérature française⁸⁷ ». Ce pessimisme lui vient sans nul doute de l'admiration profonde qu'il avait pour Schopenhauer, celui qu'il nomme « le plus grand saccageur de rêves qui a passé sur la terre », lequel « a marqué l'humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement [...] a tué l'amour, abattu le culte idéal de la femme [...] a tout vidé. » (C.N., I, p. 728). Nous comprenons aisément, dès lors, que notre auteur soit un négateur de Dieu, de la morale, de l'amour, de la famille du progrès, autant de preuves du « rien » de la vie.

86 Maupassant. *Sur l'eau*. *Op. cit.*, pp.62-63.

87 Cité par Lacaze-Duthiers. *Op. cit.*, p.61.

Avec Maupassant, nous avons ainsi l'impression de faire un pas vers la nausée face à la facticité du monde, la finitude des hommes, mais nous ne sommes encore - il convient vraiment de le souligner et de ne pas l'oublier - que dans l'automne du monde, l'hiver ne viendra qu'au XX^e siècle avec la prise de conscience de l'absurdité du monde, de la part d'inhumanité increvable qui sommeille en l'homme. La fracture épistémologique ne s'est pas encore faite. Et pour preuve : toutes les préfaces de l'époque respirent une assurance tranquille rendant compte d'une création romanesque qui repose sur le « sol philosophique » d'un positivisme largement compris, donnant encore l'impression d'une « sécurité épistémologique ». Le romancier apparaît encore largement comme un savant, qui domine son temps et qui l'envisage comme le domaine de sa compétence. Et Maupassant n'échappe pas à cela. En atteste le fait, qu'aussi minces et peu nombreux soient-ils, quelques événements jalonnent *Une vie* et qu'en outre, ces deniers sont présentés à la fois logiquement et chronologiquement (le « retour en arrière » loin de trahir la chronologie permet d'exposer les causes). Une telle structure s'explique ainsi par cette espèce de « sécurité épistémologique », l'usage du temps (qui est tel que la vie est conçue comme un enchaînement de circonstances) donne une vision du monde où un filet de lumière passe encore. Nous nous efforcerons donc de mettre en lumière ce timide espoir que laissent passer ces romans du toujours XIX^e siècle.

b) Négation de la religion

Nous ne reviendrons pas ici sur la critique de la religion évoquée dans notre première partie à travers l'image antithétique des deux prêtres. Nous souhaitons simplement mettre l'accent sur la négation de la religion cautionnant tantôt le vice, tantôt la violence. Avec l'abbé Tolbiac, nous avons fait émerger la Providence en tant qu'entité démoniaque qui ment, triche, vole et trompe. En découle l'absence d'une religion authentique et positive et donc la vanité du monde, monde privé de Dieu, d'un Dieu juste et soucieux, devons-nous entendre (Pierre Cogny a largement montré « l'homme sans Dieu » qu'était Maupassant à l'instar de bon nombre de naturalistes). Le vide du ciel, le silence du ciel sont d'ailleurs mis en évidence dans le texte lorsque Jeanne s'interroge sur le « sort » de sa mère (« Où était donc montée l'âme de petite mère ? ») : ses questions restent en suspens, sans réponses, prisonnières du silence. C'est le mystère de l'après mort qui semble renforcer le non sens de l'existence. D'ailleurs, cette absence d'une providence divine laisse place à la fatalité encore plus insensée.

« Et sur le fond vide du ciel se détache la redoutable et consolante figure de celle qui les affranchira de tous les esclavages et les délivrera de tous les doutes : la mort ».

« Derrière tout ce qu'on regarde c'est la mort qu'on aperçoit » (B.A., p.299)

c) Omniprésence de la mort et fuite du temps

L'omniprésence de la mort, nouveau silence thématique - si nous suivons les formes de silence mises en évidence par Aline Mura dans *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain* -, qui répond au « réalisme macabre » et sur laquelle l'œuvre de Maupassant n'a cessé de tourner (la mort et son image) apparaît dans *Une vie*, dès les lignes liminaires avec l'évocation de Pyrame et Thisbé, héros d'un destin malheureux que nous pouvons lire dans les *Métamorphoses* d'Ovide. En outre, avec ce couple, la mort se trouve associée à l'amour (avant même de séparer les êtres, la mort paraît interdire qu'ils s'unissent véritablement de leur vivant. Comment ne pas faire ici une allusion au titre de l'avant dernier roman de notre auteur renvoyant à l'amour : *Fort comme la mort* ?) : dans la mythologie grecque et romaine, ces deux jeunes gens qui s'aiment tendrement voient leur amour s'achever de manière tragique puisque Pyrame se donne la mort, croyant, à tort, que sa bien-aimée a été dévorée par une lionne ; en conséquence, celle-ci se tue à son tour de désespoir.

Cette mort symbolique nous amène à penser que la mort est partout, que la mort est tout le temps, dans « les petites bêtes écrasées sur les routes, les feuilles qui tombent, le poil blanc aperçu dans la barbe d'un ami » : elle est « la grande gâcheuse de joies sur la Terre » nous dit Norbert de Varenne, le poète de *Bel-Ami*, porte parole de Maupassant. Et d'ajouter :

Qu'importe un peu plus ou un peu moins de génie, puisque tout doit finir! [...] La vie est une côte. Tant qu'on monte, on regarde le sommet, et on se sent heureux ; mais lorsqu'on arrive en haut, on aperçoit tout d'un coup la descente, et la fin qui est la mort [...] Derrière tout ce qu'on regarde, c'est la mort qu'on aperçoit [...]. Chaque pas m'approche d'elle, chaque mouvement, chaque souffle hâte son odieuse besogne. Respirer, dormir, boire, manger, travailler, rêver, tout ce que nous faisons, c'est mourir. Vivre, enfin c'est mourir. (BA, pp.298-299)

La mort nichée au creux de la vie, ce qui nous donnera l'occasion de faire une petite étude sur ces deux termes créant une espèce d'oxymore, ultérieurement à propos du titre de notre roman.

Ainsi avant d'arracher les êtres à la vie, elle les assaille progressivement, les affaiblissant petit à petit. C'est le corps qui vieillit, le cœur qui se ralentit, le pied qui trébuche. Nous pensons, par exemple, à la dégradation de la baronne au soir de sa vie (Relevons dans la description suivante la dominance rouge annonçant la mort ainsi que les assonances en [on] et surtout en [ou] ainsi que l'allitération en [f] qui disent la douleur et la fin inéluctable qui se dessine doucement sur le corps encore en vie mais déjà en sursis, d'où la restriction « ne [...] plus que »):

La baronne, en ces six mois d'hiver, avait vieilli de dix ans. Ses **joues** énormes, **flasques**, **tombantes**, s'étaient **empourprées**, comme **gonflées** de sang ; **son** oeil semblait éteint ; et elle ne remuait plus que **soulevée** **sous** les deux bras ; sa respiration pénible était devenue **sifflante**, et si **difficile**, qu'**on** éprouvait près d'elle une sensation de gêne **douloureuse**. (UV, IX, p.117)

mais également à notre héroïne dont le vieillissement prématuré retient l'attention de Rosalie lors de leurs retrouvailles. Sa maigreur figure une des images de la mort. Cette dégradation dit le temps passé, dit la mort qui s'immisce dans la vie. Jeanne est d'ailleurs à l'image de la noblesse de province qu'elle incarne, cette noblesse condamnée à dépérir et donc à mourir. Nous aurons l'occasion de revenir sur le dépérissement inéluctable de cette noblesse, son passéisme mortifère qui concourent encore à nous donner une impression de vide.

Dans *L'Education sentimentale*, le vieillissement et l'Immensité du temps sont clairement signifiés dans l'extrait suivant : « La lampe, posée sur une console, éclaira ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine » (p.503) Ce sont les cheveux de Madame Arnoux qui sont la marque du temps passé, perdu, un temps au pouvoir ravageur. Cette longue mèche de cheveux que Madame Arnoux offre à Frédéric à la fin, si elle peut se lire comme une relique amoureuse semble-t-il, est avant tout un emblème de tout le roman : elle est un morceau de temps dans un morceau de corps.

Après le vieillissement vient donc logiquement la mort physique très présente dans *Une vie*. Nous sentons ici la pensée de Schopenhauer pesant si lourdement sur Maupassant dont le cabinet de travail était orné de la *Chimère* de Rodin, ce qui nous éclaire quelque peu sur son tempérament. Pour ce philosophe, la vie n'est qu'une longue série de souffrances qui conduit à la mort, c'est pourquoi la vie ne peut être qu'un mal. C'est ainsi que Lacaze-Duthiers, lequel se penche sur le pessimisme de Maupassant, nous rapporte que pour notre auteur, la mort était la seule croyance. A partir du chapitre IX, la mort fauche ainsi un grand nombre d'êtres, pas moins de huit dont sept personnages : la baronne, Julien, Gilberte, la chienne en gésine Mirza, Massacre plus tard, le bébé de Jeanne, le baron, Lison (les morts de ces deux personnages sont rapportées dans la même page, seulement séparées de quelques lignes ; en ce qui concerne celle du baron, on nous dit : « il roula sur le **parquet**, **frappé** d'une **attaque** d'**apoplexie** » [XI, p.162] : l'allitération en [p] et l'assonance en [a] insistant sur la brutalité de cette mort.), puis la femme de Paul et même le mari de Rosalie, même si cette mort n'est qu'évoquée rapidement. Une mort naturelle ou accidentelle, violente, criminelle ou plutôt douce mais une mort toujours bien présente qui frappe les personnages, ne

souhaitant que vivre *a contrario* de Jeanne qui paraît vouloir mourir mais qui continue de vivre, du moins de survivre. Comment ne pas songer, dès lors, à l'« humanité saignante » dont parlait Maupassant ? Forestier note, quant à lui, dans *Une vie* « une vision de plus en plus tragique de la condition humaine⁸⁸ ». Dans la même veine, M. Angenot relève la vision *crépusculaire* du monde que l'on peut en tirer.

De surcroît, cette hécatombe, pourrions-nous presque dire, contribue à dépeupler les Peuples et à en faire un *cimetière*, mot qui apparaît d'ailleurs, dans le dernier chapitre, lors de l'ultime visite de Jeanne, laquelle a l'impression que « toute sa vie gisait là-dedans ». (XIV, p.191) D'ailleurs, à son départ des Peuples, le château familial était dépeint comme un « grand coffre », de la même manière que la « cabane ambulante » dans laquelle se retrouvaient Julien et Gilberte. Avec ce coffre, c'est bien sûr, l'image du cercueil qui s'impose à nous. Et donc quand Jeanne le retrouve, le vieux manoir porte des signes évidents de décrépitude : il est habillé d'une couleur « grisâtre », les « contrevents (sont) clos » et la porte du vestibule s'ouvre avec peine : « la lourde clé rouillée refusant de tourner », la serrure ne cède qu'au prix d'un « dur grincement de ressorts ». Et le « battant », à son tour, résiste un peu. Jeanne a du mal à entrer dans son ancienne maison comme elle a du mal à retrouver son passé, une façon de dire qu'il est bien derrière elle, que le temps a fait son oeuvre. Et bien sûr la demeure est « vide » et « silencieuse » (*Ibidem*) pourtant pleine de traces d'un passé disparu à jamais.

La mort de la baronne, largement détaillée, met plus particulièrement en scène l'horrible qu'elle contient, le « jamais plus » qu'elle dessine, le vide qu'elle creuse, la vie qu'elle change à jamais :

Cette couchée-là [...] était morte. Elle ne remuerait plus, ne parlerait plus, ne rirait plus, ne dînerait plus jamais en face de petit père ; elle ne dirait plus : « Bonjour, Jeannette ». Elle était morte ! On allait la clouer dans une caisse et l'enfouir, et ce serait fini. On ne la verrait plus [...] Elle n'avait plus que quelques heures à regarder son visage, ce visage immobile et sans pensée ; et puis rien, plus rien, un souvenir. (UV, IX, pp.122-123)

Relevons l'épanaphore de « plus » qui donne l'impression d'une fatalité, d'une répétition de la mort (l'espèce de quiasme, d'effet de miroir, dans la phrase, avec les mots « était morte » au début puis repris en fin de phrase donne une image cyclique de la vie, une vie se refermant, inéluctablement, sur les bras de la mort) qui n'en finit pas de revenir s'abattre sur la sphère familiale de Jeanne, de

88 Louis Forestier. Préface pour *Romans*, p. XXXIV.

faire le vide autour d'elle, en elle aussi, car si seul le « souvenir » persiste... il finit par s'effacer lui aussi: « C'était la trace du pied de la baronne qui s'effaçait, comme s'efface un souvenir ». (UV, X, p.131) Le polyptote (s'effaçait/s'efface) ainsi que l'allitération en [s] semblent insister sur la disparition inévitable du souvenir.

L'oubli : c'est là la marque la plus évidente de la victoire du temps. Et cela apparaît bien souvent dans le roman, comme dans le passage suivant : « Puis le temps marchant **toujours** et les mois **tombant** sur les mois **poudrèrent d'oubli**, comme d'une **poussière** accumulée **toutes** ses réminiscences » [XI]. Notons-y l'allitération en [t], l'assonance en [ou] et la paronomase (poudrèrent/poussière) qui permettent d'insister sur la toute-puissance du temps qui recouvre et fait tout disparaître sur son passage.

Mais la mort est aussi dite par les lieux et les objets : le banc de petite mère par exemple qui, à la fin, n'est plus qu'un morceau de bois pourri mais nous reviendrons sur ce point en évoquant l'art de la suggestion cher à Maupassant.

Tout s'évapore, s'éteint, vieillit à l'image du feu si présent dans les derniers chapitres, tout se réduit en cendres, tout tombe en poussière. « Seul le pire arrive », s'exclame Folantin à la fin d' *A vau-l'eau*, ouvrage de Huysmans, baignant également dans ce pessimisme fin de siècle.

Nous pouvons trouver dans notre roman, un passage où Maupassant s'attarde tout particulièrement sur la mort, la détaille au ralenti. Nous pensons à la description « par le menu » et plutôt crue des cadavres des deux amants Julien et Gilberte qui annonce, d'ailleurs, l'épisode poignant de l'agonie de Forestier dans *Bel-Ami* ou celui tiré de *Mont-Oriol* où Christiane est horrifiée par la charogne d'un âne gisant en travers de sa route. Mais revenons à notre roman où les deux amants sont dépeints comme « meurtris, broyés, saignants » (soulignons le rythme ternaire ainsi que la gradation accentuant le tragique de la scène), le front de l'homme (est) « ouvert, sa face écrasée », la mâchoire de la femme pendante et « détachée dans le choc », leurs membres « cassés et mous comme s'il n'y avait plus d'os sous la chair ». (UV, X, p.145). Notons encore qu'on parle des amants en nommant des parties de leur corps (front, face, mâchoire, membres, os, chair), comme pour signifier que la mort s'est emparée de leur humanité à la vitesse de l'éclair pour les réduire au néant. Cela est renforcée par l'asyndète dans la phrase suivante : « On accourut ; on souleva les débris ; on aperçut deux corps ». On insiste notamment sur leur face écrasée, une façon de signifier l'anéantissement de l'identité auquel s'ajoute le ramollissement de leur corps, l'absence d'os sous la chair. Ils ne sont alors plus que des cadavres, « des restes d'êtres » et même leur mort

n'est pas dite directement, comme en témoigne le recours à la métonymie « elle éclata comme un oeuf », qui laisse entendre que c'est la carriole qui est morte alors que ce sont ses habitants, jamais humanisés et même jamais nommés. Le seul pronom personnel « ils » est utilisé tout au long de la scène : « Ils criaient là-dedans » (*Ibidem*).

Mais l'image de « l'œuf » ainsi que la mention du « coffre éventré » renvoient évidemment à la naissance, présentée comme mortifère, et à la mère présentée comme meurtrière. La « maison roulante » est assimilée au ventre qui perd sa fonction d'accueil pour se faire lieu de malaise et d'angoisse, avant de devenir un trou qui avale et expulse. Une expulsion qui n'est pas vécue comme une délivrance mais comme une éviction. Ressort encore de cela une impression de régression dans les états archaïques. Cette lecture de la matrice meurtrière revient d'ailleurs fréquemment dans le roman. Nous prendrons d'autres exemples.

Nous avons finalement là un tableau quasi médical et donc du naturalisme - pas toujours aisé à différencier du réalisme, ce courant s'appuie sur la science -, alors loin de la poésie que nous avons pu évoquer, une manière de dire que cette poésie n'est qu'éphémère et qu'elle ne pèse pas lourd face à la mort, la grande gagnante, la « seule chose qui est certaine ». En cela, la mort en deviendrait presque un personnage à part entière, une présence physique, plus vivante que les personnages figés dans le passé, meurtris par le présent. La mort semble, d'ailleurs, véritablement présente et vivante parfois dans le roman, poursuivant Jeanne de son ombre envahissante : « Et sa voix vous poursuit : on croit l'entendre, on voudrait fuir n'importe où, échapper à la hantise de cette maison » (UV, X, p.128). C'est notamment, « l'absence présente » des êtres chers disparus, « le souffle » qui vient effleurer Jeanne à la mort de sa mère, « le contact d'un esprit » qui la fait tressaillir. On pense à Proust disant dans *Les Plaisirs et les jours* : « L'absence n'est-elle pas, pour qui aime, la plus certaine, la plus efficace, la plus vivace, la plus indestructible, la plus fidèle des présences ? ». C'est ainsi que par une telle présence, le réel bascule dans le fantastique, à moins que ce ne soit le fantastique qui prenne les contours du réel. Nous touchons là à ce moment où le personnage est en quelque sorte « éclipsé », sa raison endormie, puisqu'il bascule dans l'au-delà, en dehors du monde réel, se heurtant à la présence déstabilisante des disparus, des morts, absents pourtant bien présents, êtres-fantômes mais qui paraissent bien réels, au moins dans l'esprit de l'être démuni, égaré. C'est en cela que nous avons la sensation d'un fusionnement entre le monde du réel et celui du fantastique. La folie est en cela une métonymie de la mort. (Pourraient largement en rendre compte maints ouvrages de Balzac dont *Louis Lambert*, *Adieu* ou encore *Un drame au bord de la mer*)

La mort paraît, dès lors, vraiment là, ancrée au creux du quotidien, sa présence est discrète, mais elle est bien là, insaisissable et pourtant pénétrante. Citons d'ailleurs l'image relevée dans *Une vie* : celle du *ciel bas* qui semble peser sur le destin des personnages et les emprisonner (« ciel bas et chargé d'eau semblait crevé » [UV, I, p.3], « ciel bas et gris semblant peser sur le monde » [UV, XII, p.171]) qui ne peut que nous renvoyer à celle dont use Baudelaire : celle du ciel pesant comme un couvercle (« ciel bas et lourd » qui « pèse comme un couvercle⁸⁹ »), ciel descendant vers la nausée et vers le néant. Et cette image se retrouve encore chez Lautréamont : « Le Ciel ! couvercle noir de la grande marmite / Où bout l'imperceptible et vaste Humanité⁹⁰ ». Elle dit, dans notre texte, la fermeture du monde, un monde qui se rétrécit, un monde autour duquel se resserrent toujours un peu plus les bras de la mort et de l'ennui, cette mort à petit feu. D'ailleurs, il peut être encore intéressant de noter que nous trouvons aussi, même si c'est de façon plus implicite, cette image du ciel qui s'abat sur les hommes, chez le « père » de Maupassant et plus particulièrement dans *Bouvard de Pécuchet* : « Donc ils vivaient dans cet ennui de la campagne, si lourd quand le ciel blanc écrase de sa monotonie un coeur sans espoir ».

Nous pouvons encore ajouter que l'omniprésence de la mort dans *Une vie* rattache un tant soit peu Maupassant aux Romantiques (attachement certain par certains points mais qui n'empêche pas une distance souhaitée par notre auteur voire même une satire de ces derniers, comme nous l'avons déjà dit, ce qui traduit son ambiguïté, sa complexité) dont le « goût » de la mort est une des caractéristiques. Elle apparaît évidemment dans le « mal du siècle » de René ou le *taedium vitae* d'Obermann. Il est évident que le Romantisme usera et abusera de ce thème comme en témoigne la phrase suivante qui est très proche, d'ailleurs, des propos tenus par Maupassant, et qui reflète bien ce que nous venons de dire dans cette partie : « Death is here and death is there [...] All around, within, beneath. Above is death - and we are death ». (« La mort est ici et la mort est là [...]. Tout à l'entour, dedans, dessous. Au-dessus est la mort - et nous sommes la mort »).

Qu'est-ce donc qu'*Une vie* ? A cette question, Henri Mitterand, dans sa préface pour *Une vie*, évoque la biographie d'une femme dont la destinée suit une courbe en creux, une existence qui se résume à « dérapier le long d'une pente où s'accumulent les humiliations et les drames et au terme de laquelle on n'aperçoit plus [...] que la solitude, le dénuement, la mort⁹¹ ».

89 Charles Baudelaire. « Spleen, LXXVIII ». In *Les fleurs du mal*, Pocket, 1998, p. 99.

90 Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont. « Le couvercle ». In *Les chants de Maldoror*, V.9-14.

91 Henry Mitterand. Préface pour *Une vie*, Albin Michel, Le Livre de poche, 1983.

Tout conduit à la mort d'où l'effondrement de sens et donc le silence (« silence de mort ») c'est pourquoi Maupassant en viendra à faire une œuvre de la mort volontaire, « L'Endormeuse », dans laquelle il donne une justification au suicide.

En cela, Maupassant et son oeuvre portent en eux tout le pessimisme de ce XIX^e siècle : l'image d'une vie dénuée de sens, une vie vide où seule la « logique du pire » prévaut. « On naît, on grandit, on est heureux, on attend puis on meurt » (BA, p. 335).

Nous avons, malgré tout, envie de mettre une petite nuance à cette omniprésence de la mort et à cette « écriture du vide » : le vacillement d'un faible espoir, le vol d'un papillon, le scintillement du soleil, le frémissement de l'herbe sont des signes que mère Nature relativise un peu cette si pesante mort, elle qui revient toujours à la vie quand le printemps refléurit et qui parvient même à sortir Jeanne de son immobilisme durant un court instant. (nous reviendrons, d'ailleurs, sur la personnalité de Maupassant si difficile à cerner à cause de sa multiplicité : pessimiste certes, mais pas totalement désespéré !) En outre, son siècle si pessimiste, si mélancolique soit-il, conserve, malgré tout, encore quelques notes d'espoir : les guerres du XX^e siècle, avec leur lot d'atrocités et de crimes contre l'humanité, n'ont pas encore tout dévasté et tout balayé. De plus, un parfum d'innocence flotte encore dans l'air. L'opacité des hommes, l'étrangeté de leurs mobiles, leurs impulsions secrètes, leurs désirs et sentiments inavoués ne seront vraiment mis en évidence qu'au siècle suivant par les sciences humaines et l'investigation psychologique qui sait, depuis Freud, de quelles zones obscures est constitué l'être, un être à la réalité profonde et mouvante qui, par là, en devient inquiétante car insaisissable.

d) Néantisation de l'amitié

Il convient de remarquer que la liaison de Julien et de la comtesse détruit l'illusion de l'amitié dans le cœur de Jeanne qui croyait vraiment en Gilberte. Dès leur première rencontre, elle se dit « Voici une amie » puis cette mention d'amitié continue de rythmer leurs visites : « La comtesse prit les deux mains de Jeanne comme si elle eût été une amie d'enfance » (UV, IX, p.107). Jeanne réalise ensuite son erreur et l'hypocrisie de sa prétendue amie - belle actrice elle aussi avec ses « câlineries exagérées » (UV, IX, p.115) - sa trahison lui causant plus de peine que celle de son mari. Jeanne ne dira rien tandis que Gilberte continuera d'assurer son rôle à la perfection jusqu'à sa mort : elle arrive en effet « la première » lors du décès de la baronne avant de « se jeter » sur son amie. On devine que ces gestes sont trop démonstratifs pour être sincères : « La comtesse l'embrassait sans cesse en répétant : « ma pauvre chérie, ma pauvre chérie » (p.128). L'allitération

en [s] est particulièrement éloquente du psittacisme de la comtesse. Son masque se laisse voir aisément et son discours en résulte vide de sincérité. Soulignons, au passage, que le parcours de Frédéric Moreau est, à l'instar de celui de Jeanne, marqué par une cascade d'échecs, échecs amicaux (Deslauriers, Sénécal, Hussonnet, Pellerin, Charles) mais également amoureux (Marie, Rosanette, Madame Dambreuse). Le mariage final de Deslauriers et Louise est, d'ailleurs, bien l'incarnation d'une double « trahison » de l'amour et de l'amitié. Le fait qu'à la rupture amoureuse réponde la trahison amicale entraîne une solitude profonde qui est telle que Frédéric « avait envie de mourir », comme Jeanne lorsqu'elle découvre sa sœur de lait dans les bras de son époux.

L'autre amitié qui est réduite à néant dans *Une vie* passe plus inaperçue dans la mesure où elle n'est dévoilée que de façon oblique à travers des lettres. Il s'agit, bien sûr, de celle unissant le baron et l'amant de la baronne, « celui que le baron appelait, quand il parlait encore de lui : “ Mon pauvre vieux Paul ”, et dont la femme avait été la meilleure amie de la baronne » (UV, IX, p.126). Nous retirons de ces propos qu'il existait une double amitié, celle des deux femmes et celle des deux hommes et donc une double trahison, d'autant plus forte que cette amitié paraissait profonde. En effet, l'affectueuse pensée du baron pour Paul suggère entre eux une relation d'amitié : l'emploi du possessif « mon » nous renseigne sur la proximité supposée entre les deux hommes, et les termes « pauvre et vieux » sur la compassion et le regret éprouvés par le père de Jeanne. De même, la proposition « dont la femme avait été la meilleure amie de la baronne » avec le superlatif manifeste la relation intense entre les deux épouses.

Petite nuance malgré tout quant à l'inexistence d'une amitié authentique : Jeanne et Rosalie ne sont-elles pas, à la fin de l'œuvre, considérées comme de « vieilles amies » ? Rosalie ne sauve-t-elle pas sa maîtresse dont elle se fait d'ailleurs la maîtresse, inversant les rôles ?

e) **Négation de l'amour**

Dans « Le Roman », Maupassant nous disait sa volonté de montrer « comment on s'aime » notamment.

Or, il appert que l'amour ne peut que déboucher sur le désamour : c'est, du moins, ce que Maupassant s'efforce de nous dire dans ses œuvres. Il ne croit pas à l'amour, à un amour pur, à un amour durable entre deux êtres, sans doute marqué par le naufrage du mariage de ses parents, lesquels ont pu se déchirer affreusement sous ses yeux avant de finalement divorcer : ce traumatisme de l'enfance apparaît, d'ailleurs, clairement dans « Garçon un bock ». Ainsi, l'amour dans ses ouvrages et notamment dans le roman qui nous intéresse, est réduit à sa conception hédoniste d'où la prédominance de la sexualité qui en découle. Seul l'aspect bestial importe. En

cela, l'homme se rapproche de l'animal. On se souvient de Maupassant déclarant dans *Sur l'eau* que l'homme est « une bête à peine supérieure aux autres » d'où l'« humanimalité » dont on a pu parler et dont on parlera encore. Par conséquent, la femme n'est vue que comme une Vénus charnelle, un sexe, « un flanc, une merveille de chair douce et ronde » comme il est dit dans « Le fou » (C.N. I, p.522). Jeanne ne lui permettant pas d'assouvir ses désirs, Julien la trompera avec Rosalie très rapidement. D'ailleurs, dès leur retour de Corse, il est dit « que toute trace d'amour avait disparu ». (UV,VI, p.67) Les sens prédominent donc sur les sentiments : dans *Une vie*, même les parents de Jeanne n'échappent pas aux liaisons extra-conjugales, comme si l'amour ne pouvait résister au temps qui passe, emportant tout sur son passage, y compris le tremblement de cœur, si bien dépeint, des premiers instants. C'est ainsi que l'adultère se voit même banalisé :

Et il ajouta avec une bonhomie malicieuse : « tenez, je parie que vous-même, vous avez fait vos farces. [...] Et la baronne, tout essoufflée encore de sanglots, eut sur les lèvres une ombre de sourire au souvenir des fredaines de son mari, car elle était de cette race sentimentale, vite attendrie, et bienveillante, pour qui les aventures d'amour font partie de l'existence. (UV, VII, p.94)

C'est la norme à l'époque, en somme !

Dans *Bel-Ami*, seule la liaison charnelle de Georges du Roy avec Clotilde de Marelle dure dans le temps. Pour en revenir à notre roman, soulignons qu'un grand nombre de jeunes filles, de femmes, appartenant à tous les milieux sociaux se retrouvent « grosses » (UV, IX, p.116) : nous notons dans le discours du prêtre un comique de répétition qui paraît dire que le plaisir sexuel envahit tout, gouverne tout, faisant se confondre amour physique et amour tout court, ensevelissant tout ce qui est de l'ordre de l'affectif, du sentiment. Les enfants semblent ainsi tombés du ciel, un peu partout, à tout moment. Quant aux couples, ils finissent tous par exploser comme si l'amour ne pouvait déboucher que sur la mort. Le comte de Fourville, par exemple, qui aime sincèrement sa femme, finira par la tuer dans cette espèce de crime passionnel. C'est là une façon de nous dire qu'un amour raisonné n'est pas non plus possible. Il détruit en effet toute vie de la raison, il anéantit le bon sens, c'est ce que clame le personnage de *Fort comme la mort* : « Cet amour est devenu quelque chose d'irrésistible, de destructeur, de plus fort que la mort. Je suis à lui comme une maison qui brûle est au feu ».

Et l'amour est même présenté comme ennuyeux par Maupassant : « l'amour des femmes est monotone comme l'esprit des hommes ⁹²».

92 Guy de Maupassant, *Correspondance*, *Op. cit.*, p. 242.

La négation de tout amour apparaît clairement dans *Sur l'eau* - texte dans lequel la détresse atteint son paroxysme - dont nous nous permettons de citer les propos suivants :

Tant de gens croient s'aimer qui s'ignorent entièrement, tant de gens vont les mains dans les mains avec la bouche sur la bouche sans avoir pris le temps même de se regarder. Il faut qu'ils s'aiment pour n'être plus seuls, qu'ils aiment d'amitié, de tendresse, mais qu'ils aiment pour toujours. Et ils le disent, jurent, s'exaltent, versent tout leur coeur dans un coeur inconnu trouvé la veille, toute leur âme dans une âme de rencontre dont le visage leur a plu. Et de cette hâte à s'unir, naissent tant de méprises, de surprises, d'errances et de drames.⁹³

Comment ne pas songer à Frédéric Moreau, le héros de *L'Education sentimentale*, ouvrage qui s'ouvre sur un Frédéric jeune, plein d'espoir et voguant vers l'avenir mais un Frédéric qui, dans les dernières pages, n'éprouve que dégoût pour la femme qu'il a tant désirée. Quel désabusement !

L'amour, encore un sentiment dont la finalité première est de combler un manque, de remplir un vide. Aimer pour n'être plus seul. Aimer pour que le rêve devienne réalité. Mais jamais aimer tout court, ce qui explique peut-être l'étiollement de cet amour sous le poids des années.

Si Julien aime l'hédonisme de l'amour, Jeanne aime avant tout son idéalisme. Elle est amoureuse de l'amour avant d'être amoureuse de Julien, c'est pourquoi elle se précipite sans trop réfléchir, si bien que Julien lui semble « comme un étranger qu'elle connaissait à peine le jour de son mariage ». En définitive, son désir effréné d'amour se cristallise sur la figure du vicomte dès leur première rencontre : « Etait-ce bien LUI l'époux promis par mille voix secrètes, qu'une Providence souverainement bonne avait ainsi jeté sur sa route ? Etait-ce bien l'être créé pour elle, à qui elle dévouerait son existence ? » (UV, III, p.31). Jeanne est tellement impatiente de connaître l'amour qu'elle se jette la tête la première sur Julien, le premier homme qu'elle a sous les yeux et qui devient inévitablement l'incarnation de ses désirs, et ce, d'autant plus que ce jeune homme est à son goût : Jeanne le trouve beau, une raison suffisante pour l'aimer dans la tête de la jeune fille. (« Elle le trouvait beau. Elle l'aimait ». La juxtaposition en dit long.) Elle guette alors ses sentiments, les « force » presque : « il lui semblait cependant qu'elle commençait à l'aimer » (*Ibidem*). Julien n'est qu'un support en quelque sorte. Jeanne confond amour et désir d'amour, ce « troublant désir d'aimer ». Elle se précipite, donne son assentiment, un assentiment non mûri. La rapidité des événements transparait dans la construction saccadée des participes passés relevée dans la phrase suivante : « L'homme espéré, rencontré, aimé, épousé en quelques semaines » (UV, VI, p.62). Il est dit qu'elle se marie « comme on épouse en ces brusques déterminations », « sans la

93 *Idem. Sur l'eau*, p.181.

laisser réfléchir à rien ». Jeanne n'avait d'ailleurs pas pensé à demander le prénom de son futur mari, oubli significatif. « A peine sortie », son attente d'amour se trouvait « tout de suite accomplie » et la voilà mariée « en quelques semaines ». « Mariée ! Ainsi elle était mariée ! », s'exclamera t-elle, à l'instar d'Emma qui se demandera : « Pourquoi, mon Dieu, me suis-je mariée ? ». (Au soir de sa vie, Rosalie lui dira bien qu'elle n'a pas assez pris le temps de connaître son futur mari : « On n'se marie pas comme ça aussi, sans seulement connaître son prétendu » [XI, p.166]). Jeanne ne sait donc pas aimer, elle est, avant tout, amoureuse de l'amour.

Ressort finalement d'*Une vie* l'absence de l'amour conjugal, l'amour se révélant exclusivement physique pour Julien ou trop idéalisé pour Jeanne. Mais alors que dire de l'épisode corse ? Que dire de leur tendresse, de leur intimité, de leur complicité révélée par ces petits noms donnés tels que « monsieur le Couche-dehors », « Monsieur Lamoureux », « l'allée de petite mère » ou « le chemin de Damas », pour désigner quelques endroits secrets du corps de Jeanne ? Le narrateur s'en moque ouvertement, en tout cas, d'où son ironie évidente dans le passage suivant : « alors commença l'intimité enfantine et charmante des niaiseries d'amour, des petits mots bêtes et délicieux, le baptême avec des noms mignards de tous les détours et contours et replis de leurs corps où se plaisaient leurs bouches » (V, p.60). Une ironie qui semble condamner cet amour et en révéler le caractère inéluctablement éphémère. Alors corrigeons ce que nous avons dit précédemment : ressort d'*Une vie* l'absence d'un amour conjugal durable - et pourtant la relation de Julien et Gilberte, « la Reine Amazone » et son « chevalier Trébuche », paraît, elle, vraiment sincère et leur amour assez fort comme pour signifier un amour authentique, pouvons-nous rétorquer. Certes, mais c'est un amour qui n'en est pas moins adultérin ! - tout comme l'absence de l'amour familial, comme nous allons tenter de le montrer à présent.

f) Négation de la famille

Lire *Une vie* c'est encore prendre conscience de la négation de la famille qui y est dépeinte : négation des liens familiaux, tant des liens filiaux que des liens maritaux, liens qui reposent sur le mensonge, la trahison. La sphère de la famille semble être caractérisée par l'absence d'amour authentique ou, ce qui revient au même, à un trop-plein d'amour dévastateur équivalent à un vide affectif. Plus dramatique encore : les enfants semblent « programmés » à répéter les erreurs des parents, comme essaie de le démontrer Maupassant.

Nous allons plus particulièrement recentrer notre attention sur la relation mère-fille en nous appuyant notamment sur l'article d'Eliane Lecarme-Tabone dans *Maupassant et l'écriture* (1993), laquelle met en évidence l'impossibilité d'un instinct maternel mesuré : cet instinct, tantôt excessif, tantôt inexistant concourt à souligner la vacuité des liens familiaux.

L'amour maternel, l'amour filial, l'amour unissant la mère et la fille renvoie souvent à la tendresse réciproque passant par des gestes - déclaration d'amour indirecte - ou des paroles : songeons à *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre ou encore au *Lys dans la vallée* ou *La femme de trente ans* de Balzac. Or, rien de tout cela dans *Une vie* contrairement à ce qu'on pourrait penser de prime abord avec le surnom attendrissant donné par Jeanne à sa mère : « petite mère ». La défection de cette mère impotente, cette mère hors-jeu, toujours la larme à l'œil, cette mère plus préoccupée par sa boîte de souvenirs et ses lectures sentimentales, est évidente. La relation qui unit Jeanne et sa mère est davantage sororale. La baronne se défile par exemple le soir des noces, abandonnant lâchement la tâche qui lui incombe, son devoir parental, à son époux. Cela explique d'ailleurs le fait que pour pallier cette « carence maternelle », Jeanne noue une complicité plus grande avec son père : nous les voyons ainsi tous deux se prendre les mains, s'embrasser, marcher bras-dessus, bras-dessous : « Ils souriaient en se regardant, se prenaient les mains à travers la table ; et, saisis tous deux d'une joie enfantine, ils se mirent à visiter le manoir réparé ». (UV, I, p.9) Nous avons là une « joie enfantine » qui vient, du reste, un peu combler le vide qui semble caractériser la sphère familiale. Nouvelle irruption de l'espoir au sein du roman. Et nous retrouvons cette comparaison à l'enfance quand Jeanne et « petit père » rapportent le gros poisson : « Comme le gros poisson fatiguait Jeanne, elle lui passa dans les ouïes la canne de son père, dont chacun d'eux prit un **bout** ; et ils allaient gaiement en remontant la côte, bavardant comme deux enfants, le front au vent et les yeux brillants, tandis que la **barbue**, qui lassait peu à peu leurs **bras**, balayait l'herbe de sa queue grasse ». Soulignons-y l'allitération en [b] et l'assonance en [an] qui donnent à entendre cette joie. Quel plaisir pour le lecteur que l'évocation de cette scène !

Par ailleurs, ce « vide » de la mère explique sans doute le substitut de la mer en tant que mère que nous avons déjà mentionné, une mer qui berce Jeanne, qui semble à son écoute, qui l'accompagne dans les moments importants, et cela paraît être renforcé par le fait que nous trouvons, lors de la description de la baronne, au début du roman, un champ lexical maritime assez important, comme pour nous faire deviner la mer qui se glisse, qui se fond dans la mère : « Sa figure [...] mollement soutenue par les trois grandes vagues de son cou dont les dernière

ondulations se perdaient dans la pleine mer de sa poitrine ». D'ailleurs, le « ronflement » sonore de « petite mère » qui revient souvent ne fait que renvoyer au « ronflement » de la mer également redondant dans le roman.

Jeanne aime sa mère pourtant, cela nous semble incontestable : nous nous souvenons du paroxysme de cet amour au moment de la mort de « petite mère ». Toutefois, la veillée funèbre de cette dernière va entacher cet amour avec la découverte que fait la jeune femme de la trahison de sa mère et peut-être même de la bâtardise qui en découle pour elle (nous y reviendrons). Effectivement, à l'instar de Madame Roland dont l'inconduite entraîne une imposture d'état-civil dans *Pierre et Jean*, la mère de Jeanne a entretenu un amour adultérin, comme le révèlent les fameuses lettres emprisonnées des années durant dans le « tiroir aux reliques ». La jeune femme le découvre alors qu'elle est en train de rendre hommage à sa mère avec une piété éperdue. Cet « affreux secret » si bien caché, véritable coup de théâtre, est alors l'élément déclencheur d'une scène d'égarément, de douleur convulsive faisant valser l'héroïne avec la folie dans l'ombre de la chambre, ombre symbolique dans laquelle gît le secret, un secret qui fait sens pour la suite du roman, qui se fait prolepse mais qui nous éclaire aussi sur les chapitres précédents et sur ce que sous-entendait le prêtre après la trahison de Julien qui a trompé Jeanne avec Rosalie. Un secret qui éclaire donc mais un secret qui emprisonne Jeanne, comme un piège dans lequel elle tombe en ouvrant cette « boîte à secrets », en se plongeant dans cette correspondance du temps passé qui lui apporte à la fois lumière et ténèbres, frontière très mince encore une fois. Quelque chose se brise, en somme, avec cette découverte mais ce que nous invite à considérer Eliane Lecarme-Tabone c'est l'acte symbolique de Jeanne : le fait qu'elle brûle ces lettres, ce qui équivaut au meurtre symbolique de sa mère. D'ailleurs, le fait que la flamme du feu fait apparaître le corps de la morte sur le rideau nous induit à cette analyse : « elle mit le feu à ce monceau de lettres. Une grande flamme jaillit qui éclaira la chambre, la couche et le cadavre d'une lueur vive et dansante, dessinant en noir sur le rideau blanc du fond du lit le profil tremblotant du visage rigide et les lignes du corps énorme sous le drap » (p.126). Le drap blanc figure la lettre où s'écrivent « en noir », « les lignes » monstrueuses tracées par la baronne condamnée par sa fille. (Dans la phrase suivante : « Sa mère l'avait eu pour amant », la position de la mère en tant que sujet actif semble l'accuser directement et contribue à faire d'elle la principale coupable.). On voit ainsi comment, à travers les lettres, c'est la morte, la mère morte, qui est brûlée symboliquement. D'ailleurs, l'analogie tissée entre le volume des lettres (« monceau », « amas ») ne peut pas ne pas faire écho au « corps énorme sous le drap ». Son

« profil » est dit « tremblotant », comme s'il était en train de s'éteindre, de mourir une seconde fois, comme meurt avec lui toute la famille de la baronne dont ses parents puisque Jeanne brûle *toutes* les lettres et le texte insiste là-dessus. En effet, l'épanaphore « ceux » et les coordinations d'additions (« Elle s'élança, et, saisissant à poignées tous les vieux papiers jaunes, ceux des grands-parents et ceux de l'amant, et ceux qu'elle n'avait point dépliés, et ceux qui se trouvaient encore ficelés dans les tiroirs du secrétaire, elle le jetait en tas dans la cheminée » [*Ibidem*]) disent, semble-t-il, que c'est toute la famille et tout le passé que nous voyons se consumer dans cette espèce de bûcher. Et avec cet acte, c'est l'« affection sacrée » (p.127), l'amour porté à sa mère qui part en fumée, la bonne image de la baronne qui est réduite en cendres. Pour Jeanne, cette dernière apparaît soudainement comme une étrangère, une femme autre, impersonnelle dont la sépare une distance infranchissable. L'image de la mère s'en trouve irrémédiablement dégradée, désacralisée, de la même manière que l'image de l'épouse est défaite.

L'icône qu'elle pouvait être dans la littérature, l'aura qui pouvait la caractériser disparaît et Maupassant nous pousse à prendre conscience du fait que la mère n'est pas différente des autres, qu'elle appartient elle aussi à la « fange universelle ». Avec cette découverte, la dernière illusion de Jeanne - celle qui amenait la jeune femme à voir ses parents comme un couple idéal à l'abri du désamour et des liaisons clandestines, des « gens purs, sains de toute infamie, dont la vie, et toutes les actions, et toutes les pensées, et tous les désirs avaient toujours été droits » (l'épanaphore de « et toutes » ainsi que l'assonance en [ou] insistent sur cette certitude profonde de Jeanne) et sa mère comme un être sacré qui n'avait pas de secret pour elle - s'envole : « sa dernière confiance était tombée avec sa dernière croyance » (UV, X, p.128). La paronomase (confiance/croyance) ainsi que l'épanaphore de « dernière » mettent bien en avant que quelque chose se brise de façon définitive ce soir-là dans le cœur de Jeanne. (En cela, *Une vie* est bien un roman de l'apprentissage de l'échec, de la « déformation »). En même temps, c'est son passé qui se trouve anéanti, son passé avec le bonheur qu'il contenait : l'image de ses parents unis notamment, un bonheur qui ne peut que lui apparaître douloureux.

Citons encore cette pensée bien amère de Jeanne à l'issue de cette découverte dont l'épanaphore de « tout » ou encore l'allitération en [m] mime la répétition de la souffrance au cours de la vie : « Tout n'était donc que **misère**, chagrin, **malheur** et **mort**. Tout trompait, tout **mentait**, tout faisait souffrir et pleurer » (UV, IX, p.124). Tout dans la vie étant mensonger, tout dans la vie aboutit au rien, se résume à rien. Chienne de vie, vie de chien, vie de rien.

La découverte de l'adultère de la figure maternelle est, comme nous l'avons dit, souvent présente dans l'œuvre de Maupassant : dans le conte « La veillée » notamment (fatale découverte d'un frère et d'une sœur, magistrat et religieuse, de l'inconstance de leur mère) ou encore dans *Pierre et Jean* (découverte progressive par Pierre de la liaison passée de sa mère et de Léon Maréchal : en résulte une crise au sein de la famille, qui finit par éclater au dénouement, lequel voit la mort symbolique de Pierre « étendu dans son petit lit marin, étroit et long comme un cercueil » [PJ, IX, p.827]). D'ailleurs, Maupassant déclarait : « Dans le monde, l'adultère, d'un côté comme de l'autre, est la règle presque constante, et la fidélité l'exception », ce qui nous renvoie à la condamnation du mariage que nous avons vue dans notre première partie. Tout amour semble bel et bien condamné au désamour.

La famille apparaît bien, avec ce nouvel adultère, comme le lieu de la trahison, de l'étouffement, de tensions, de conflits, un lieu où la vacuité des sentiments est évidente, un lieu qui n'est qu'une source constante de chagrin. Son mari la trahit, sa mère la trahit et son fils la trahira dans une certaine mesure. C'est d'ailleurs sur lui le fils de Jeanne que nous allons reporter notre attention.



Mother and child

Si la baronne échoue dans son rôle de mère, force est de constater qu'il en est de même de Jeanne qui aime son fils d'un amour possessif, excessif, destructeur avons-nous même envie de dire. Jeanne est une mère « fanatique », qui se rend activement dépendante de son enfant et dont l'amour excessif tourne vite à l'obsession : « Elle s'épuisait dans cette contemplation passionnée et malade, elle ne prenait aucun repos, elle s'affaiblissait, maigrissait et toussait » (UV, VIII, p.101). Son fils devient le centre du monde et plus rien autour d'elle n'existe, elle devient même égoïste et laisse ses proches de côté : elle ne parle plus que de lui, coupe les conversations dont il n'est pas le centre et finit par n'« écout[er] (plus) rien de ce qui se disait autour d'elle ». (VIII, p.101) On nous la décrit « indifférente [...] à tout ce qui n'était pas son enfant ».

En outre, cet amour n'est pas une fin en soi, nous avons l'impression qu'il est là pour combler un manque, un vide, celui laissé par son mari, par tous ces rêves de bonheur enfouis, qu'il est un moyen de lutter contre l'insignifiance de sa vie. D'ailleurs, au début Jeanne ne désirait pas cet enfant : « Elle ne se sentait au cœur aucun plaisir à se savoir mère, trop de chagrins l'avaient

accablée. Elle attendait son enfant sans curiosité, courbée encore sous des appréhensions de malheurs indéfinis » (UV, VIII, p.96). Mais, ensuite, seul Paul paraît pouvoir lui permettre de donner un sens à sa vie : « Elle devint subitement une mère fanatique, d'autant plus exaltée qu'elle avait été plus déçue dans son amour, plus trompée dans ses espérances » (UV, VIII, p.101). Il n'est qu'un substitut à ses frustrations. Par exemple, quand elle découvre la liaison de Julien et Gilberte, Jeanne se rue littéralement sur son enfant comme pour compenser cette nouvelle déception, comme pour se venger et se dire que si elle n'a plus Julien, il lui reste leur fils, son fils qu'elle emporte dans sa chambre, une façon de s'en emparer, de se l'approprier. Nous avons ainsi dans l'extrait suivant, un vocabulaire particulièrement révélateur et hyperbolique que nous prenons soin de souligner : « Sitôt rentrée, elle *se jeta* sur son fils, *l'emporta* dans sa chambre et l'embrassa *éperdument, pendant une heure sans s'arrêter* ». (UV, IX, p.115). Notons-y encore l'allitération en [s] ainsi que l'assonance en [an] qui accentuent encore la violence de Jeanne et insiste sur cette pluie étouffante de baisers mais ce n'est pas de l'amour qu'il pleut, Jeanne est simplement en train de noyer son chagrin. L'enfant en est presque réifié, simple objet entre les mains de Jeanne, simple lieu de cristallisation de son amour exclusif, comme en témoignent ces propos : « elle tenait là *de quoi* aimer à ne savoir plus faire autre chose ». (UV, VIII, p.101 ; nous soulignons). Il ne représente qu'une « *garantie* contre tout désespoir », un terme économique qui fait froid dans le dos.

Or, ne compter que sur lui pour donner un sens à sa vie, n'aimer que lui, n'espérer qu'en lui, ne vivre que pour lui, ne recentrer son existence qu'autour de sa personne est dangereux à long terme aussi bien pour lui que pour elle. L'amour maternel n'est pour Jeanne, au bout du compte, qu'un refuge. Elle le dira, d'ailleurs, clairement, à la fin de l'œuvre, dans les lettres qu'elle adresse à son enfant : « Tu étais ma vie, mon rêve, mon seul espoir, mon seul amour » (UV, XIII, p.177). En clair, le problème n'est pas que Jeanne aime ou non son fils - son amour est indéniable - mais qu'elle l'aime trop et donc qu'elle l'aime mal. De la même façon qu'elle imaginait son propre avenir et son futur époux au soir de la sortie du couvent, elle se livre à des rêveries euphoriques pour l'avenir de son fils : « elle le préférait humble et restant près d'elle, dévoué, tendre, les bras toujours ouverts pour maman » (UV, IX, p.119), de la même façon que Christiane dans *Mont-Oriol* imagine le pire pour Arlette, les mêmes désillusions amoureuses qu'elle a connues. Un tel amour disproportionné se révèle donc néfaste à long terme, Jeanne ne parvenant pas à se détacher de son fils, à le voir grandir : « elle demeurait assise au parloir, n'ayant ni la force, ni le courage de s'éloigner du collège » (UV, XI, p.155) et à le partager avec une autre femme, à accepter qu'il prenne son envol et construise sa vie, loin d'elle, avec quelqu'un d'autre qu'elle-même.

Rapidement, Jeanne nous apparaît, en effet, rongée par la jalousie, une destructrice et folle jalousie doublée d'une haine féroce (« Une haine s'alluma en elle contre cette maîtresse qui lui volait son fils, haine inapaisable, haine sauvage, haine de mère jalouse » [XI, p.160-161]. Insistons sur l'anaphore fort éloquente), une haine, maladie souterraine qui la conduit à souhaiter cruellement la mort de la femme de son enfant et à s'en réjouir quand elle est sur le point de survenir :

Et Jeanne, sans répondre un mot, mit son chapeau. Une joie profonde et inavouable inondait son coeur, une joie perfide qu'elle voulait cacher à tout prix, une de ces joies abominables dont on rougit, mais dont on jouit ardemment dans le secret mystérieux de l'âme : la maîtresse de son fils allait mourir. (UV, XIV, p.193)

Notons la ponctuation expressive, émotive et plus spécialement l'asyndète fort significative puisqu'elle permet de signaler le rapprochement des contraires, de la mort et de la joie. La parataxe est, par ailleurs, souvent l'indice d'un discours de la spontanéité révélant une vision du monde éclatée et chaotique où prime l'affectivité. Il convient de remarquer que nous trouvons fréquemment un vocabulaire martial quand il est question de cette « créature » qui lui vole son fils : « elle sentit qu'entre cette femme et elle une lutte commençait, acharnée, et elle sentait aussi qu'elle aimerait mieux perdre son fils que de le partager avec l'autre » (XI, p.161). On y note bien sûr la périphrase péjorative « l'autre » pour désigner la femme de Paul, ainsi que le polyptote (sentit/sentait) qui permet d'insister, semble-t-il, sur la haine que nourrit Jeanne à l'égard de cette femme, et sur le fait qu'elle ne pense qu'à elle de telle sorte qu'elle est bien décidée à s'en débarrasser. On mesure, en tout cas, tout l'égoïsme de Jeanne qui préfère voir son fils mort que de le voir heureux avec une autre femme qu'elle ! Rien d'étonnant, dès lors, au fait que nous n'en finissons pas de retrouver ce vocabulaire martial dans la suite du roman : « Jeanne dans ces lettres glacées, sentait cette femme, embusquée, implacable, l'ennemi éternelle des mères, la fille » (*Ibidem*) et encore « je vais aller le [Paul] trouver, moi, et nous verrons laquelle de nous deux l'emportera ». (XIII, p.178)

Et la si grande haine qu'elle éprouve envers sa belle-fille était déjà contenue dans celle qu'elle nourrissait envers la nourrice de son bébé et qui l'aurait presque poussée à s'en prendre à elle physiquement. Une vraie furie ! Le seul fait de voir cette dernière allaiter son enfant fait naître en elle un « désir de lui arracher son fils, et de frapper, de déchirer de l'ongle cette poitrine qu'il buvait avidement ». Nous avons bien là, déjà, un vocabulaire martial qui révèle bien l'impossibilité d'un lien maternel serein. L'amour maternel ainsi défini est, d'ores et déjà, porteur d'une menace pour l'avenir. Et le baron avait repéré une telle menace, il en avait averti Jeanne (c'est ainsi qu'il fustige son « égoïsme maternel », sa « tendresse imprévoyante ») qui, à chaque fois, ramenait tout à

elle, nous laissant percevoir son égoïsme de mère songeant à elle avant de songer à son enfant. Au « tu sacrifies ton enfant à ton bonheur particulier » lancé par son père, Jeanne n'avait ainsi rien trouvé de mieux à répondre que : « Qu'est-ce que je deviendrai... toute seule ? » (XI, p.154). Ainsi, son éloignement à lui, inéluctable, n'est mis en parallèle qu'avec sa propre solitude à elle et le fait qu'il grandisse n'est envisagé que par rapport au fait qu'elle-même vieillit : « Il devenait homme de mois en mois ; de mois en mois elle devenait une vieille femme ». (XI, p.156)] La construction de la phrase avec l'épanadiplose est intéressante : c'est un effet de miroir qui en ressort et qui nous dit que lorsqu'elle regarde son fils, c'est elle-même que Jeanne voit. Autre preuve de cela dans l'extrait suivant : « Et elle frémissait d'inquiétude quand il repartait à cheval dans la nuit : “Surtout ne va pas trop vite, mon petit Poulet, sois prudent, pense à ta pauvre mère qui serait désespérée s'il t'arrivait quelque chose” » (p.157). En somme, elle ne lui dit pas d'être prudent car il pourrait tomber, se blesser et en souffrir, non, ce n'est pas à lui qu'elle pense mais à la douleur qu'elle aurait elle !

Antonia Fonyi montre ainsi que, chez Maupassant, il n'y a pas de père mais une seule relation duelle entre la mère et l'enfant, une relation qui est telle qu'elle ne peut avoir qu'une finalité funeste : la mort de l'enfant dévoré, absorbé par une mère. La mère est, en cela, un symbole d'engloutissement et de mort et elle nous est présentée comme un piège pour l'enfant d'où l'éloignement, la fuite, la distance de Paul qui a été « étouffé entre ces deux jupes et ce vieil homme aimable qui n'était plus du siècle » (XI, p.153) ? (la métonymie pour désigner Jeanne et Lison qui nous évoque l'expression « être dans les jupes de » dit bien cet étouffement) Et l'auteure de préciser : « En termes psychanalytiques, ce piège [...] est l'appareil maternel, la matrice qui étouffe, l'eau où l'on se noie, le cordon ombilical qui étrangle. Il est tendu par la mère utérine, celle qui a donné la vie, et peut [...] la reprendre ⁹⁴».

Mais si, chez Maupassant, la mise en relief de cette matrice meurtrière ne résultait pas que d'une souffrance face à une mère absente ou ailleurs, mais une mère qui n'en reste pas moins toujours présente, cherchée, appelée, aimée, une mère, une image maternelle qui demeure malgré tout sacrée ? Ainsi, pouvons-nous lire dans notre roman, à la mort de la baronne : « Cette chère figure si familière, vue dès qu'on a ouvert les yeux, aimée dès qu'on a ouvert les bras, ce grand réservoir d'affection, cet être unique la mère, plus important pour le cœur que tout le reste des êtres, était disparu » (IX, p.123). On voit la déclinaison de la mère, toutes les périphrases dont il est usé pour renvoyer à elle : « chère figure », « grand réservoir d'affection », « être unique » et qui mettent en

94 Antonia Fonyi. *Op. cit.*, p.74.

relief un amour très grand. Cet amour océanique et le vide béant laissé par la disparition de cet être passent par l'épanaphore de « dès qu'on a ouvert », ainsi que les termes comparatifs : « plus important [...] que tout le reste ». Il est bien question d'un « être unique » et donc d'un deuil unique sur l'échelle de la souffrance, la douleur causée par les autres morts dans le roman sera, d'ailleurs, à peine esquissée voire pas du tout mentionnée. On sent, en tout cas, dans ce passage que le propos dépasse le roman, qu'il a valeur de vérité générale et que la voix de l'auteur résonne, comme en témoignent la présence du pronom personnel ou des déictiques.

Mais nous aurons l'occasion de revenir sur l'image de la maternité très présente dans *Une vie* et ce, de façon très souvent voilée, détournée à travers des paysages symboliques par exemple. Notons, par ailleurs, que le thème de la mère absente ou dédaigneuse, cette fois, apparaît sous la plume de Rimbaud.

A ce sentiment maternel qui n'est pas « sain », pourrions-nous dire, chez Jeanne, fait écho, au bout du compte, l'absence de ce sentiment chez Christiane Andermatt dans *Mont-Oriol* : « Elle avait une fille ! Elle n'en voulait pas !... Elle ne la verrait point !... Elle ne la toucherait jamais !... ». (C'est en cela qu'Armand Lanoux dans *Maupassant le Bel-Ami* affirme que s'y lit « la haine physique de la maternité »). Nous pouvons, par ailleurs, ici tisser un parallèle avec Emma Bovary, laquelle s'évanouit en apprenant qu'elle a eu une fille et non le fils attendu.

Ce que nous tentons de démontrer avec ces deux exemples, c'est qu'à la lecture de l'œuvre de Maupassant, nous sommes contraints d'aboutir à l'inexistence d'un instinct maternel mesuré et bénéfique. Tantôt excessif, tantôt sans consistance, ce sentiment s'avère toujours néfaste. Quoique. Rosalie nous donne envie de nuancer notre propos une fois de plus : son fils qui aide si gentiment au déménagement semble nous dire que la maternité peut être positive. De plus, si l'amour maternel n'est pas « serein », l'amour filial (qui est à la fois la cause et la conséquence de cela) est inexistant puisque Paul est à la fois toujours absent, toujours plus dédaigneux. Il nous est, en effet, présenté comme un fils « désœuvré, irritable, parfois brutal ». (p.159). D'ailleurs, dans le conte « Le petit », comme le souligne Louis Forestier, Maupassant revient sur le motif de l'enfant tyrannique et gâté : « Jean prit neuf ans. Il savait à peine lire tant on l'avait gâté, et n'en faisait jamais qu'à sa tête. Il avait des volontés tenaces, des résistances opiniâtres, des colères furieuses ». (*C.N.*, I, p.959)

Quant à l'instinct « paternel » s'il nous est permis de le dire ainsi, la réaction de Julien face à l'hypothèse d'un deuxième enfant nous induit à ne même pas l'envisager : « Un autre enfant ? Ah ! Mais non, par exemple ! C'est déjà trop d'un pour piailler, occuper tout le monde et coûter de

l'argent. Un autre enfant : merci ! » (UV, X, p.132). C'est que Julien semble avoir une pièce/pierre à la place du cœur.

On se rappelle, d'ailleurs, son attitude lors de la naissance de Paul, laquelle est parfaitement similaire à celle qu'il a, lors de la naissance de Denis : il reste de marbre: « elle [Jeanne] lisait le même ennui, la même indifférence que pour l'autre, le même insouci d'homme égoïste, que la paternité irrite » (VIII, p.100). L'épanaphore de « même » ainsi que le préfixe [in] (indifférence/insouci/irrite) ne font qu'accentuer cette vanité du père. Puis bientôt, Julien voit son fils comme un rival pour lui, il se sent « diminué dans son importance dominante par la venue de ce tyran braillard et tout-puissant, jaloux [...] de ce morceau d'homme qui lui volait sa place dans la maison » (*Ibidem*). Il semble souhaiter gommer tout lien qui le rattache à l'enfant d'où le très significatif adjectif possessif dans la phrase suivante : « Est-elle assommante avec son mioche ! ». D'ailleurs, il éprouve de la « répugnance » à la seule idée de l'embrasser.

Pierre Danger a pu expliquer, dans l'article « Le père défait », tiré du *Magazine littéraire*, que Maupassant était en proie à l'obsession de la figure du père, absence ou dégénération. La paternité serait selon lui « un foyer aveuglant et vide, un “trou noir” où s'engouffre jusqu'à la folie la souffrance de l'auteur ». Nous nous heurtons donc à ce qu'on pourrait appeler « le vide du père ». La bâtardise au cœur du roman (l'exemple de Denis, le fils de Rosalie et, plus implicitement, Jeanne elle-même) permet, elle aussi, de mettre en relief ces liens existentiels avec le père pourtant manquants : c'est aussi la matière des nouvelles « Le papa de Simon », « Champ d'Oliviers » ou encore « Le père » où nous pouvons lire : « Pendant trois mois elle fut sa maîtresse. Il commençait à se lasser d'elle, quand elle lui apprit qu'elle était grosse. Alors il n'eut plus qu'une idée en tête : rompre à tout prix » (*C.N.*, I, p.1076)

C'est en cela que Louis Forestier constate que les héros de Maupassant, comme il est dit dans *Mont-Oriol*, sont « de la race des amants et non point de la race des pères » (p.612).

Nous sommes ainsi bien loin de la passion paternelle du père Goriot si bien esquissée en ces lignes magnifiques qu'il déclare à Rastignac et que nous ne résistons pas de citer :

Tout est là, ajouta-t-il en se frappant le cœur. Ma vie, à moi, est dans mes deux filles. Si elles s'amuse, si elles sont heureuses, bravement mises, si elles marchent sur des tapis, qu'importe de quel drap je sois vêtu, et comment est l'endroit où je me couche ? Je n'ai point froid si elles sont chaud, je ne m'ennuie jamais si elles rient. Je n'ai de chagrins que les leurs. Quand vous serez père, quand vous vous direz, en oyant gazouiller vos enfants : “C'est sorti de moi !”, que vous sentirez ces petites créatures tenir à chaque goutte de votre sang, dont-elles ont été la fine fleur, car c'est ça ! Vous vous croirez attaché à leur peau, vous croirez être agité vous-même par leur marche. Leur voix me répond partout. Un regard d'elles, quand il est triste, me fige le sang. Un jour vous saurez que l'on est bien plus heureux de leur bonheur que du sien propre. [...] quand j'ai été père, j'ai compris Dieu. Il est tout entier partout, puisque la création est sortie d'elui. Monsieur, je suis ainsi avec mes filles.

Nous aimerions à présent montrer que la condamnation de la sphère familiale dépasse largement le lien filial en nous penchant sur Lison qui est tout simplement laissée de côté par les siens, abandonnée, tenue à l'écart de tout et de tous (nous reviendrons sur la signification de ce personnage très important dans l'œuvre, malgré ce que nous pourrions penser de prime abord). Nous pouvons relever, pour le moment, des oxymores hautement éloquents et qui tentent de dire la cruauté déconcertante ressentie face à une telle attitude : « bonté méprisante, « tendresse indifférente » ou « doux mépris » ou encore lire ce passage très suggestif avec notamment l'épanaphore « on ne [...] jamais » : « on ne s'occupait jamais d'elle, on ne songeait jamais à elle, on n'aurait jamais eu la pensée de s'inquiéter, de demander: "Tiens, mais je n'ai pas vu Lison ce matin" » (IV, p.37). Quant à sa tentative de suicide, elle est complètement minimisée puisque rabaissée à l'« accident du cheval "Coco" ». (*Ibidem*)

Le narrateur laisse, d'ailleurs, percevoir sa compassion vis-à-vis de Lison (sorte de double négatif de la cousine Bette) à ce point délaissée, comme en atteste la phrase suivante, comprenant une espèce d'épanadiplose avec la reprise de « sans doute », le polyptote (savait/savoir) ainsi que la parataxe mimant une certaine sécheresse : « Elle était pieuse sans doute, sans doute elle se confessait et communiait ; mais personne ne le savait, ne cherchait à le savoir ». (XI, p.150) On a ainsi le sentiment que Lison est comme condamnée à la solitude, que jamais on ne s'intéressera à ce qu'elle est, pense et ressent, même si, après la mort de la baronne et de Julien, elle vit aux Peuples et semble plus présente, comme en atteste le fait que le baron et Jeanne lui demandent son avis - ce qu'on ne faisait jamais avant - après l'arrivée d'une lettre de Paul. Le narrateur prend d'autant plus soin de le souligner dans une phrase lapidaire, en cela, parlante : « Tante Lison fut appelée. » (XI, p.160).

Et cette solitude, cette exclusion paraît d'autant plus injuste que Lison donne, quant à elle, une image assez positive de la famille, comme en témoigne son dévouement pendant la période des fiançailles, bien différent de celui de la baronne, qui est pourtant la mère de Jeanne.

Notons, par ailleurs, que pour Louis Forestier, Lison incarne le type des « êtres sacrifiés » que l'on retrouve dans des contes tels que « La rempailleuse » ou encore « Clochette », êtres réifiés, déshumanisés par les autres sur lesquels s'est penché Charles Castella dans *Structures romanesques et vision sociale chez Guy de Maupassant*.

Dans *Une vie*, la famille apparaît encore comme un lieu de jalousie et de rivalité : nous le voyons à travers le triangle que nous trouvons dans le roman : Jeanne, Lison et le baron avec au

centre de ce triangle : Paul, l'« idole ». Nous remarquons que les adultes s'épient entre eux, guettent l'affection donnée par l'autre, comptent les baisers, mesurent le temps de paroles : « Jeanne regarda[it] nerveusement les grands baisers donnés au baron [...] et tante Lison [...] compara[it] les insignifiantes caresses mendiées par elle et obtenues à peine aux étreintes qu'il [Paul] gardait pour sa mère et pour son grand-père ». (XI, p.148) Lison en vient même à jalouser le chien : « Lison en voulait au chien de prendre une si grosse part de l'affection du petit, de l'affection volée par cette bête, lui semblait-il, de l'affection qu'elle aurait tant désirée » (*Ibidem*). L'épanaphore de l'« affection » insiste sur la puissance de cette espèce de rancune de Lison et, en même temps, sur son si grand besoin d'affection, sur le vide béant de son cœur toujours repoussé. Et, même au milieu des salades dont Jeanne et Lison s'occupent gaiement avec Paul, la rivalité s'immisce encore puisqu'on nous décrit les deux femmes comme « rivalisant de soin toutes les deux pour plaire à l'enfant, luttant à celle qui ferait reprendre les jeunes plantes avec le plus d'adresse et obtiendrait le plus d'élèves ». (XIV, p.186) Toujours, en outre, un vocabulaire martial qui donne le sentiment d'une guerre de l'amour.

Au-delà d'*Une vie*, Maupassant a souvent mis en scène le déchirement familial, assimilant la famille à un lieu de solitude, d'abandon, de trahison. Y gouvernent la rivalité, la bâtardise, les secrets de famille ou l'inceste (à cet égard, soulignons que certains critiques ont vu dans l'attitude de Jeanne envers Paul quelques ambiguïtés). Elle peut même être, en cela, l'espace où s'engendre mieux qu'ailleurs la folie. (pensons au fanatisme de Jeanne). Le microcosme familial nous apparaît alors comme une réplique fidèle du macrocosme social : les pères présentent de piètres figures (Julien, le baron ou encore le père Roland ou le comte de Guilleroy), les mères trompent souvent leurs époux (la baronne, Madame Roland, Madame de Guilleroy, Virginie Walter) et trahissent, par conséquent, leurs enfants (Jeanne, à l'instar de Pierre Roland, découvre que sa mère est une femme adultère), les enfants rivalisent pour être aimés (Pierre et Jean) ou deviennent des rivaux (Annette ou bien Suzanne) ou encore se révèlent des sources d'ennuis intarissables (Paul dans notre roman). Les membres de la famille ne semblent pas pouvoir se comprendre (nous aurons l'occasion de voir quelques exemples de cette incommunicabilité et du sentiment d'étrangeté engendré) ou tisser des liens forts et durables. Or, ce isolement, cloisonnement inéluctable des personnages est dit, symboliquement, par la représentation qui apparaît sur une des chaises que nous trouvons dans le salon des Peuples (centre symbolique de la demeure où tout le monde se retrouve) : c'est celle contant l'histoire du Renard et de la Cigogne. Dans cette fable, les deux protagonistes, le renard et

la cigogne s'invitent successivement à dîner mais chaque animal propose à son invité des plats que l'autre ne peut manger.

On se souvient, à cet égard, du baron disant à Jeanne : « Vois-tu, fillette, voilà ce qu'il y a de meilleur au monde : le foyer, le foyer avec les siens autour. Rien ne vaut ça » (Soulignons la syllepse de « foyer » dans cette phrase, substantif renvoyant au feu qui brûle et au lieu abritant la famille). Or, au cœur de ce lieu, alors même qu'il prononce ces paroles, chacun des membres nous est décrit comme muré dans son monde, enfermé dans son silence. Et on insiste, de surcroît, sur des choses bien plus prosaïques, ce qui rend bien compte de la vanité de ses mots : « ses pieds mouillés fumaient près de la flamme, et [...] la crotte de ses semelles tombait, séchée par la chaleur ». (VI, p.65)

La pièce paraît en cela « enténébrée », « triste » et ce, malgré la flamme du foyer qui n'apporte pas de véritable lumière et qui ne fait que « jet[er] de grandes lueurs subites [...] sur le renard et la cigogne » comme pour mieux établir le parallèle entre ces animaux et les habitants de la pièce, aux relations forcément minées.

A la suite de cette brève étude sur la famille, nous sommes amenée à voir la cellule familiale comme un carcan étouffant, lieu de la rivalité, de la jalousie et de la trahison où se croisent bourreaux et victimes. Nouvelle vallée de larmes... mais des larmes de joie parfois, il nous tient à cœur de le souligner. En effet, le temps d'un court instant, nous aurions presque l'impression que la famille pourrait se ressouder, les liens vraiment se tisser, la complicité renaître. Le temps d'un rire, par exemple. La cascade d'un rire qui ne peut que venir éclabousser le lecteur et rebondir entre les lignes de ce livre pas tout à fait vide ni totalement pessimiste. Un roman du XIX^e siècle où la lumière de la vie continue sa danse au milieu des ombres du désespoir.

Et petite mère, chez qui la gaieté était aussi prompte que les larmes [...] fut secouée par son rire poussif, qui lui emplissait les yeux de pleurs. Alors, le baron partit à son tour, gagné par la contagion ; et tous trois, comme aux bons jours passés, s'amusaient à s'en rendre malades. (UV, VIII, pp.103-104)

g) Monde de l'imaginaire, de la mémoire, de la folie

Face à l'ennui, devant le néant de sa vie, face à l'absence de toute occupation qui serait à même de remplir ses journées, Jeanne se réfugie à l'écart de la réalité, trop loin de ses rêves, dans un autre monde, un monde fictionnel, le monde de l'imaginaire, qu'elle substituera au fil des jours au monde des souvenirs, deux mondes chimériques qui ne contiennent que des rêves flottants ou des

souvenirs brumeux, des choses qui n'existent pas ou plus en somme, cendres du passé, poussières d'ombres enfouies, substance d'un nouveau rien. Le lecteur est ainsi immergé dans un univers fantastique qui n'est pas seulement le propre des nouvelles fantastiques de Maupassant comme nous pourrions trop rapidement le penser.

Jeanne à la longue, en se coupant du réel, en s'accrochant à des éléments privés de réalité tangible, valse de plus en plus avec la Folie : autre « silence thématique » (nous suivons toujours là les différentes formes de silences dégagées par Aline Mura), autre néant égalant la mort, du moins, la mort de la Raison.

Arrêtons-nous de prime abord sur la rêverie et même la « rêvasserie » à laquelle s'adonne Jeanne de façon incessante, ce qui concourt à faire du monde d'*Une vie* - à l'instar du monde dépeint dans les romans de Flaubert - un monde de la perception plus que de l'action. Soulignons au passage que cette si grande propension à la rêverie tend à créer un effet d'immobilité. A l'orée de sa vie d'abord et au seuil de sa vieillesse ensuite. En cela, Jeanne se détourne du réel pour s'emmurer dans l'univers en trompe-l'œil qu'est celui des rêves, lesquels sont condamnés, en effet, à venir se heurter à la sombre réalité. Tous ces rêves d'amour idéal, de prince charmant ne sont qu'illusoire et ne contiennent rien au final. Jeanne vérifie bien ce que dit Maupassant dans *Causerie triste* : « Qu'est-ce donc qui soutient l'homme ? Qui le fait aimer la vie, rire, s'amuser, être heureux ? L'illusion.⁹⁵ » L'inanité de son lyrisme extatique est alors évident. Le monde imaginaire est un monde « nul » car ses rêves ne trouveront que le vide. La réalité plate et monotone, forcément décevante, se chargera de montrer à Jeanne le néant de ses rêves, rêves nécessairement détruits par un « monde perfide, menteur et faux ».

La vie de Jeanne rejoint, par là, celle d'Emma, privée d'actions, la jeune femme étant emprisonnée également dans des rêveries stériles. Comme la noblesse de province figée, emmurée, perdue dans un temps qui n'est plus, Jeanne n'agit pas - l'observation étant substituée à toute action - et ne vit pas sa vie : elle ne fait que la rêver d'où ce va-et-vient que nous faisons en permanence entre le récit de ce qui est et l'histoire de ce qui aurait pu être. D'ailleurs, comme on va tenter de le démontrer à présent, au soir de sa vie, Jeanne en arrive encore à rêver son passé : le passé dont elle se souvient, en effet, s'avère un passé onirique.

Devant un présent fallacieux marqué par le manque d'êtres chers, Jeanne s'enferme en elle-même, dans un refuge de souvenirs auxquels elle tente de se raccrocher. Il est question de « quelque

95 *Idem. Causerie triste*, parue dans le *Gaulois* du 25 février 1884, Ch III, p. 328.

invisible et tendre appel » du passé notamment vers « le petit bois caressé de brises tièdes où elle avait cru toucher tout à coup l'avenir radieux de ses espérances » (UV, IX, p. 113). On voit là l'importance des odeurs, de parfums qui sont à l'origine de réminiscences (surgissement involontaire des souvenirs). Jeanne veut alors « revoir ce bois [...] comme si un retour à ce lieu devait changer quelque chose à la marche de sa vie » (p.114). Mais, les lieux qui conservent une trace du passé et qui réveillent ainsi les souvenirs ne sont plus les mêmes : nous pensons au banc de petite mère qui revient si souvent dans l'œuvre. On voit, grâce à lui, que les lieux disent la mort et le passage du temps. Quand Jeanne revient aux Peuples à la fin de l'œuvre, les lieux sont vides, simplement peuplés d'odeurs, de traces du passé, d'ombres, de fantômes (d'où l'hallucination de la jeune femme) peut-être d'ailleurs plus vivants que l'héroïne pourtant bien vivante.

De plus, le monde du passé dans lequel Jeanne ne fait qu'errer - à l'instar de la noblesse de province qu'elle incarne, noblesse en perdition dans la mesure où elle s'accroche désespérément au passé en parcourant les généalogies, en s'adonnant à des rites désuets, dans des univers eux aussi désuets ; nous y reviendrons - est un monde vide dans la mesure où les souvenirs que Jeanne essaie tant bien que mal de retrouver ne ressurgissent pas, du moins, pas complètement. Nouvelle absence, nouveau deuil. Elle ne parvient pas, dès lors, à combler sa mémoire affective qui est forcément lacunaire. Nous touchons là au fait que la mémoire est inéluctablement oublieuse : une partie du passé s'endort pour toujours et donc se perd. Jeanne en prend conscience lors de sa douloureuse anamnèse (évocation, reconstitution volontaire des souvenirs) finale devant le vide des calendriers. Sa quête de souvenirs s'avère vide comme si elle avait « des trous dans sa mémoire, de grandes places blanches et vides où les événements ne s'étaient point marqués » (VII, p.88). Elle est ainsi inconsolable d'où le laconique « elle pleura » (l'écriture, en cela, met en relief le temps à nu, à cru), ce qui évoque, par ailleurs « El Desdichado » de Nerval.

Sa mémoire lui livre en effet seulement des images morcelées, des fragments du passé, des lambeaux de vie : ses souvenirs sont faits d'oublis comme la vie écrite et racontée est faite de trous. Ces propos de Flaubert à Taine (1866) mettent, d'ailleurs, en relief les blancs de la mémoire, le fait que les souvenirs sont dissous sous le torrent des années : « Je crois que généralement (et quoi qu'on en dise) le souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit⁹⁶ ». La mémoire apparaît sélective et non pas cumulative. En atteste le brouillard final qui enveloppe Jeanne quand elle essaie de se souvenir et qu'elle ne retrouve que les deux premières années qui ont suivi son retour aux Peuples. Peut-être

96 Gustave Flaubert. *Correspondance III*, p.562.

est-ce une façon de dire que sa vie ensuite - après son voyage de noces - si maigre en événements, a été vide : la densité n'a jamais caractérisé la vie de Jeanne, alors comment cette dernière pourrait-elle donc retrouver ce qui n'a pas été ? Il n'y a pas de temps retrouvé, qui plus est quand ce temps s'étirant outre mesure, est pour ainsi dire vide, vide d'événements notables. Juste les petits riens de la vie, ces petits riens habillant le quotidien.

Il n'y a pas non plus de temps retrouvé pour Frédéric Moreau qui ne retrouve à la fin de l'œuvre, dans cette scène de fuite et de remords avec Deslauriers, que du temps soupçonné, comme en atteste son hésitation finale qui clôt le roman : « Oui, peut-être bien ? C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! ».

De surcroît, quand bien même la mémoire veut bien rendre quelques souvenirs, elle ment et trompe dans la mesure où les souvenirs renvoyés sont des souvenirs inexacts, idéalisés, comme réajustés aux besoins du présent. Le langage des souvenirs, à l'instar du langage des rêves, est un langage d'illusions : « Tous les défauts diminuaient, toutes les duretés disparaissaient, les infidélités elles-mêmes s'atténaient maintenant dans l'éloignement grandissant du tombeau fermé » (UV, XI, p.148). Notons l'allitération en [d] qui insiste sur la diminution des défauts, sur l'embellissement que crée la distance et la mort. La mémoire de Jeanne ne fait émerger que les rares instants de bonheur, comme grandis, et effaçant tout le reste : « elle le [Julien] revoyait tel qu'il avait été en ces jours de fiançailles, et tel aussi qu'elle l'avait chéri en ses seules heures de passion écloses sous le grand soleil de la Corse. » C'est le Julien « comédien » dont elle se souvient et qui vient ensevelir le mari méchant, trompeur, violent et avare qui a été le sien. Le passé est, en fait, construit à partir du présent, les impressions amplifiées, la vision grossie comparé à la laideur du moment présent. On parlera de souvenir hyperbolique. C'est en cela que nous pouvons lire dans *Le même et l'identique* que le passé d'un individu n'est évidemment pas la somme infaisable des événements vécus mais seulement leur « réécriture intérieure⁹⁷ ». En embellissant le passé, la mémoire menteuse fait préférer à Jeanne ce passé - pas si idyllique - au présent et l'empêche par la même occasion de rester ancrée dans ce présent. Jeanne s'enferme ainsi dans un monde qui n'est pas, qui n'a même jamais vraiment été, qui n'est nulle part ailleurs que dans sa tête.

Il peut être encore fort intéressant de remarquer que la mer est liée aux rêves et aux souvenirs. Le milieu marin nous apparaît comme le territoire privilégié de la rêverie (Bachelard

97 *Op. Cit.*, p.163.

disait, à cet égard, que « l'eau nous invite au voyage imaginaire ⁹⁸ » alors que Maupassant nous dit très joliment : « l'âme a la couleur du regard. L'âme bleue seule porte en elle du rêve, elle a pris son azur aux flots de l'espace ») et comme un élément ranimant le souvenir. On se souvient de Jeanne rêvassant au début de l'œuvre mue par le bercement des vagues.

On peut d'ailleurs établir un parallèle avec « La morte », nouvelle dans laquelle la métaphore hydrique sert à retranscrire le processus du souvenir : le narrateur pleure la mort de son amante et confesse : « Est-ce bizarre de ne plus avoir dans le monde qu'un être [...], et dans la bouche qu'un nom : un nom qui monte incessamment, qui monte, comme l'eau d'une source, des profondeurs de l'âme, qui monte aux lèvres, et qu'on dit, qu'on murmure sans cesse ». (*C.N.*, Ip.462) Comment ne pas penser ici à Jeanne murmurant dans les dernières pages « "Poulet, mon petit Poulet", comme si elle lui eût parlé » ? (*UV*, XIV, p.186)

A force de fouiller les tiroirs de sa mémoire en quête d'un temps pourtant perdu, d'un passé pourtant consumé, Jeanne en vient à se perdre dans les ténèbres du chaos intérieur. Son père lui avait pourtant bien dit qu'« il n'y a rien de plus terrible quand on est vieux que de remettre le nez dans sa jeunesse ». (*UV*, IX, p.118) C'est le gouffre de la folie qui guette l'immobilisation de sa pensée à force de tourner sur elle-même. Il n'est pas question ici du délire de Jeanne au cœur de sa maladie résultant de sa course dans la neige : lorsqu'elle est saisie d'une vision de milliers de souris grises alternant avec l'image des amants infidèles.

Nous ne faisons pas non plus référence à « l'espèce d'hallucination » (p.33) ou d'acte manqué dont Jeanne est victime lors du baptême de la barque : « On avait parlé de noce, un prêtre était là, bénissant, des hommes en surplis psalmodiaient des prières; n'était-ce pas elle qu'on mariait ? » (*Ibidem*) Nous ne songeons pas également à la vision de Jeanne qui lui vient, tandis qu'elle somnole, avant qu'elle ne découvre la liaison de Julien et Gilberte : « Une vision la traversa, une vision rapide de ce trou ensoleillé au milieu des sombres feuillages, dans le petit bois près d'Etretat. C'est là que, pour la première fois, elle avait senti frémir son corps auprès de ce jeune homme qui l'aimait alors ; c'est là qu'il avait balbutié, pour la première fois, le timide désir de son cœur ; c'est aussi là qu'elle avait cru toucher tout à coup l'avenir radieux de ses espérances ». (*IX*, pp.113-114)

Soulignons la puissance de la vision, sujet dans la phrase (renforcée par l'épanaphore « une vision » et l'anaphore « c'est là que [...] pour la première fois »), qui ne fait que renforcer le statut

98 Bachelard. *L'eau et les rêves*. p.151.

de simple objet de notre personnage. Effectivement, nous aurions pu avoir quelque chose comme : « elle eut une vision ».

Enfin, ce à quoi nous pensions en parlant de la folie de Jeanne, c'est aux hallucinations dont cette dernière est victime, quand elle « voit » les êtres dès lors invisibles que sont ses parents, morts depuis longtemps. Hallucinations visuelles ou cauchemars qui remplacent les rêves du début. Notons que c'est la vue des fauteuils de ses parents et une odeur familière qui provoquent cette hallucination, c'est « l'odeur même de la pièce, une odeur qu'elle [Jeanne] avait toujours gardée, comme les êtres ont la leur, une odeur vague, bien reconnaissable cependant ». L'anaphore d'« odeur » met en relief la puissance de cette odeur, prégnante, envahissante, foudroyante... Hallucinante. Elle pénètre Jeanne qui reste alors « haletante, aspirant cette haleine du passé [...] et soudain dans une brusque hallucination [...] elle recula épouvantée, heurta du dos le bord de la porte... ». L'allitération en [h] mime clairement la venue foudroyante de l'hallucination de Jeanne, immergée subitement dans le bain de la folie.

Et soudain, dans une brusque hallucination qu'enfanta son idée fixe, elle crut voir, elle vit, comme elle les avait vus souvent son père et sa mère chauffant leurs pieds au feu. Elle recula épouvantée, heurta du dos le bord de la porte, s'y soutint pour ne pas tomber, les yeux toujours tendus sur les fauteuils. La vision avait disparu. Elle demeura éperdue pendant quelques minutes ; puis elle reprit lentement la possession d'elle-même et voulut s'enfuir, ayant peur d'être folle. (UV, XIV, p.191; nous soulignons)

L'allitération en [f] et le polyptote (voir/vit/vus/vision) expriment clairement la folie de Jeanne, fût-elle passagère. Cette dernière demeure ensuite « éperdue » avant de reprendre possession mais avec « la peur d'être folle ». D'ailleurs, après cette visite, elle est comme effacée, ailleurs, absente, agissant machinalement : « Elle sortit, perdant la tête. Et elle ne comprenait plus rien de ce qu'on lui disait. Elle mangea des choses qu'on lui servit, écouta parler sans savoir de quoi [...] se laissa embrasser, embrassa elle-même des joues qu'on lui tendait ». L'épanadiplose « se laisse embrasser/embrassa elle-même » ainsi que la métonymie « embrasser des joues » nous dit bien que Jeanne est tellement enfermée en elle-même, préoccupée par sa visite aux Peuples sans doute, qu'elle est incapable de savoir qui elle embrasse comme elle ne sait pas de quoi on parle, ce qu'elle mange... nouvelle éclipse de Jeanne en somme.

Quoi qu'il en soit, la vieille femme les « voit » (c'est en cela que Bernard Terramorsi⁹⁹ nous dit que le récit fantastique est caractérisé par des descriptions frappantes qui donnent à voir la chose décrite d'où l'« hypotypose » qui en découle) à l'instar du protagoniste du « Horla » qui voit l'être invisible cueillir une rose dans son jardin :

99 Bernard Terramorsi . *Guy de Maupassant, Revue Littéraire Mensuelle Europe*, août-septembre 1993, p.131.

Or, un matin, comme je me promenais près de mon parterre de rosiers, je *vis*, je *vis* distinctement, tout près de moi, la tige d'une des plus belles roses se casser comme si une main invisible l'eût cueillie ; puis la fleur suivit la courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile, effrayante, à trois pas de mes yeux.

Ou encore à l'instar de Renardet dans « La petite Roque » :

« il y aperçut une lueur, une lueur mouvante, qui semblait éloignée. [...] Comme il ne distinguait pas encore, Renardet enferma ses yeux dans ses mains ; et brusquement cette lueur devint une clarté, et il aperçut la petite Roque nue et sanglante sur la mousse ». [p.298].

De telles hallucinations renvoient à ce qu'on a pu appeler le « réalisme du mirage » : elles rendent parfaitement compte de la frontière vraiment très fragile qu'il existe entre le réel et le fantastique et qui semble ainsi nous autoriser à parler d'un « réel fantastique » d'où l'absurdité de définir le fantastique comme un genre ne présentant aucune analogie ou lien avec le réel alors qu'il s'en nourrit : la correspondance, l'interaction entre ces deux « genres » nous paraît évidente. Todorov ou J. Bessière considèrent le fantastique comme une rupture dans le quotidien, comme une « expérience imaginaire des limites de la raison » comme nous le rappelle Noëlle Benhamou dans « L'Œil et l'esprit : le fantastique ou la question du réel ». Nous pouvons, en effet, nous demander si ces hallucinations - un peu comme certains rêves dont la nature peut les faire paraître complètement improbables, vraiment irréels - ne sont pas plutôt plus réelles que la réalité même et les plus révélatrices de ce qu'est l'être. Rimbaud ne disait-il pas que « la vraie vie est absente », que le vrai monde est celui de l'imagination ? Le fantastique serait donc l'intrusion du mystère, l'apparition de l'invisible dans la vie réelle. Dès lors, penser que le « pacte de lecture » du roman réaliste serait violé avec l'intrusion du fantastique dans le réel ne serait pas si évident puisque le fantastique concourait au réel. D'ailleurs, pour Nodier, de même que pour Nerval, la source de fantastique se trouve dans le rêve et les états morbides de la conscience. Jeanne, marquée par la perte de ses parents dont elle ne parvient pas à faire le deuil, est comme plongée dans un état de mélancolie qui semble aboutir à une crise identitaire dont témoignent ces crises passagères de folie. Cela la pousse, par ailleurs, à se réfugier encore un peu plus dans un monde imaginaire. Mais ce que nous pouvons en déduire c'est la frontière ténue entre réalisme et fantastique et tout ce que ce dernier nous révèle sur le personnage : « Le fantastique chez Maupassant naît du mystère de la vie quotidienne et trouve son efficacité dans le vertige d'un homme qui ne comprend pas, cède à la peur et voit sa raison menacée ¹⁰⁰».

100 Jean-Marie Dizol. *Guy de Maupassant*. Editions Milan, 1997, p.49.

Alors voir le monde de la folie, de l'imaginaire présent dans notre roman comme un élément de sa vacuité ne serait-il pas contestable ? Nous devinons là encore un nouvel obstacle à notre volonté de parler d'*Une vie* comme d'un « livre sur rien ». Un rien apparent mais bien plein finalement. Mais nous évoquerons à nouveau ce point, revenons pour le moment à Jeanne, sa folie et au fait que cette dernière soit inhérente à chacun de nous et qu'elle participe donc de notre quotidien.

Convaincue qu'une force occulte se joue d'elle et dirige son destin, cette dernière se fige, s'immobilise et ne fait plus rien. Notons que nous touchons là au « réalisme de l'inquiétude », au fantastique défini comme une « poétique de la peur », de l'angoisse, un fantastique qui chez Maupassant comme nous le dit J.B. Baronian¹⁰¹ est un « fantastique intérieur » :

Elle se croyait si directement poursuivie par une malchance obstinée contre elle qu'elle devenait fataliste comme un Oriental et l'habitude de voir s'évanouir ses rêves et s'écrouler ses espoirs faisait qu'elle n'osait *rien* entreprendre, et qu'elle hésitait des *journées entières* avant d'accomplir *la chose la plus simple*, *persuadée* qu'elle s'engageait *toujours* dans la mauvaise voie et que cela tournerait mal. (UV, XIV, p.187)

La présence de verbes modalisateurs (se croyait, persuadée) et de superlatifs (journées entières, la chose la plus simple, toujours...) nous laisse deviner le jugement critique du narrateur. Par là, contrairement aux héros tragiques poursuivis par une force occulte, Jeanne n'essaie pas de lutter. Son absence de combativité et même de toute volonté en fait un être comme absent de la réalité et de sa vie et bien plus victime d'elle-même que de cette supposée fatalité.

Pour achever avec la folie de Jeanne, nous pouvons nous la rappeler traçant dans le vide, pendant des heures, les lettres qui composent le nom de son fils : « elle essayait parfois **pendant** des heures d'écrire **dans** le vide, de son doigt **tendu**, les lettres qui le composaient. Elle les traçait **lentement**, **devant** le **feu**, s'**imaginant** les voir, puis, **croyant** s'être trompée, elle recommençait le P d'un bras **tremblant** de **fatigue**, s'**efforçant** de dessiner le nom jusqu'au bout ; puis, **quand** elle avait **fini**, elle recommençait » (UV, XIV, p.186). L'allitération en [f] ainsi que l'assonance en [an] rendent compte de son acharnement, du fait qu'elle se fasse violence. On a encore l'idée de tâche sans cesse recommencée avec le complément circonstanciel de temps « pendant des heures » et l'anaphore de « recommençait ». Mais la vieille femme se heurte bien sûr au vide, vide de l'absence impossible à combler à l'instar du vide des souvenirs impossibles à retrouver. Cela tend à nous pousser à confondre la trajectoire du roman avec la chute vers la folie.

101 Jean-Baptiste Baronian. *Un nouveau fantastique. Esquisse sur les métamorphoses d'un genre littéraire*. Lausanne : L'Age d'homme, 1977.

C'est en cela que l'auteure de *Maupassant : espaces du roman* parle d'une « rhétorique de l'absence ¹⁰² » à propos d'*Une vie*. Et de préciser :

tel le chemin progressivement effacé, le texte s'épuise par sa répétition, se dégrade, ne retient plus que les marques, les repères des anciens événements, puis leurs souvenirs puis la perte des souvenirs (d'où les crises d'amnésie dont Jeanne est victime). Tout le récit tend alors à affirmer la primauté de la trace sur le geste, de la poussière sur l'objet, du vide sur le plein, comme l'illustre le geste de Jeanne qui "essayait parfois pendant des heures d'écrire dans le vide"¹⁰³.

Et il convient encore de souligner que la folie est aussi introduite dans le roman par le biais de l'abbé Tolbiac ou de conte de Fourville et notamment, pour ce dernier, de la scène majeure où il précipite dans le vide la cabane dans laquelle se sont réfugiés sa femme et Julien. Mais nous aurons l'occasion de montrer la folie ou plutôt la fureur ou folie furieuse (nuance qui nous semble importante) qui s'empare de lui (et le fort sentiment d'étrangeté qui en ressort) lors de cette scène, en revenant sur le symbolisme des paysages et notamment de l'élément aquatique un peu plus loin au cours de notre étude.

Pour définir son « livre sur rien », Flaubert disait qu'il n'avait « pas d'action », « pas de mouvement », ce qui correspond à *Une vie* d'après ce que nous venons de voir, un livre où même le temps semble mort, comme vide, un livre où tous les thèmes qui pourraient l'habiter et le « remplir » sont presque niés, défaits et semblent, dès lors, ne pouvoir déboucher que sur le néant. En 1888, Henri James parle ainsi d'« une longue étendue de grisaille¹⁰⁴ » en se référant à notre roman. Le réel est encore gommé dans la mesure où le personnage s'enferme à l'intérieur de lui-même pour discourir de façon répétitive. C'est que le catalogue de la vie est celui de l'impuissance humaine où il est ainsi vain de croire ou d'aimer. Juste la possibilité de tourner les pages, les unes à la suite des autres jusqu'au mot « fin » le clôturant.

Autant d'éléments qui nous poussent à faire d'*Une vie* un roman du manque - manque d'une personne perdue, manque de souvenirs enfouis à jamais, manque d'années disparues sous le linceul du temps qui passe -, de la contemplation amère de l'existence, un roman, en même temps, du trompe-l'œil avec cette suite d'espairs et de retombées de plus en plus douloureuses. Un roman

102 Claudine Giacchetti. *Maupassant : espaces du roman*. P.38.

103 *Ibidem*.

104 Henry James. *Sur Maupassant*, Editions Complexes, 1987, p.109.

encore selon A. Vial de « la désillusion et de l'échec », un roman de l'émiettement en somme. Tolstoï parle de la « description d'une vie détruite¹⁰⁵ », et A. Thibaudet d'une *réalité défaite*. « Livre sur rien », « roman du crépuscule », *Une vie* est la mise en mots de l'effroi, de la terreur d'une femme qui, au soir de sa vie, réalise trop tard qu'elle est passée à côté de sa vie, justement. En se coupant du monde, en fuyant la réalité et notamment l'Histoire, comme nous allons le voir à présent.

2) L' « absence » de l'Histoire.

Force nous est de constater, à la lecture d'*Une vie*, une autre grande absence dans ce livre, laquelle concourt encore à amenuiser son contenu, à vider cette tranche de vie qu'il nous est donné de connaître et dont l'« action » est comprise entre 1819 et 1848 : celle de l'Histoire. Or, cette nouvelle éclipse est d'autant plus étonnante si nous nous rappelons la richesse de cette période de l'Histoire. En effet, l'assassinat du duc de Berry, la Monarchie de juillet, les règnes successifs de Louis XVIII, Charles X, Louis-Philippe, les Trois Glorieuses de 1830, la révolution de février 1848 donnant naissance à la seconde république : autant d'événements qui l'ont marquée. Pas moins de trois rois, deux empereurs et deux révolutions ! Pourtant, tout ce tissu événementiel, cette succession de différents régimes et ces troubles qui n'ont pas manqué d'agiter cette période sont bel et bien tout bonnement passés sous silence. En définitive, absolument rien n'est dit tant du contexte politique que social. Si dans *Madame Bovary*, nous avons, au moins, un écho de l'Histoire, il n'en est rien dans *Une vie*. Comment donc pouvons-nous interpréter cette absence de l'Histoire, du monde extérieur en somme ? Pouvons-nous d'ailleurs seulement l'expliquer ? Ne faut-il pas, là encore, y voir un nouveau vide de ce roman aux béances si importantes, aux failles si présentes ? Ou au contraire, ne convient-il pas de remarquer que cette absence n'est qu'apparente ?

Il est vrai que nous pourrions penser, de prime abord, que cette absence est vide de sens et contribue à gommer le réalisme du roman et même à détruire le roman tout simplement. Toutefois, tout bien considéré, il nous faut nuancer notre propos une fois de plus. Effectivement, ce silence s'avère plutôt parlant et renforce, bien au contraire, aussi étonnant que celui puisse paraître,

105 Léon Tolstoï. *Zola, Dumas, Guy de Maupassant*, Edition Léon Chailley, traduction de E. Halpérine-Kaminsky, 1896.

le réalisme de cette œuvre, comme nous le suggère d'ailleurs S.Thorel-Cailleteau, dans son ouvrage *Réalisme et Naturalisme : panorama de la littérature française*. En effet, l'absence de ce pan du réel engendre paradoxalement plus de réel, du moins de vraisemblable, dans la mesure où ce vide historique dit bien que, « dans cette chronique triste d'une vie de femme [...] les grands événements ne sauraient intervenir dans le récit de l'aliénation féminine et provinciale¹⁰⁶ ». De la même façon que la noblesse de province en déperdition qui refuse de voir les différentes mutations de la société et s'accroche au monde fictif du passé, l'héroïne, enfermée dans son monde intérieur, errant toujours sur les sentiers de l'imaginaire, se perdant dans les méandres de son cœur, ou courant à la suite de souvenirs fantomatiques, ne se pense à aucun moment dans l'Histoire. Elle demeure tout simplement coupée du monde, absente aux autres, fermée au dehors, étrangère à l'Histoire, emmurée au-dedans dans un dialogue intérieur incessant (On devine la thématique du ressassement dont nous parlerons plus loin). C'est là le résultat du filtre d'une conscience plus attentive aux « intermittences du cœur » qu'au tumulte du monde. L'absence de l'autre, de la société et de ses tourments n'est que le reflet d'un égoïsme individuel seulement préoccupé par son tourment personnel. Rappelons le dire de George Lukàcs issu du *Roman historique* (1965) : « Le caractère purement privé de l'action a complètement aboli son historicité¹⁰⁷ ».

D'ailleurs, cet isolement de Jeanne, recroquevillée sous les draps de la rêverie apparaît visuellement dans le texte, dès les premières pages. Effectivement, il convient de souligner le détachement de la phrase suivante dans l'économie de la page : « Et elle se mit à rêver d'amour » (UV, I, P.12), laquelle peut suggérer le monde à part dans lequel chemine notre héroïne. Ainsi en attestent les propos suivants : « la phrase isolée, aphoristique attire parce qu'elle affirme définitivement ; comme si plus rien ne parlait autour d'elle, en dehors d'elle¹⁰⁸ ». C'est le rêve qui gomme l'Histoire, qui l'enveloppe d'un brouillard épais dans lequel Jeanne n'en finit pas de se perdre. Nous retrouvons ainsi la part prépondérante de l'imaginaire sur le réel, de laquelle découle une réalité vidée pour ainsi dire. Il peut, par ailleurs, être intéressant ici de faire un parallèle entre Jeanne et Félicité, l'héroïne d'*Un cœur simple*, laquelle est également faiblement impliquée dans son époque d'où le peu de place laissée à l'Histoire dans le conte de Flaubert.

Du reste, le fait que Jeanne échappe complètement à l'Histoire est clairement mis en relief à la fin de l'œuvre lorsque notre héroïne, à Paris, se retrouve complètement « déboussolée », par la

106 Sylvie Thorel-Cailleteau. *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, 1998, p. 62.

107 Georges Lukacs. *Le roman historique*. Petite Bibliothèque Payot, n° 311, p.231.

108 Maurice Blanchot. *L'écriture du désastre*. Gallimard, 1980, p.203.

locomotive notamment. On lit bien, dès lors, son ignorance devant le progrès qu'elle subit passivement comme elle subit tous les petits faits qui meublent sa vie. Son effroi devant le train, de même que sa méconnaissance devant cette « machine noire » passe par la personnification et l'animalisation de cette même locomotive ainsi que par le flou de la description (pronom démonstratif, dénomination imprécise) qui oblige le recours à la métaphore.



Train dans la neige (Monet)

Relevons, à cet égard, tout en soulignant : « elles (Jeanne et Rosalie) attendirent devant ces lignes de fer, cherchant à comprendre comment manoeuvrait *cette chose*, préoccupées de *ce mystère* » ; « *Cela* arriva avec un bruit terrible ». « une longue chaîne de petites maisons roulantes », « une de ces cases », « chapelet de voitures » (UV, XIII, p.180).

Jeanne, trop habitée par le souci d'elle-même, toute sa vie durant, n'a jamais été animée par une quelconque curiosité pour les nouveautés de son temps, ce qui explique aisément la sorte d'« inquiétante étrangeté » qu'elle ressent alors. Pourtant, le narrateur prend bien soin de nous dire que ce nouveau moyen de locomotion est connu « partout », « depuis six ans », qu'il révolutionne même le pays (notons, dans la phrase qui suit l'allitération en [v] qui mime la vitesse du train et la rapidité avec laquelle il a gagné le pays), une façon de souligner d'autant plus le décalage de Jeanne transparaissant dans la rupture introduite par la conjonction de coordination « mais » : « Depuis six ans, ces chemins de fer dont on parlait partout fonctionnaient entre Paris et Le Havre. Mais Jeanne, obsédée de chagrin, n'avait pas encore vu ces voitures à vapeur qui révolutionnaient tout le pays » (XIII, p.179). Cette dernière reste ainsi « effarée » par ce « monde nouveau qui n'était plus le sien, celui de sa tranquille jeunesse et de sa vie monotone » (*Ibidem*).

Dans la capitale, elle nous apparaît vraiment comme une « exilée » d'où son errance, son égarement. Vial parle de Paris comme le « lieu d'un passage rapide, haletant, vertigineux ¹⁰⁹ ». Cet espace étranger mais aussi répulsif présente un schéma de fragmentation, de dislocation c'est pourquoi le texte insiste sur la peur qu'a Jeanne de se perdre et son besoin de fuite qui en découle. Sa tendance à l'agoraphobie se traduit ainsi par une course à travers la capitale qui semble l'emprisonner en ses murs, ses voûtes et ses dédales de Rues. Et l'accélération du mouvement accentue encore le brouillage et la fragmentation du paysage : « elle se hâtait [...] elle filait le long

109 André Vial. *Guy de Maupassant ou l'art du roman*. p.353.

des murs [...] elle traversait les rues [...] elle trébuchait aux marches des trottoirs [...], elle courait devant elle, l'âme perdue ». (p.183) Dans cette ville labyrinthique, dans cette ville de la vitesse, Jeanne se sent « affolée », « effarée », « perdue ». Elle ne peut qu'aller « au hasard », « allant et revenant sans cesse », nous dit le texte à deux reprises. Elle se retrouve encore murée, recluse dans l'immensité de sa solitude qui lui apparaît, paradoxalement, au sein même de cette foule parisienne : une foule immense et pourtant « personne à qui dire un mot tendre, personne qui connût sa misère » (*Ibidem*). Est bien dit ici l'enfermement de Jeanne dans son espace mais également dans son passé, dans les tiroirs de sa mémoire, dans le printemps de sa jeunesse alors qu'elle a atteint l'hiver de sa vie. Pourtant, l'enfance de Jeanne fut citadine mais déjà notre héroïne « ne rêvait que la campagne » (p.5), c'est pourquoi les autres passages dans les villes du roman rendent compte de sa difficulté d'adaptation d'où notamment sa tentative ratée du déménagement à Rouen (p.148). La ville tant celle de Paris, que Rouen ou encore Le Havre est un lieu traumatisant mais avant tout parce qu'elle arrache Jeanne hors du cocon familial. Dès lors, si la campagne est marquée par l'enfermement et la proximité - nous le verrons plus en détail - c'est pourquoi, bien souvent, tout éloignement et déplacement sont souhaités, il n'en est rien chez Jeanne pour qui tout déplacement est vu comme une contrainte. On retrouve là son immobilisme y compris son immobilisme dans l'espace et dans le temps passé et son refus de toute avancée, de toute ouverture au monde, c'est la raison pour laquelle le voyage qui est une fenêtre ouverte sur le monde est pour Jeanne un facteur d'isolement, de clôture et de rupture. Antonia Fonyi va bien plus loin puisque selon elle, la hantise de la sortie dont souffre Jeanne est à analyser en termes de naissance, d'attachement ombilical à la mère utérine. Ainsi, la spoliation dont elle est victime, à Paris notamment, serait la marque de la rupture du lien à la mère que Jeanne ne peut assumer, de même qu'elle ne peut assumer la séparation d'avec son enfant : « Elle aimerait mieux perdre son fils que de le partager avec l'autre ». (p.161). Comme Pierre dans *Pierre et Jean*, c'est la demeure familiale qui empêche Jeanne de prendre racine ailleurs, de prendre racine tout court.

Mais ce que nous venons d'évoquer à propos de Jeanne à savoir ce cloisonnement, cet enfermement dans son espace, dans son monde rural, dans sa campagne qui empêche tout déplacement, il convient de souligner qu'il n'est pas le propre de Jeanne mais de sa classe sociale dans son entier. Maupassant a l'habitude de décrire le monde rural comme un monde refermé sur lui-même, éprouvant une grande méfiance vis-à-vis du « horsain », l'étranger (Boitelle dans le conte éponyme, ne se mariera pas avec sa « négresse » à cause du refus de ses parents). C'est, en cela, que Claudine Giacchetti dans *Maupassant : espaces du roman* nous dit que le déplacement ne

contribue qu'à réitérer paradoxalement la thématique de l'enfermement, lequel est signifié, de façon récurrente dans notre roman, par l'image des personnages emmitouflés dans leurs manteaux. C'est là, selon elle, une sorte de figure du retranchement : dès l'incipit, pour entreprendre le voyage vers Yport, il est question d'une « masse de manteaux » (pp.6-5) puis, un peu plus loin, on nous dit que « Jeanne et Julien furent en route tout enveloppés en des manteaux et en des couvertures qu'on leur avait prêtés » (p.110) ; enfin nous pouvons lire : « puis le vieille bonne, montée à côté de Jeanne, enveloppa ses jambes, lui couvrit les épaules d'un gros manteau » (XIII, p. 173). C'est en cela qu'elle dit qu'*Une vie* est un roman du « passage *en vase clos* » puisque les « divers motifs spatiaux s'y organisent autour d'une dichotomie où l'opposition entre le lieu clos et le lieu ouvert, le vide et le plein, multiplie les images de séparation¹¹⁰ ».

En cela, notre personnage principal est bien une handicapée du réel et du présent, vivant dans un hors temps, dans un hors monde incroyable. Elle rappelle en cela Frédéric Moreau de *L'Education sentimentale* se tenant toujours en dehors de l'action. C'est ainsi, par exemple, que malgré sa présence à Paris, il n'apprend le coup d'état que le 3 décembre : « Le lendemain matin, son domestique lui apprit les nouvelles » mais « les affaires publiques le laissèrent indifférent, tant il était préoccupé des siennes ». Mais Flaubert insiste davantage encore sur ce décalage entre les événements historiques et l'existence fermée de Frédéric et donc sur la passivité de ce dernier lors des fameuses journées de 1848, « absentes » pour ainsi dire de l'histoire ou plutôt qui ne peuvent affleurer à la conscience de Frédéric, absent au monde qui l'entoure. Nous sommes au début de la troisième partie où la fusillade du boulevard des Capucines survenue le 23 février, passe inaperçue parce que Frédéric est dans les bras de Rosanette et que tout deux sont comme enfermés dans un cocon passionnel, leurs « paupières fermées » sur le monde, bouleversé, et notamment sur l'insurrection parisienne. Le « sommeil » du récit passe ainsi par l'ellipse des 22 et 23 février. Cependant, le 24, Frédéric ne peut plus en faire l'économie dans la mesure où il se retrouve dans la rue Tronchet, à proximité de l'insurrection embrasant Paris et emportant le régime de Louis-Philippe. Le texte épouse alors le champ perceptif de son héros (comme c'est le cas pour Fabrice à Waterloo dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal) qui ne fait que déambuler sur la scène de l'émeute avec une vision des choses parcellaire, chaotique et sans vrais repères chronologiques ou géographiques. Le parcours de Frédéric vers les Tuileries nous apparaît, par conséquent, comme celui d'un passant, d'un badaud complètement isolé de l'Histoire : « Il lui semblait assister à un

110 Claudine Giacchetti. *Maupassant ; espaces du roman*. p.43.

spectacle ». Sans aucun recul, il se contente d'enregistrer des sensations ou des images mais sans émotions ou sentiments d'aucune sorte : « Frédéric sentit sous son pied quelque chose de mou ; c'était la main d'un sergent... » (p.357). Et la seule réaction qu'il manifeste est celle d'une humeur égoïste quand la mort d'un autre vient le heurter brutalement : « Frédéric fut ébranlé par le choc d'un homme qui [...] tomba sur son épaule, en râlant. A ce coup, dirigé peut-être contre lui, il se sentit furieux » (p.358).

Maupassant, pour sa part, paraît aller plus loin encore en mettant en scène un personnage qui est au-delà de la passivité, dans une totale inertie. Rien ne vient alors créer un effet de rupture, une semi-conscience. Quant à la parenthèse quasi-cocasse (du fait même de ce profond décalage que rien ne semble pouvoir réduire) de l'escapade parisien, elle ne change guère le dispositif.

D'ailleurs, comme nous venons de le dire, il convient de souligner que cet endormissement, cette indifférence face à l'Histoire, à la réalité présente, cette mise entre parenthèses du monde extérieur ne sont pas propres à Jeanne, c'est son père déjà, ce « gentilhomme de l'autre siècle » (UV, I, p.3) et, à travers lui, toute l'aristocratie qui se trouvent dans un hors temps, enfermés dans un passéisme évident comme en témoignent leurs rites, leurs discours ou encore leur habitation. Cela concourt à renforcer cette impression de vide à la lecture du roman. A ce propos, nous pouvons citer Antonia Fonyi, laquelle déclare :

La noblesse provinciale, dont *Une vie* retrace le destin, a définitivement perdu le pouvoir d'influer sur les événements qui changent la France, c'est pourquoi elle est devenue sourde à leur retentissement. Elle s'isole dans la surdité, croyant s'y abriter. A tort, parce que son isolement rend irréversible sa déchéance économique et sociale. Cette déchéance des survivants de l'Ancien Régime, un processus qui passe inaperçu pour eux-mêmes parce qu'aucune crise n'en marque les étapes, constitue le grand thème historique d'*Une vie*¹¹¹.

Ainsi le « vide » de l'Histoire n'est pas anodin et, loin de constituer un manque du roman, comme on pourrait le penser trop vite, permet, au contraire, d'éclairer le personnage de Jeanne, ancré dans un espace situé à l'écart du temps et de toute réalité: c'est l'espace du rêve, le temps du passé. Cette « absence » contribue donc à la vraisemblance. De plus, il répond au « réalisme historique » devant témoigner de la chute de l'aristocratie, laquelle semble s'endormir à l'écart du monde réel mais devant témoigner également de la condition féminine de l'époque : les femmes y sont tenues à

111 Antonia Fonyi, préface pour *Une vie*, GF-Flammarion, 1993, p.25. (Remarquable introduction plaçant le roman sous le signe du deuil).

distance, reléguées comme en dehors de la société.

En définitive, il serait bien contestable de parler d'« absence », de « vide » de l'Histoire car ce n'est là qu'un vide apparent : l'Histoire est bien présente, même si elle l'est simplement entre les lignes, filtrée par le regard de Jeanne exclusivement tourné vers elle-même, une Histoire marquée par l'étiollement de l'aristocratie restée figée dans un monde en cendres ou marquée encore par l'essor de l'industrie révélé, dans notre roman, par l'exil urbain vécu par Jeanne à Paris. Le vide historique apparent dans *Une vie* est bien significatif et se retrouve finalement comblé puisqu'il dit, entre autres, le bouleversement des classes sociales qu'a connu le XIXe siècle.

Il convient, en cela, d'apporter une petite nuance quant à l'absence de l'Histoire. D'ailleurs, si les personnages appartenant à l'aristocratie refusent le présent qui consacre leur étiollement - c'est pourquoi ils restent désespérément accrochés aux valeurs passées -, l'Histoire, malgré tout, se glisse dans leur monde et en force les portes. Preuve tangible de cette intrusion de l'Histoire et de la révolution industrielle : le train que nous avons évoqué de la même façon que l'« entreprise de paquebots à vapeur » que Paul entend monter, laquelle dessine le monde des affaires. Mais la présence de l'Histoire se fait surtout sentir dans l'argent qui vient à manquer, la ruine de Jeanne et tous ces hommes « modernes » qui défilent dans les derniers pages : usuriers, hommes d'affaires, avocats, avoués, huissiers avec le lot d'hypothèques, de bourses, de spéculations financières qu'ils apportent comme pour mieux dire que les personnages, en dépit de leur volonté, ne peuvent échapper à l'Histoire, laquelle finit par les rattraper. Cela nous renvoie, par ailleurs, à Bouvard et Pécuchet, lesquels sont enfermés dans leur monde tapissé de la « solitude la plus profonde » et du « désœuvrement le plus complet » et exclusivement fait encore de « jours tristes », ce qui n'empêche pas, malgré tout, la Révolution de 1848 et donc la réalité historique de finir par venir forcer les portes de leur univers et de s'infiltrer dans les lignes du récit quand s'ouvre le chapitre VII, chapitre de la politique.

Le vide de l'Histoire n'est donc pas tout à fait vide, le présent reste présent. Malgré tout. L'Histoire n'est effacée que pour être autrement inscrite. D'ailleurs, n'est-il pas fait référence, pour en revenir au roman de Maupassant, lors du voyage en Corse, au « grand empereur prisonnier » (UV, V, p.52), périphrase désignant, à n'en pas douter, Napoléon I^{er} exilé de 1815 à 1821 sur l'île de Sainte-Hélène ? Dans la même veine, le nom du paquebot qui emporte les jeunes mariés vers la Corse s'appelle « le Roi-Louis » (V, p.50). Ne faut-il pas y deviner le nom du roi de France de l'époque, Louis XVIII qui régna de 1815 à 1824 ? Nouvelle allusion toute en murmure de la part du narrateur.

« Une vie ! Quelques jours et puis plus rien ! ». (BA, p.335).

3) Un titre « antiphastique »

Nous allons à présent nous attarder sur le titre du premier roman de Maupassant qui nous pousse également à en faire « un livre sur rien », un livre du rien, un titre, en somme, qui gomme toute substance, toute épaisseur.

Commençons par rappeler le propos tenu par Marcoin dans *Les romans de Maupassant* : « *Une vie* : un roman presque sans titre¹¹² ». En intitulant son roman « une vie » et non pas « la vie », une vie simplement, sans ajouter aucun complément du nom par exemple, Maupassant laisse planer un sentiment indéniable de vague. Une vie mais laquelle ? Rappelons au passage l'importance du titre au même titre que le paratexte ou l'*incipit* dans le « contrat de lecture ». Un titre bref, laconique (un déterminant indéfini et un syntagme monosyllabique), un titre qui existe à peine, qui s'excuse presque d'être là, un titre presque aspiré, presque effacé.

En cela, ce titre dit une vie à peine esquissée, une vie sans épaisseur, une vie qui se meurt. Une vie sans vie, une « vie morne » comme il est dit plusieurs fois dans le roman, une vie... morte. La polysémie du mot vie est d'ailleurs explicitée par Henri Mitterand qui met en relief l'antiphrase du titre du roman de Maupassant, antiphrase que nous allons être contraint malgré tout de nuancer.

Dans sa préface à *Une vie*, reprise d'ailleurs dans *Le regard et le signe*, il déclare : « une vie de femme [...] c'est donc en fait la mort à petit feu, par étouffement, par asphyxie progressive de la sensibilité [...] du désir [...] d'être heureux. Le titre est à prendre comme une antiphrase¹¹³ ». Cela nous amène alors à pointer du doigt le pessimisme de Maupassant (hérité de Schopenhauer), pour lequel la vie est l'« éternité ». A l'instar de Flaubert qui déclarait que l'existence n'est qu'une « triste plaisanterie », le père de *Pierre et Jean* disait qu'elle était un « drame sans trêve », une « honteuse comédie » (L'Endormeuse. In *C.N.*, II, p.1170). Dans *Maupassant par lui-même*, est bien décrit ce sentiment « villonesque » qui anime notre auteur et selon lequel la mort ronge la vie. « La mort se dresse au coin de toutes nos actions, à chaque instant de la vie, ricanante, complice

112 Francis Marcoin. *Op. cit.* p. 12.

113 Henry Mitterand. « Préface pour *Une vie*, Paris, Albin Michel, Le Livre de poche, 1983.

indésirable, hantise qui ne cesse jamais » déclare le poète de *Bel-ami* dans lequel on a pu souvent voir le porte-parole de notre auteur. Et de conclure dans une surprenante antithèse : « Vivre c'est mourir ». (*Op. cit.*, p.130 et sv.) Nous sentons bien entendu l'empreinte de Schopenhauer, lequel déclarait : « A considérer la vie sous l'aspect de sa valeur objective, il est au moins douteux qu'elle soit préférable au néant ». Ainsi, derrière *Une vie*, c'est la mort qui se dessine, le néant, vivre étant mourir à petit feu. Dès lors, la vie n'est qu'une illusion de vie : « la vie c'est la mort, l'existence c'est la condamnation ¹¹⁴ ». Et si nous faisons un grand bond dans le temps, nous pouvons lire dans le très saisissant *Microfictions* de Régis Jauffret, sans conteste l'un des meilleurs écrivains français du moment : « Et puis, ce que les gens appellent la vie m'ennuie, j'ai même la sensation que c'est la mort ».

Lorsque Jeanne sort du couvent, dans la fleur de l'âge, nous avons l'impression d'assister à sa naissance, à sa renaissance, après plusieurs années passées derrière les murs austères du couvent. Les pages initiales sont pour nous comme une promesse, une éclosion de vie. Or, cette vie n'est, semble-t-il, qu'une course vers la mort (nous avons pu évoquer plus haut l'omniprésence de la mort dans le roman : mort des personnages, des illusions, mort de la vie et peut-être même mort symbolique de l'auteur comme nous verrons plus loin). Ainsi, lire *Une vie*, c'est lire le mot mort en bas des pages, entre les lignes, la vie, apparaissant comme un « corridor tout noir et qui avait au fond sa porte bien fermée » pour reprendre les termes de *Madame Bovary* (*Op. cit.*, Gallimard, 1951, p.382). La vie se voit synonyme de piège, de mort. D'une vie résulte donc une non-vie, une simple survie. Une vie sous scellés. L'arrachement à la propriété familiale est, par exemple, à lire comme une espèce de mort : Jeanne est d'ailleurs décrite à ce moment-là « comme morte » . De surcroît, ce cheminement vers la mort de Jeanne nous conduit à faire un parallèle avec le roman de Flaubert *Un cœur simple*, à propos duquel Maupassant a pu dire, dans *Pour Flaubert*, qu'il s'agissait de l'« histoire d'une pauvre servante de campagne honnête et bornée, dont la vie va tout droit jusqu'à la mort, sans qu'une lueur de bonheur vrai l'éclaire jamais ¹¹⁵ ».

De plus, force nous est de signaler la pensée de Valette qui a vu dans les quatorze chapitres d'*Une vie*, dans l'itinéraire de Jeanne couvrant trente années « la version laïcisée des quatorze stations du Chemin de Croix », « quatorze phases significatives de l'évolution d'un personnage accomplissant

114 Jacques Chessex. *Maupassant et les autres*, éd. Ramsay, 1981, p.14 et sv.

115 Guy de Maupassant. *Pour Gustave Flaubert*, Ed. Complexe, 1986, p. 85.

son inexorable déclin ¹¹⁶».

D'ailleurs, cette vie côtoyant la mort, cette vie morte, ou du moins mourante, sans aucun doute mortelle, cette mort vivante transparait dans le roman, dans le cœur même du texte à travers la juxtaposition fréquente de la vie et de la mort, juxtaposition qui semble vouloir que ces termes *a priori* antinomiques se retrouvent en fait confondus. Rappelons-nous dans cette optique la naissance de Paul au cours de laquelle Jeanne pressent « le toucher mystérieux de la mort » (p.99) avant de s'exclamer : « Je vais mourir. Je meurs » (UV,VIII, p.100), souffrant atrocement en donnant la vie à cet « enfant inconnu qui la tuait ». L'enfant, d'ailleurs, n'est pas décrit comme un être humain à part entière mais en tant que « larve », « avorton », des termes qui permettent d'insister sur son « inachèvement » et sur son humanimalité sur laquelle Maupassant insiste tant. Notre auteur semble même éprouver une horreur profonde pour l'enfant nouveau-né comme dans « Nuit de Noël » où il le dépeint comme « un affreux petit morceau de chair ridée, plissée, geignante, miaulant comme un chat » (C.N., I, p.698). De la même façon, le nouveau-né de Rosalie sera décrit en ces termes : « alors sous sa robe collée à ses cuisses ouvertes *quelque chose* remua », émettant « un long miaulement de chat », il s'agit, nous dit-on alors, d'« un affreux petit morceau de chair, plissé, geignant, crispé et tout gluant » (UV? VII, p.79). Pareillement, lorsqu'elle accouche, on insiste exclusivement sur sa douleur mise en évidence par l'allitération en [d] : elle « haletait, comme déchirée par une effroyable douleur. Puis, soudain, tendant tout son corps, elle glissa sur le dos, étouffant entre ses dents serrées un cri de détresse ». (*Ibidem*)

De même, lors de la naissance de Paul, moment d'une nouvelle vie qui s'ouvre, ce n'est pas l'amour qui domine, l'amour pour l'enfant qui arrive mais, au contraire, la haine, haine éprouvée par Jeanne tant envers « cet homme qui l'avait perdue » qu'à l'encontre de « l'enfant inconnu qui la tuait ». Et pour revenir à ce lien entre la naissance et la mort, nous pouvons encore mentionner la naissance de la petite-fille de Jeanne qui cause la mort de sa mère tandis que Jeanne, pour sa part, met au monde une enfant mort-née. En définitive, même lorsque l'enfant surgit, il ne symbolise pas une promesse de vie, puisque en naissant sous le signe de la souffrance ou de la trahison, il semble voué au malheur et à la mort. La mort est comme le négatif de la naissance : on devine, en cela, la fantasmatique de la matrice meurtrière qui apparaît notamment dans les termes « rejeter », « fardeau », « se vider » ou à travers la « haine » : « Elle se tendit dans un effort suprême pour

116 Bernard Valette. *Op. cit.*, p. 26.

rejeter d'elle ce fardeau [...] son ventre se vidait ».

Sartre dira plus tard dans *L'Existentialisme est un humanisme* : « Dès qu'un enfant naît, il est assez vieux pour mourir ». La vie ne semble en fait pensée que par rapport à la mort, qu'en tant que prélude à la mort. La vie s'en trouverait dès lors avortée. Et nous de citer aussitôt Bichat selon lequel la vie ne serait rien d'autre que « l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort ».

Malgré tout, il nous faut souligner qu'en même temps, presque paradoxalement, la naissance renvoie quand même à la vie, ce qui nous pousse à nuancer notre propos et « l'antiphrase » que Mitterand voit dans le titre. En effet, si en venant au monde, Paul est comme nous avons dit « un enfant inconnu qui tu[e] » Jeanne, il engendre simultanément chez cette dernière « une traversée de joie, un élan vers un bonheur nouveau, qui venait d'éclorre » (p.101). « En une seconde », la jeune femme se trouve « délivrée, apaisée, heureuse, heureuse comme elle ne l'avait jamais été. Son cœur et sa chair se ranimaient, elle se sentait mère » (*Ibidem*). Il est question d'une « joie irrésistible ». L'arrivée de cet enfant redonne vie, raisons de vivre et espoir à Jeanne. C'est une nouvelle vie qui chasse la mort. Bébé de l'espoir, du bonheur, petit messie qui la fait être, qui la fait renaître. Elle est mère. Elle *est* tout simplement.

D'ailleurs, le fait que ce bébé arrive au « point du jour », à l'aurore, quand le jour vient chasser la nuit et tout ce qu'elle contient de mystérieux, d'effrayant, de caché, même s'il est vrai que c'est pourtant à ce moment-là que la douleur de Jeanne atteint son paroxysme et que cette dernière croit mourir, ne nous pousse-t-il pas à insister sur cette renaissance de Jeanne au seul contact de son enfant, de cette vie qui commence et qui recommence pour elle ?

Et nous avons d'autant plus tenu à évoquer cette lecture plus positive car nous ne la trouvions pas dans la première version du texte de Maupassant qui mettait davantage en relief la matrice meurtrière, toujours présente ici mais plus discrètement. La censure l'a vraisemblablement poussé à refouler cette fantasmagorie et donc à supprimer certains termes, comme nous aurons l'occasion de le voir en détail dans notre troisième partie.

Tout cela nous amènera encore à relativiser le *happy end* que tout lecteur attend et souhaite au fond de lui, cet *happy end* qu'on aurait envie de voir dans la naissance de la fille de Paul, petit corps chaud que Jeanne tient dans ses bras à la fin, image sur laquelle se clôt le roman. Mais, nous aurons l'occasion de revenir sur cette fin plutôt désarçonnante par son caractère ambigu, amenant cette espèce de bonheur qui apaise mais qui blesse, ce bonheur qui anime mais qui ruine, ce bonheur... douloureux.

Certes, cette superposition de la mort et de la vie (naissance) apparaît encore avec plus de violence, lors de la mort de la chienne en gésine à laquelle se mêle la naissance des petits chiots. L'espèce d'oxymore final superposant mise au monde et mise à mort nous paraît tout à fait révélateur : « il lui fit mettre au monde un dernier petit qui jaillit sous sa pression ; et il acheva [...] le corps saignant » (UV, X, p.141). Il est incontestable que nous devinons là cette lutte entre la vie et la mort, lutte qui se profile encore dans la description de la Veuve Dentu. Relevons-y les parallèles établis entre le premier jour de vie et le dernier jour (anaphores marquées de « premier » et « dernier ») moments qui semblent se rejoindre comme le suggère le terme « même » (« avec la même quiétude ») : en somme, la Veuve Dentu agit exactement de la même façon alors qu'il s'agit de moments fort différents et même opposés *a priori*, ce qui contribue à les relier, à les superposer : tous deux sont ainsi qualifiés, indifféremment, « d'accidents ». Le « premier cri » est simplement remplacé par le « dernier râle », à l'« eau » de la naissance, eau de vie, pour ainsi dire, est substituée le « vinaigre » de la dernière toilette, la « chair nouvelle » est changée en « corps usé ». Quant au « premier linge », il s'efface devant le « dernier drap ».

Garde-malade, sage-femme et veilleuse des morts, recevant ceux qui viennent, recueillant leur *premier* cri, lavant de la *première* eau leur chair nouvelle, la roulant dans le *premier* linge, puis écoutant avec la même quiétude la *dernière* parole, le *dernier* râle, le *dernier* frisson de ceux qui partent, faisant aussi leur *dernière* toilette, épongeant avec du vinaigre leur corps usé, l'enveloppant du *dernier* drap, elle s'était fait une indifférence inébranlable à tous les accidents de la naissance ou de la mort. (UV,VIII, p.99 ; nous soulignons)

Malgré tout, nous avons bien envie de nuancer encore un peu notre propos car à la lecture d'*Une vie*, lorsque la mort, la tristesse, la mélancolie, le désespoir le plus noir paraissent avoir tout envahi, tout recouvert, nous ressentons parfois quelque timide souffle de vie, quelque vacillement d'espoir qui se faufile encore. Référons-nous au retour de Jeanne aux Peuples après son voyage de noces : on nous décrit alors la rue immobile et misérable d'Yport et l'agonie de la nature. Puis, tout à coup, un alinéa et cette phrase : « De tout petits oiseaux sautaient de place en place avec un léger cri frileux... » (UV, VI, p.63). L'anéantissement, le deuil de la nature est là, mais se fait encore entendre ce petit cri de vie venant rompre « le silence de mort » qui règne, petit bruit de vie, petite note d'espoir au cœur même du désespoir.

Et nous avons envie de citer, à cet égard, un extrait tiré de « L'Endormeuse », une nouvelle foncièrement pessimiste sur le suicide, où nous trouvons, malgré tout, un petit soupir de vie sur lequel nous avons d'autant plus à cœur d'insister : « La sensation de la vie qui recommence chaque jour, de la vie fraîche, gaie, amoureuse, frémissait dans les feuilles, palpait dans l'air, miroitait

dans l'eau ».

Ce grand combat de la vie et de la mort, sœurs siamoises redoutables, est exprimé de la sorte par Noël Taconet : « le thème de la vie et de la mort est donc incontestablement au centre du roman [...] cette bivalence fondamentale, cette ambiguïté de l'appel de la vie qui est aussi un pas vers la mort explique le double accent d'un ouvrage [...] poème tragique ¹¹⁷ ». La mort prend toute la place. La vie s'en trouverait presque rejetée. Mais elle continue encore de s'imposer. Envers et contre tout. Dès lors, plutôt que de parler d'un titre « antiphastique », nous parlerions d'un titre polysémique.

B. Effacement du narrateur et des personnages.

« L'écriture est ce neutre, ce composite, cette oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit ¹¹⁸ ».

1) Effacement du narrateur

Pour comprendre cet effacement du narrateur, lequel engendre un vide énonciatif indubitable, il nous faut, avant tout, nous pencher sur Flaubert et la volonté qui l'anime de taire, de faire parler et non pas de dire directement, de montrer bien plus que de dissenter. Il prône ainsi l'objectivité, l'effacement de la voix de l'auteur, d'un narrateur omniscient et de toutes les marques de l'intervention de ce dernier dans la construction du récit et la présentation des personnages. Pour reprendre la terminologie de Genette, c'est à un narrateur extradiégétique qu'il aspire, ce qui concourt à donner l'impression d'un récit se racontant tout seul, de personnages se présentant tout seuls, élément expliquant encore la fascination des écrivains du XX^e siècle pour lui. L'artiste est avant tout, selon lui, un « auteur impersonnel » comme nous rappelle Maupassant dans *Pour Flaubert*. Pour l'écrivain de *L'Education sentimentale*, tout le travail consiste donc à dissimuler à tout prix la présence de cet auteur. Nous comprenons, dès lors, l'indignation de Flaubert qui transparaît notamment dans les propos qu'il a adressés à Marthe Robert quand on a souhaité

117 Noël Taconet. *Œuvres et Thèmes : Lecture de Une vie de Maupassant*, Dia/Belin, 1979, p.93 et sv.

118 Roland Barthes. La mort de l'auteur. In *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.61.

illustrer ses livres : « Voulez-vous que le premier imbécile vienne dessiner ce que je me suis tué à ne pas montrer ». « Ne pas montrer » : c'est donc bien de cela qu'il s'agit. Nous mesurons, par conséquent, tout ce travail opéré dans l'optique de cacher, de se cacher, de s'oublier, de se faire oublier aux yeux du lecteur, parvenir à être, finalement, comme Dieu dans son œuvre c'est-à-dire partout et nulle part. Être invisible, en définitive. « L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas¹¹⁹ », nous dit-il. Quant à Maupassant, il nous confirme que son père spirituel est une « puissance invisible cachée on ne sait où ».

Pour sa part, dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes, pour se référer à cette objectivité parle de la « voix blanche » de l'artiste, d'une « écriture blanche », « neutre », « innocente » et « impassible » dont découle un « style du silence¹²⁰ ». Il évoquera, trente ans plus tard, dans *Le bruissement de la langue*, la mort symbolique de l'auteur. Nous aboutissons donc avec cet effacement, cette absence de l'écrivain, à un « degré zéro de l'écriture ». Enfin presque, comme nous allons tenter de le montrer plus loin. Pour le moment, nous souhaitons nous pencher sur la question suivante : qu'est-ce que cet effacement induit dans le récit et sa construction ? Quelles perturbations cela occasionne-t-il pour la lecture ?

L'indice le plus évident de l'effacement volontaire du narrateur réside dans le recours au style indirect libre, dans la focalisation interne. En somme, au nom de l'impersonnel, l'auteur « fait passer sous nos yeux les personnages et les événements », l'auteur s'efface au profit de l'œuvre et des personnages, il se place derrière ces derniers, parle par leur bouche et regarde à travers eux. Il épouse leur point de vue. Nous pouvons à cet égard, prendre l'exemple de *Madame Bovary*, roman dans lequel nous découvrons Emma par le regard de Charles comme le rapporte, d'ailleurs, Jean Rousset dans « Madame Bovary ou le livre sur rien ». Cet auteur nous montre comment le narrateur se sert de Charles pour présenter l'héroïne. En cela, Charles remplit le rôle de « réflecteur ». Cet angle de vue (focalisation interne) reste pour le moins limité, nous le comprenons aisément. Or, ce qui en découle pour le lecteur, c'est une image provisoire, superficielle et successive d'Emma. Son portrait s'avère donc fragmentaire et progressif puisqu'il se fait seulement par touches. Le narrateur n'intervient plus directement dans son œuvre comme il pouvait le faire pour donner son avis sur un

119 Gustave Flaubert. *Correspondance II*, p. 204.

120 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p.271.

personnage (on se souvient du fameux exemple sous forme d'antanaclase tiré de *La Chartreuse de Parme*, lors de la bataille de Waterloo « Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment » [Stendhal, *Op. cit.*, G.F-Flammarion, 2000, p. 107]), ce qui permettait, en outre, d'instaurer une certaine connivence avec le lecteur. Il n'est plus là non plus pour nous esquisser, par anticipation, le sort prochain des événements, en disséminant des indices en tant que narrateur omniscient. Nous n'avons plus encore de grandes descriptions des personnages : description détaillée du dehors qui permettait d'éclairer le dedans. On pense ici à la physiognomonie dont usait couramment Balzac: on se souvient, par exemple, de la description du père Séchard dans les lignes liminaires des *Illusions perdues*. Nous n'avons donc plus cet intermédiaire entre le lecteur et les personnages d'où cette impression de manque, d'absence, de vide. L'auteur s'efface donc bien devant ses personnages, ce qui nous permet de pénétrer leur intimité, de rêver avec eux, de découvrir en même temps qu'eux, de suivre leur regard d'où la restriction du champ que cela entraîne. Dès lors, les personnages n'apparaissent plus que « par leurs actes ».

L'auteur s'efface mais ça ne l'empêche pas, en dépit de sa volonté, de s'immiscer dans son œuvre, ponctuellement, pour se moquer d'un de ses personnages ou pour faire passer sa colère, son mépris faisant en cela voler en éclat l'objectivité affichée. C'est ainsi que si Flaubert n'en finit pas de proclamer l'objectivité, il en vient, malgré tout, à écrire à Feydeau le 28 octobre 1872 : « Le 4 septembre a inauguré un état de choses qui ne nous regarde plus. *Nous sommes de trop*. On nous hait et on nous méprise, voilà le vrai. Donc, bonsoir ! Mais avant de crever, ou plutôt en attendant ma crevaison, je désire vider le fiel dont je suis plein. Donc je prépare mon vomissement. Il sera copieux et amer, je t'en réponds ». Et plus loin : « Je médite une chose où j'exhalerai ma colère. Oui, je me débarrasserai enfin de ce qui m'étouffe. Je vomirai sur mes contemporains le dégoût qu'ils m'inspirent, dusse-je m'en casser la poitrine ; ce sera large et violent ».

Mais qu'en est-il réellement concernant Maupassant ?

Partons de ces propos de notre auteur critiquant dans « Le roman », les romans « où se montrent les intentions, les opinions et les manières de penser de l'écrivain ¹²¹ ». En somme, il reproche aux romanciers de se divertir à confesser leurs goûts et leurs répugnances par le truchement de créatures plausibles qu'ils inventent perfidement à cet effet. Il affectionne, en revanche, les romanciers qui « cachent la psychologie au lieu de l'étaler, (qui) [...] en font la carcasse de l'oeuvre, comme

121 Guy de Maupassant. « Le roman ». In *Romans*, p.710.

l'ossature invisible est la carcasse du corps humain ». Et de conclure : « Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette ¹²² ». En définitive, à l'instar de son maître, il prône la dissimulation et souhaite « laisser parler les personnages », c'est pourquoi nous retrouvons chez lui cette même ambition d'objectivité voire plutôt d'impartialité, Maupassant déclarant, à propos du premier terme, qu'il s'agit d'un « vilain mot ».

« Vilain mot » : ce qui nous amène à nuancer l'absence de tout narrateur, qui s'avère, dans les faits, impossible : le narrateur et même l'auteur restent présents dans l'œuvre, même si cette présence affleure à peine à la surface du texte, restant plutôt dissimulée au creux de l'écriture. L'auteur n'est que symboliquement mort, nous le devinons, en effet, comme en atteste l'ironie, laquelle constitue incontestablement le meilleur moyen d'introduire l'impersonnalité tout en maintenant la présence de l'auteur, caché derrière la barrière des mots, à l'ombre des métaphores et autres figures qui nous laissent apparaître la pointe de sa plume, trempée d'ailleurs à l'encre de son cœur, comme nous allons le voir. Ainsi, l'objectivité complète est impossible. D. Rabaté dans son article « Le chaudron fêlé » (2003) met, du reste, l'accent sur le « fantasme d'un sujet qui ne dirait plus rien mais deviendrait caisse de résonance de tous les clichés que n'importe quelle parole véhicule, à son insu ¹²³ ». Et de citer les propos de Flaubert : « Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru », dont notre auteur déclare qu'il est le « ventriloque ironique de tous les lieux communs les plus galvaudés, des fausses idées bourgeoises ». Avec lui, « l'écrivain devient celui qui, littéralement, ne parle plus, mais donne à entendre la distance ironique envers tout énoncé ¹²⁴ ». On sent ainsi la présence du narrateur refluant dans l'ironie, les prolepses, dans le style indirect libre qui nous amène parfois à nous demander qui parle. M. Raimond pointe d'ailleurs du doigt l'ambivalence du style indirect libre qu'il décrit comme la « première entreprise contradictoire (reposant sur la) coïncidence avec l'intériorité du personnage tout en ayant une position en surplomb ».

D'ailleurs, Maupassant a bien conscience de cela, lui qui substitue l'impartialité à l'utopique objectivité. L'auteur de *Mont-Oriol* nous dit effectivement, notamment dans son fameux « Roman » précédant *Pierre et Jean* que la sensibilité des personnages ne peut se constituer que par rapport au géniteur de ces mêmes personnages. Leur psychologie ne fait que découler de celle de l'auteur :

122 *Ibidem*.

123 Dominique Rabaté. « Le chaudron fêlé », *Etudes françaises*, 2003, vol. 39, n°1, p.7.

124 *Ibidem*.

C'est donc toujours nous que nous montrons dans le corps d'un roi, d'un assassin... car nous sommes obligés de nous poser ainsi le problème : "Si j'étais roi, assassin... qu'est-ce que je ferais, qu'est-ce que je penserais, comment est-ce que j'agirais ?..." L'adresse consiste à ne pas laisser reconnaître ce *moi* par le lecteur sous tous les masques divers qui nous servent à le cacher.¹²⁵

Nous avons, d'ailleurs, eu l'occasion de montrer dans notre première partie le fait que l'auteur donne toujours un peu de lui-même à ses personnages, que c'est toujours lui-même que le romancier montre dans des corps différents, ces « alter ego » du moment. Il reste toutefois que l'écrivain doit « se transporter dans les personnages et non pas les attirer à [lui] ». Il gomme son individualité le plus possible pour pouvoir porter tous les masques, pouvoir devenir tout le monde. Etre tout le monde, être l'Universel d'une certaine manière, ce qui revient presque à n'être plus personne.

Et nous retrouvons ici ce que nous pressentions plus haut : l'auteur est bien là mais doit se rendre invisible, il doit faire en sorte de gommer sa présence, de la rendre la moins perceptible possible. Maupassant dit ainsi que « l'adresse consiste à ne pas laisser reconnaître ce moi par le lecteur sous tous les masques divers qui nous servent à le cacher ». Ces masques sont bien présents, il faut juste que le lecteur ne puisse pas les faire tomber : « Les masques qu'il (romancier) met sur ses personnages, il faut qu'on ne les puisse lever¹²⁶ », dit-il dans une de ses chroniques.

Il se veut donc à l'instar de son maître : « montreur de marionnettes humaines qui doivent parler par sa bouche, tandis qu'il ne s'accorde point le droit de penser par la leur, et il ne faut pas qu'on aperçoive les ficelles, ou qu'on reconnaisse la voix ». Pour ce faire, « Maupassant ne bavarde pas, ne se perd pas en péroraisons inutiles, en analyses ténébreuses : ses héros agissent, montrent ce qu'ils sont d'après ce qu'ils font¹²⁷ », nous dit Delaisement. Le narrateur leur laisse donc bien la parole en s'effaçant pour les laisser agir seuls, parler et ainsi se révéler progressivement et parfois même seulement partiellement. Pour ne donner qu'un exemple, souvenons-nous, lors de la balade en barque, dans le chapitre III, de Jeanne et Julien parlant voyage et contrées à visiter. La jeune femme « consultée sur le pays qu'elle voulait visiter se décida pour la Corse où l'on devait être plus seuls que dans les villes d'Italie » (III, p.36). Avec le seul discours du personnage et notamment avec la proposition subordonnée relative, est révélée la vanité de son discours relevant du « sottisier », selon L. Forestier.

125 Guy de Maupassant. « Le roman ». In *Romans*, p.711.

126 *Idem*. Les masques, *Chroniques II*, p.218.

127 Gérard Delaisement. *Maupassant et la modernité*, Ed. Rive Droite, 1995, p. 236.

C'est ainsi que René Doumic déclare :

Aussi, l'impersonnalité est-elle le caractère qui frappe d'abord dans l'oeuvre de Maupassant. L'auteur s'efforce d'en être comme absent, ne trahissant jamais sa présence par l'expression d'un jugement ! Il tâche à sortir de soi afin d'aller vivre la vie de personnages qui diffèrent de lui comme ils diffèrent entre eux. Il prend toutes les attitudes et tous les tons.¹²⁸

En somme, le moi se trouve effacé devant l'autre mais cet autre est malgré tout issu du moi. C'est dire cette fusion de l'objectivité et de la subjectivité qui va à l'encontre de la seule objectivité qu'on a tendance à placer derrière le courant réaliste. On peut en cela parler de fausse neutralité.

Malgré tout, cet effacement, cette projection dans les personnages loin de soi ne se fait pas si aisément, c'est même parfois douloureux. Clemens Bretano Godwi évoque à cet égard, « l'anéantissement de soi-même » qui se produit dans l'oeuvre, comme s'il fallait mourir à soi d'une certaine manière pour pouvoir écrire.

Effectivement, en découle nécessairement un dédoublement pour l'auteur entre sa subjectivité et son objectivité, entre sa présence dans l'histoire et sa présence dans la grammaire. Pour se faire également autre, devenir l'autre (le personnage notamment et l'écrivain objectif), l'auteur doit mener un combat perpétuel contre son démon intérieur pour parvenir à cette altérité qui nécessite le franchissement de la frontière qui demeure entre nous et les autres, épouser les pensées de l'autre, s'immerger dans son milieu, pénétrer sa conscience, devenir lui, enfin.

L'unité pour l'artiste est impossible, le moi de l'artiste est indéniablement fragmenté : moi social, moi personnel, moi écrivain, moi personnage, moi qui tient la plume et écrit/ moi qui se voit écrire. Moi conscient et moi inconscient, l'autre en moi, c'est le « ça » qui vient parler aussi dans l'oeuvre, qui se glisse entre les lignes, derrière les mots. Le Moi Maupassant et le moi Maufrigneuse, le Moi Valmont (Il s'agit là des pseudonymes utilisés par Maupassant et derrière lesquels il se dissimule, d'une certaine façon). L'auteur d'*Une vie* avait, d'ailleurs, conscience de cette dualité propre à l'homme de lettres puisqu'il a déclaré dans *Le Gaulois* de novembre 1882 que l'écrivain « semble avoir deux âmes, l'une qui note, explique, commente chaque sensation de sa voisine, de l'âme naturelle, commune à tous les hommes ; et il vit condamné à être toujours, en toute occasion un reflet de lui-même et un reflet des autres ». A la foi soi et l'autre. Moi et l'autre.

Moi et l'autre. Nous pouvons ici reprendre une distinction vraiment remarquable faite par J.P.Richard dans *Poésie et profondeur* (1976, Seuil) entre le « Je suis l'autre » de Nerval et le

128 René Doumic. *Écrivains d'aujourd'hui*, Perrin, 1898, p.49.

fameux « Je est **un** autre » de Rimbaud. Le propos de Rimbaud est synonyme de liberté, de délivrance. En revanche, celui de l'auteur d'*Aurélia* révèle un déchirement, le déchirement ressenti par l'écrivain qui ne parvient pas à se dégager de son moi, « l'autre, le trop connu, lui-même ». C'est là, la lutte de tout artiste livré à son démon intérieur auquel il crie un « hors-là » qu'on n'entend pas mais qu'on devine entre les lignes. « L'enfer c'est moi », en somme, pour reprendre la réponse de P.Gadanne à Sartre et son *Huis clos*.

Le dernier élément que nous souhaiterions évoquer quant à la douloureuse et utopique objectivité visée par l'auteur réside dans la part de subjectivité inéluctable transparaissant dans l'œuvre et qui se fait, à l'insu de l'auteur. C'est là la part de l'inconscient.

Il en est ainsi du glissement au sein de la phrase du pronom impersonnel « on » ou d'un « nous », d'un « vous » ou encore d'un « ça » qui englobent, semble t-il, l'auteur, nous le rendant faussement impersonnel tout en remplissant un peu sa place au sein de l'écriture, cette place qu'il entend pourtant laisser vide en l'abandonnant à ses seuls personnages. Prenons un exemple. Lors du déménagement de l'héroïne, nous pouvons lire :

Elle allait de pièce en pièce, cherchant les meubles qui lui rappelaient des événements, *ces* meubles amis qui font partie de *notre* vie, presque de *notre* être, connus depuis la jeunesse et auxquels sont attachés [...] des dates de *notre* histoire, qui ont été les compagnons muets de *nos* heures douces ou sombres [...] qui se sont usés à côté de *nous*. (UV, XII, p.169)

Il convient de déduire de cela le vécu, le connu, le ressenti de l'auteur transposés, dans l'œuvre. Pareillement, après la mort de la baronne, la tristesse des jours qui envahit tout semble là encore une expérience éprouvée par l'auteur qui, malgré lui, se glisse dans le texte, partageant les mêmes sentiments que ses personnages. Peut-être est-ce là le souvenir de Flaubert qui poursuit Maupassant si longtemps après son décès, si présent en lui qu'il ne peut pas le retenir, le maîtriser et l'empêcher de pénétrer son oeuvre ? Il est question de « *ces* jours mornes dans une maison qui semble vide par l'absence de l'être familial disparu pour toujours [...]. D'instant en instant un souvenir *vous* tombe sur le cœur [...] Et sa voix *vous* poursuit ; *on* croit l'entendre : *on* voudrait fuir. » (UV, X, p.128 ; nous soulignons)

Ainsi, inéluctablement, éclate un conflit de voix entre le narrateur et les personnages, voix qui se mêlent donc irrémédiablement, au détriment de la volonté auctoriale, dans le tissu énonciatif.

Ce que nous nous sommes efforcée de démontrer dans cette partie, peut-être avec quelques digressions qui nous ont paru nécessaires, c'est que si l'objectivité, l'impartialité du narrateur peut nous pousser à conclure à un vide total de ce même narrateur, à une absence complète dans l'œuvre

de l'auteur, à sa mort symbolique en quelque sorte, il convient de nuancer et de signaler que s'effacer n'est pas disparaître! Il nous faut plutôt aboutir à la présence discrète d'un narrateur restant là tout en étant absent, de quoi nous faire relativiser notre propos quant au vide énonciatif pas totalement vide finalement. L'objectivité n'est qu'apparente, il n'y a d'ailleurs pas de réalité objective mais au contraire autant de regards que de « verres colorés ». Ainsi, la « vaporisation du moi » ne peut être absolue. Crier un « hors-là » à son moi, il reviendra malgré tout ! « Ecrire c'est s'effacer soi-même, jouer avec sa propre absence, avec la représentation virtuelle de sa mort psychique¹²⁹ ».

Émerge, dès lors, une énonciation à mi-voix, comme un murmure, à peine perceptible sur ce fond de silence énonciatif. Au lecteur de voir ces quelques miettes de l'auteur disséminées ça et là entre les lignes, derrière les mots, ces miettes qui se voulaient pourtant invisibles car il va de soi que Maupassant, comme Flaubert, s'est employé à ne pas laisser reconnaître son moi par le lecteur. Un moi dont le fantôme se révèle pourtant à l'ombre des pages.

Maupassant est admirablement objectif et impersonnel mais il s'avancerait trop s'il voulait nous faire croire qu'il reste en dehors de ses livres. Ils nous parlent de lui avec éloquence, même quand ils nous disent avec quelle facilité [...] il a atteint à cette impersonnalité¹³⁰.

2) Effacement des personnages

Nous avons jugé bon d'ouvrir cette partie en rapportant les propos tenus par Karl Marx pour qualifier l'époque de la fin du XIX^e siècle, une époque qu'il considère « aussi pauvre en héros qu'en événements ». (*Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*). Nous ne nous étonnerons pas, dès lors, que les romans d'alors, prétendant refléter leur époque, mettent en scène des personnages les plus ordinaires possibles, refusant ainsi tout héroïsme, des personnages qui n'ont plus rien d'exceptionnel mais qui paraissent alors plus vivants, plus proches de nous (d'où l'identification rendue possible), des personnages qui sont le centre du roman, qui lui confèrent de la profondeur, autour desquels l'histoire se construit. Cependant, dans notre roman, nos personnages, pour la plupart, ne sont pas seulement ordinaires, ils sont tout simplement dénués d'épaisseur, évanescents, fluctuants, tout près d'ailleurs de frôler l'inexistence, ce qui contribue à en faire des non-personnages. Sont-ce, dès lors, les grands absents du roman ?

129 Pierre Bayard. Maupassant et l'éclipse. In *Terreur et représentation*, Ellug, 1996, p. 228.

130 Henry James. *Sur Maupassant*, Ed. Complexe, 1987, p.85.

a) Jeanne

Jeanne étant le personnage principal d'*Une vie* et, qui plus est, le centre de la focalisation interne, personnage dont l'auteur s'efforce d'approfondir la psychologie, c'est donc sur elle que nous allons concentrer notre étude - qui s'efforcera de discerner si Jeanne est une anti-héroïne, un non-personnage, élément supplémentaire qui nous inciterait à voir dans *Une vie* « un livre sur rien » -, entreprise pas très aisée, il faut bien le dire, car les avis la concernant sont pour le moins divergents. Par exemple, si elle est jugée *passive* par H.Mitterand, P.Cogny en revanche, la pense *combative*. Toutefois, avant de tirer des conclusions trop hâtives, si tant est que ce soit possible, nous allons revenir au début. Tout d'abord, il convient de souligner que le projet de rendre compte de la réalité « tue » le héros, cet être hors-norme réalisant des exploits et dont le narrateur grossit les qualités. Soulignons, par ailleurs, que P. Hamon propose des éléments permettant de mesurer l'« héroïté » d'un personnage : la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité, à quoi s'ajoutent les commentaires explicites ou non du narrateur. Jeanne ne peut être une héroïne au sens où on l'entendait jusque-là mais nous allons voir que, si elle n'est pas une héroïne, tout nous pousse à dire qu'elle n'est pas non plus un personnage, qu'elle est comme au bord de l'inexistence et ce mouvement va croissant au fil des pages.

Force est de constater, de prime abord, que Jeanne est absente du titre contrairement par exemple à *Madame Bovary*, *Eugénie Grandet*, *Germinie Lacerteux* ou encore *La princesse de Clèves* si on remonte un peu dans le temps. Ainsi, la disparition dans le titre peut préfigurer déjà, semble-t-il, l'effacement dans le corps du texte. En outre, l'indéfini du titre tend également à minimiser le personnage, laissant deviner que sa vie n'est qu'une vie parmi tant d'autres. Soulignons encore que son prénom suggère la discrétion, la sobriété, d'autant plus que ses parents ont tendance à recourir au diminutif Jeannette, ce qui fait presque de Jeanne une miniature, peut-être même une miniature de sa mère avec laquelle elle partage sa sentimentalité, son goût des souvenirs, son impotence et sa maladie nerveuse. Cela semble nous dire que Jeanne, en dépit de sa naissance noble, aura la condition sociale des petites gens, ce qui paraît être accentué par le fait que, si le roman s'ouvre bien sur Jeanne comme pour la mettre en relief, cette dernière ne nous est présentée que par son seul prénom amputé de tout patronyme qui témoignerait de son rang social : « Jeanne, ayant fini ses malles... » (UV, I, p.3)

Toutefois, ce n'est que l'étude de Jeanne dans le roman, ses rares paroles, son comportement qui vont nous permettre de voir son inconsistance, son effacement, son immobilisme et même son effondrement final.

-> Une ébauche de personnage, une inconsistance de femme.

Force nous est de signaler, tout d'abord, que Jeanne est un personnage qui échappe à toute idéalisation : elle n'est ni exceptionnellement belle - un portrait de Véronèse, cependant !, mais quelques éléments traduisant l'indétermination peuvent nous amener à en déduire un manque d'individualité, de personnalité, une certaine fadeur en somme : « une chair [...] à peine nuancée de rose », « un léger duvet », « une sorte de velours pâle », « sur le menton, où frisaient quelques poils si semblables à sa peau qu'on les distinguait à peine » (I, p.4) - ni douée de qualité remarquable. L'isotopie du vague dit un personnage du vague, en creux, suggère le vide intérieur, le manque de consistance. De surcroît, n'est-il pas significatif que, dès le début de l'œuvre, Jeanne soit comparée à un « fantôme » ? (« Nu-pieds, nu-bras, avec sa longue chemise qui lui donnait l'aspect d'un fantôme, elle traversa la mare de lumière répandue sur son plancher » [p.11]).

En outre, nous pouvons relever certains points qui contribuent à faire de Jeanne un être-objet. C'est le fait qu'elle soit, bien souvent, simple complément d'objet dans la phrase, lequel nous renvoie à son statut d'objet dans la vie : dès le début, alors qu'elle est le « sujet » de l'œuvre, le personnage central, elle nous apparaît comme une chose que l'on déplace, au gré d'une volonté supérieure et selon un calendrier bien précis : « Deux fois seulement, on l'avait emmenée quinze jours à Paris », chose que le baron entend façonner comme bon lui semble : « Il voulait qu'on *la* lui rendît chaste à dix-sept ans pour *la* tremper lui-même dans une sorte de bain de poésie raisonnable.» (UV, I, p.4) Et l'on retrouve ce statut d'objet passif au sein même de la nature, quant à elle, personnifiée comme pour compenser ce manquement à être. Jeanne est comme perdue au milieu de l'immensité cosmique : « Le repos de la campagne *la* calma [...] ces bêtes nocturnes dont le frémissement l'entourait [...] une affinité l'unissait à cette poésie vivante » (UV, I, p.12). Le seul verbe « emplir » dès les premières pages : « L'amour ! Il l'emplissait depuis deux années de l'anxiété croissante de son approche » associe clairement notre personnage à l'image d'un objet passif.

Pareillement, à la fin de l'œuvre : « une forte paysanne *la* saisit dans ses bras et l'emporta comme elle eut fait d'un petit enfant [...] ». (XI, p.164). Plus loin, on nous dit que la servante « *la* promenait à pas lents, *la* sermonnait, *la* réconfortait » (XII, p.166). Jeanne ne nous est alors plus

que présentée comme une « enfant malade ». (*Ibidem*). Mais Jeanne apparaissait déjà comme une enfant, au début de l'œuvre, elle avait, du moins, déjà des réactions puérides : ainsi en est-il lorsque, se baignant dans la mer, Jeanne, subitement, « dans un affolement de joie, poussait des cris aigus en battant l'eau de ses deux mains » (II, p.17). Parallèlement rares sont les premières personnes, les « je » dans le texte la concernant. Jeanne est effacée et il est certain qu'elle n'est pas un « être d'action » mais bien plutôt un être végétal, sensoriel, fait d'instincts et dont nul raisonnement, nulle pensée ne semblent habiter. Nous pouvons ainsi relever beaucoup de verbes de perception et de sensation (le verbe « sentir » notamment très récurrent dans l'œuvre) qui traduisent sa seule réceptivité.

Malgré tout, il convient de souligner encore que ce statut d'objet dans le texte répond aussi au réalisme du roman qui entend peindre la société de son temps et plus particulièrement la place de la femme dans cette société et sa soumission, à ses parents d'abord, à son mari ensuite. Ainsi, cette place de complément d'objet est dans l'ordre des choses et reflète cette structure d'autorité : la hiérarchie grammaticale ne fait que correspondre à la hiérarchie sociale. Jeanne n'a d'autres choix, en règle générale, que d'être le complément possessif des autres et surtout des hommes. Elle ne peut être « simplement vraie » qu'en étant une femme-victime et soumise à un ordre social qui l'exploite.

Toutefois, cela n'enlève rien au fait que Jeanne soit un être faible, dépourvu de volonté, inexistant presque, car incapable de prendre sa vie en main, préférant toujours en confier les rênes aux autres : elle apparaît donc comme un objet volontaire dans les mains des autres. Contrairement à Emma Bovary, elle subit ainsi sans rechigner le joug du régime patriarcal puis ensuite conjugal, même si c'est là aussi, ne le négligeons pas, un phénomène d'époque. Elle s'en remet à Julien dans la gestion du domaine et du patrimoine financier - même s'il est vrai que c'est sa condition qui le veut aussi -, elle renonce bien vite à toute prétention à la discussion, abdique tout droit de décision : « Elle ne disait rien, afin d'éviter les explications, les discussions et les querelles » (UV, VII, p.77). Elle acquiesce encore à toutes les volontés de Paul, se plie aux préceptes fanatiques de l'abbé Tolbiac. Réduite à l'état infantile à la fin, Jeanne se soumet à sa servante (à une femme par conséquent, ce qui ne s'inscrit plus dans la réalité sociale de l'époque qui place la femme sous le joug des hommes simplement) dont elle devient dépendante sur tous les plans (« Jeanne obéissait passivement [...] pliant sous la volonté de sa bonne » [XII, p.168]). Rosalie a pris « le gouvernement absolu des choses et des gens du château » (XII, p.166), nous dit-on. Enfin, elle subit

les affres de la névrose après la perte de ses illusions. En définitive, Jeanne, bien souvent, garde le silence et se contente de « baisser la tête » (expression récurrente dans le roman) comme dans le chapitre XII, où Rosalie décide de donner une bonne leçon à l'abbé Tolbiac alors qu'elle-même « baissa les yeux pour ne pas rencontrer son [à l'abbé] regard ». (XII, p.173). Ainsi, lorsque Rosalie essaie de lui parler pour la sortir de sa torpeur, si elle lui répond bien au départ, très vite devant une Rosalie qui se fait fort insistante, à grand renfort de questions rhétoriques visant à lui faire prendre conscience de son laisser-aller et de son fatalisme, on nous dit que : « Et Jeanne, alors, ne répondait plus rien » (XIV, p.187) (Soulignons la mise en valeur, éloquente, de l'adverbe dans la phrase).

Jeanne se retire de la vie devant l'adversité, à la moindre grimace de la vie : c'est ainsi qu'elle perd souvent connaissance, c'est pourquoi on doit la *transporter* à chaque fois. A cet égard, Sartre, dans *L'Esquisse d'une théorie des émotions* a démontré comment, dans certains cas, l'évanouissement pouvait représenter la fuite. (2000, livre de poche). Jeanne est, dès lors, souvent à côté de l'événement, tout simplement absente : lors du baptême de la Jeanne (« Elle ne voyait plus rien, ne savait plus rien.» [UV,III, p.34]), lors de son mariage (« Elle ne reprit possession d'elle que dans le chœur de l'église pendant l'office » [III, p.41]) après les infidélités de Julien (c'est ainsi qu'elle demeure sans « forces même pour la colère et la rancune » qu'on attendrait, lorsque son mari la trompe avec Rosalie), à la mort de ce dernier (« Elle ne vit rien de l'enterrement ; elle n'en sut rien » [X, p.147]), à la mort de son père, ou encore lors de son départ des Peuples. Jeanne est « présente », elle n'est pourtant jamais là, constamment absente. Elle manque complètement de consistance, de relief : « elle ne vivait plus qu'à peine », nous dit-on. (VII, p.95) Cette espèce d'absence quasi permanente nous donne l'impression qu'elle ne fait que flotter dans l'existence, s'y déplacer à pas de loup car, même en dehors de tout événement riche en émotions, lesquelles seraient à même d'expliquer cette absence, elle est aussi toujours ailleurs, absente, la tête dans les nuages, ce qui nous donne presque parfois l'impression qu'elle est comme un robot puisqu'elle ne semble plus pouvoir agir, dès lors, que machinalement : « elle vécut jusqu'au soir comme si elle était grise, sans savoir ce qu'elle faisait, prenant machinalement des objets pour d'autres... » (IV, p.35).

-> Un être passif

Nous pouvons encore constater que la vie de Jeanne est une vie qui se passe dans l'inaction, dans l'engourdissement, le demi-sommeil, le « végétatif ». Jeanne traîne sa vie ou plutôt la vie la traîne. Elle attend, s'ennuie et même quand elle bouge, elle semble inactive à cause de sa « mollesse ». Rien ne semble parvenir à l'intéresser. Toutefois, si au début notre personnage a

encore la force de chercher une occupation et donc de repousser l'ennui qui fond sur lui, (« Elle se demanda ce qu'elle allait faire maintenant, cherchant une occupation pour son esprit, une besogne pour ses mains. » [UV,VI, p.62]) si ensuite il s'interroge au moins sur ce qu'il pourrait ou aurait envie de faire :

Que lui eut-il fallu ? Que désirait-elle ? Elle ne le savait pas. **Aucun** besoin mondain ne la possédait. **Aucune** soif de plaisirs. **Aucun** élan vers des joies possibles. Ainsi que les vieux fauteuils du salon ternis par le temps, tout se décolorait doucement à ses yeux, tout s'effaçait, prenait une nuance morne et pâle. [UV, VI, p.67]

bientôt, il se contente de se laisser glisser, emporter le long des jours, il se laisse chavirer le long des berges de la vie. Les portes de l'ennui se referment sur lui sans qu'il daigne réagir. Jeanne n'est plus animée par aucun désir, aucune attente, aucun espoir. Ainsi, de la tristesse, elle passe à l'abattement. Nous pouvons, à cet égard, faire un parallèle avec le héros de *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, le père spirituel de notre auteur, qui déclare : « Je n'ai pas même la volonté de désirer vouloir ». C'est Frédéric Moreau qu'on voit aussi à travers Jeanne, lui qui est souvent dans un état de « contemplation » (le mot est cité à plusieurs reprises dont à la p.119) myope et muette. Lui, aussi, s'ennuie souvent. On se souvient tout particulièrement de ces « trois mois d'ennui » qu'il passe dans un Paris désert et déserté par Marie ; à ce moment, il nous apparaît tout embarrassé de sa propre personne inutile et oisive, quêtant à tout prix les remèdes « pour se débarrasser de lui-même » (p.116). Jeanne ne cherche même plus de remèdes dans les dernières pages. Mais nous reviendrons sur la Jeanne des derniers chapitres dans quelques instants.

Nous allons essayer de montrer brièvement, pour l'heure, que si la pensée de Jeanne demeure immobile, elle est également prisonnière.

-> Le refuge dans « l'inexistant »

Effectivement, ce qui concourt encore à faire de Jeanne un personnage absent, à peine visible, c'est le fait que, engluée dans son inertie, elle se réfugie dans du chimérique, de l'inexistant, du mort. En définitive, Jeanne a le don pour être absente là où elle est et présente où elle n'est pas : c'est là sa propension à la rêverie (avec elle, il n'est pas question de ces *rêveries-minutes* évoquées par Sartre), son errance à travers le monde de l'imaginaire, sa dérive silencieuse dans un temps qui n'est plus ou qui n'est pas encore. Comme le dit Bachelard dans *L'eau et les rêves* : « Imaginer : c'est s'absenter¹³¹ » : s'absenter du monde réel, du monde présent, habité et du monde ouvert pour

131 Bachelard. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Corti, 1942, p. 10.

s'abandonner au vagabondage de sa pensée. Jeanne vit dans le monde des rêves, dans la chambre des souvenirs, elle s'efface d'ici pour aller là-bas, un là-bas chimérique, qui n'existe pas. En somme, pour fuir le monde claustral de l'ici, Jeanne ouvre la porte, en cheminant sur la voie des rêves ou plutôt des rêveries (car ces dernières sont le fruit d'un sujet en éveil et donc conscient) mais ces dernières n'ont pas de substance, elles ne sont pas, elles ne sont rien. Dans la même veine et à l'instar de sa mère qui a pris soin de tapisser sa « boîte aux reliques », Jeanne se forge un jardin de souvenirs : « Elle semait partout des souvenirs comme on jette des graines en terre, de ces souvenirs dont les racines tiennent jusqu'à la mort » (UV,II, p.17), ce qui traduit bien son besoin maladif de se projeter sans arrêt, de claquer la porte au monde présent. Ainsi, en s'abritant dans de l'inexistant, Jeanne devient, à son tour, une inexistante comme Charles Bovary qui ne paraît pas vivre. Une présence absente dans un espace passéiste, ou dans un espace chimérique, espaces vides, espaces faussement pleins. Henri Lacordaire disait très joliment : « Le souvenir, c'est la présence dans l'absence, / C'est la parole dans le silence, / C'est le retour sans fin d'un bonheur passé, / Auquel le cœur donne l'immortalité ».

Les premières pages nous peignent déjà une Jeanne se livrant à des rêveries euphoriques, une jeune femme « radieuse, pleine de sèves et d'appétits de bonheur » dont la joie est « délirante » (I, p.7). D'ailleurs, on a souvent pu comparer Jeanne à *La femme à l'ombrelle*, peinte par Monet.



La femme à l'ombrelle (Monet)

Ce magnifique tableau polychrome représente une jeune femme fondue dans le paysage comme en témoignent par exemple les plis de sa robe confondus avec les plantes. Cependant, si nous le regardons plus en détail, force nous est de constater que la jeune femme esquissée ne nous regarde pas. D'ailleurs, nous ne distinguons pas ses yeux, ni son nez, ni sa bouche. Elle est presque sans visage. Elle demeure, finalement, une anonyme, un peu comme si sa présence était de l'ordre de l'éphémère, comme si elle allait disparaître, s'évaporer, se disséminer, se distiller en quelque sorte, dans le paysage. C'est un peu comme si, en définitive, elle n'était qu'une apparition, un fantôme, une réminiscence. Une femme absente, à peine présente. Or, une telle jeune femme qui, en outre, nous

apparaît penchée sur la gauche, comme si elle voulait regarder en arrière, vers son passé, en quête permanente de souvenirs, se rapproche inéluctablement de Jeanne, se superpose même à elle, toujours en quête de son passé, en train de fouiller dans les tiroirs de sa mémoire comme nous allons le voir à présent.

Effectivement, en perdant son regard dans le miroir déformant du souvenir, (« Oh le souvenir ! le souvenir ! miroir douloureux, miroir brûlant, miroir vivant, miroir horrible, qui fait souffrir toutes les tortures » [C.N., II, p. 940]), en fouillant sans cesse dans les cendres du passé, dans ce qui est mort, Jeanne s'éloigne de la réalité, la seule à même de lui donner toute substance : elle « revivait surtout dans le passé, dans le vieux passé, hantée par les premiers temps de sa vie et par son voyage de noces [...] Puis elle songeait aux douces années de l'enfance de Paul » (UV, XIV, p.185). Jeanne s'accroche au mirage des souvenirs qui finissent par la grignoter. Elle a la tête pleine de souvenirs, comme elle avait la tête pleine de rêves et d'illusions à l'aube de sa vie. La tête pleine, la tête vide, car, comme le dit Gustave Thibon : « Rien n'est plus vide qu'une âme encombrée ». La tête pleine de vent... comme la jeune femme à l'ombrelle.

Certes, l'ici finit toujours par se rappeler à elle : « la dure sensation du réel tombait sur elle ; elle se relevait courbaturée comme sous la chute d'un poids qui lui aurait cassé les reins ». (UV, XIV, p.189) Malgré tout, elle s'obstine à combler les vides, les trous de la mémoire, surtout à la fin, où elle nous apparaît comme une fanatique cherchant les ombres du passé, la trace de ce qu'elle a été : « Et une idée la saisit, qui fut bientôt une obsession terrible, incessante, acharnée. Elle voulait retrouver presque jour par jour ce qu'elle avait fait » (UV, XIV, p.188). On la voit ainsi « passer des heures » devant chaque calendrier pour en réveiller les souvenirs de l'année. Elle est si déterminée, si follement déterminée qu'elle peut « rest[er] jusqu'à la nuit immobile à le [calendrier] regarder, enfoncée en ses recherches ». Et les jours de continuer de s'écouler. Sans elle. En effet, si elle remonte vers le passé, elle régresse aussi vers la mort. Une telle attitude est la manifestation, selon Louis Forestier, de dromomanie, à laquelle sont en proie maints angoissés mis en scène par Maupassant, des personnages qui tentent de fuir à tout prix, de conjurer la dissolution du temps en s'accrochant désespérément à certaines choses pourtant éphémères ou en les reconstruisant. Pierre ou encore André Mariolle en témoignent. Et c'est évidemment le héros du « Horla » qui tient, pour ce faire, un journal.

Quoi qu'il en soit, plongée dans l'avenir dans le printemps de sa vie, immergée dans le passé dans son hiver, Jeanne nous évoque le fragment 80 des *Pensées* de Pascal (1670) :

Nous ne nous tenons jamais au temps présent. Nous anticipons l'avenir comme trop lent à venir, comme pour hâter son cours, ou nous rappelons le passé pour l'arrêter comme trop prompt, si imprudents que nous errons dans les temps qui ne sont point les nôtres et ne pensons point au seul qui nous appartient, et si vains que nous songeons à ceux qui ne sont rien, et échappons sans réflexion au seul qui subsiste. [...] Que chacun examine ses pensées, il les trouvera toutes occupées au passé ou à l'avenir. [...] Ainsi nous ne vivons jamais ; mais nous espérons de vivre, et nous disposant toujours à être heureux, il est inévitable que nous ne le soyons jamais¹³².

Jeanne est d'ailleurs tellement enfermée dans un espace rétréci dont elle tapisse les murs de vieux calendriers, un espace invisible, tellement abîmée dans la contemplation vaine de son intériorité, loin de la réalité bien tangible qu'elle n'a pas conscience, par exemple, des considérations matérielles, c'est pourquoi elle trouve encore le moyen de sourire quand elle est pourtant sur le point d'être ruinée : « Et comme un vague sourire passait sur la figure de sa maîtresse, elle (Rosalie) s'écria révoltée... » (UV, XI, p.166).

Nous aimerions, toutefois, apporter une nouvelle petite nuance et revenir notamment sur le titre de cette partie : « le refuge dans "l'inexistant" ». Souvenons-nous, en effet, de ce que nous avons pu évoquer avec le « réalisme du mirage », le réel fantastique, que le monde de l'imaginaire, le monde des rêves, celui des hallucinations, des inquiétudes, du trouble, de la folie est peut-être celui qui est le plus réel, en cela, Jeanne se réfugierait dans un monde qui existe bien, même si c'est un monde à part, en marge, le monde de l'ineffable.

-> Immobilisme et « poétique du ressassement »

Autre élément intéressant à mentionner : Jeanne reste la même du début à la fin, elle n'évolue nullement et ne tire aucune leçon de ses erreurs. En cela, *Une vie* est un anti-roman d'apprentissage à l'instar de *L'Education sentimentale*. Jeanne n'apprend pas à renoncer. Elle s'obstine à ne pas voir, à nier l'écart entre son idéalisme et la réalité avec son lot de coups du sort, de revers de la fortune. Les différentes épreuves traversées ne l'enrichissent pas et ne débouchent pas sur des comportements nouveaux.

Ainsi, elle cherche désespérément à trouver le responsable de son échec, la raison du naufrage de sa vie (« Pourquoi n'avait-elle pas été aimée comme d'autres ? Pourquoi n'avait-elle pas même connu les simples bonheurs d'une existence calme ? »), elle accuse la destinée tragique (« La fatalité s'est acharnée sur ma vie », « c'est moi qui n'ait pas eu de chance dans la vie », « Elle se demandait

132 Pascal. *Les pensées*. Flammarion, 1993. p. 225.

naïvement pourquoi la destinée la frappait ainsi » [UV, XIV, p. 187]) mais jamais il ne lui vient à l'esprit de penser qu'elle peut être elle-même responsable de cet état de fait. Sa mauvaise foi est totale et l'empêche de réagir, de progresser. Jeanne continue de suivre ses désirs et ses rêves.

En définitive, tout change : les saisons s'alternent, Paul grandit, les machines naissent et transforment la société mais Jeanne s'immobilise, se fige, tandis que Rosalie, de servante se fait maîtresse. C'est ainsi que nous retrouvons notre fausse héroïne dans les dernières pages, semblable à celle qu'elle était au début : « et elle bâtissait, comme jadis, à seize ans, des projets doux à son cœur ; elle combinait des bouts d'avenir charmants » (UV, XIV, p.189). Pareillement, vieillie, elle embrasse une épingle ou un autre objet retrouvé, de la même façon qu'elle embrassait au début du roman une « vieille poupée d'autrefois ». Elle est, en cela, un personnage « plat » : figée dès sa première occurrence dans un portrait inamovible, elle se révèle désespérément prévisible. C'est pourquoi si nous serions tentée, à première vue, d'éprouver de la compassion pour Jeanne, pauvre victime, de la plaindre, de condamner Paul, fils indigne, ou Julien, mari monstrueux, ou même l'époque, prison des femmes, tout bien considéré, il nous faut reconnaître sa part de responsabilité, sa culpabilité face à la pauvreté de sa vie qu'elle a ratée, peut-être parce qu'elle en a tout simplement été absente et qu'elle a laissé les cartes aux autres au lieu de les abattre elle-même. Quant à son fils, sans doute l'a-t-elle étouffé, refusant de le voir grandir (« Pour elle, il avait toujours six mois ou un an. » [XI, p.151]) prête à lui voler sa vie. C'est donc avant tout d'elle-même que Jeanne est victime (c'est, d'ailleurs, ce que souligne D.Mauras qui a réalisé une brillante étude sur cette question), victime de sa sentimentalité, de ses rêvasseries, de son hypersensibilité (sur ce point, nous pouvons difficilement lui en vouloir) mais surtout de sa passivité. Baudelaire ne nous en voudra pas de lui emprunter son « Je suis la plaie et le couteau, la victime et le bourreau », pour l'appliquer à Jeanne.

Citons, pour terminer ce point, Albert-Marie Schmidt : « les héros de Maupassant tâchent vainement de se dépêtrer des pièges que leur ont tendus leurs démons ¹³³ ».

-> Aveuglement

Quelques mots sur un élément qui concourt à renforcer l'absence de Jeanne, l'endormissement de sa raison : son aveuglement complet qui nous induit à évoquer le déni sur lequel met l'accent Pierre Bayard dans « Maupassant et l'éclipse ». A deux reprises dans le roman,

133 Albert-Marie Schmidt. Notice de *Une vie*, Albin Michel, 1959.

Jeanne refuse de voir l'évidence de l'adultère qu'elle a sous les yeux. C'est le trouble, voire même le désespoir de Rosalie, qui lui échappe - on se demande bien comment -, cette dernière étant « plus émue encore que sa maîtresse » le jour des noces, c'est pourquoi elle s'enfuit en sanglotant à l'heure du coucher. Elle ne réalise pas non plus le bouleversement de Julien lorsque la baronne insinue qu'il plaît à la bonne : « Il rougit jusqu'aux oreilles, fit semblant de n'avoir pas entendu, et, s'emparant du gros bouquet, le présenta à Jeanne ». (UV, III, p.32) De la même façon, les mois qui suivent, elle ne s'aperçoit pas du changement de Rosalie. Il nous est dit que cette dernière « autrefois si gaie et toujours chantant, était changée. Ses joues rebondies avaient perdu leur vernis rouge » (VII, p.78). Elle aura besoin de la vision de son mari dans le lit de Rosalie pour vraiment réaliser.

Malgré tout, ce premier adultère ne l'aide en rien à anticiper le second. Effectivement, bien qu'elle s'étonne de la transformation physique de Julien (lequel a subitement retrouvé toute élégance et même toute éloquence), bien que Gilberte de Fourville vienne leur rendre des visites inopinées, que cette dernière et Julien se rencontrent fréquemment et partagent beaucoup de choses, Jeanne ne soupçonne rien. Elle ne s'étonne pas non plus que son mari, lors de leur première visite aux Fourville, soit capable de lui « expliqu[er] toutes les parties du bâtiment en habitué qui le connaît à fond ». (IX, p.107) Et elle ne remarque pas le trouble évident de la comtesse en présence de Julien. Effectivement, on nous dit que lorsque Julien baisa sa main, « sa joue d'ivoire rosit un peu » et ses paupières eurent un « tressaillement ». Et elle ne voit pas la pâleur et la jalousie de Julien quand le comte enlace sa femme mais pense naïvement son époux malade. Lorsque Julien, Jeanne, la comtesse et le comte de Fourville partent pour une balade en barque, alors qu'à l'arrière de l'embarcation, Julien et la comtesse sont quasiment en train de roucouler, notre Jeanne, pour sa part, « laissait tremper sa main dans l'eau froide, et elle jouissait de la fraîcheur glacée qui lui courait des doigts au coeur » (p.108). Pauvre Jeanne : comment est-il possible d'être si aveugle ?

De plus, alors qu'elle voit leurs deux chevaux seuls dans les bois et personne alentour, elle reste encore vingt minutes à attendre « sans comprendre ce qu'ils pouvaient bien faire » (UV, IX, p.114). Il lui faut la vision fugitive des oiseaux s'accouplant pour qu'enfin la vérité lui saute aux yeux, et encore, seulement après quelques minutes au cours desquelles cette vision ne lui fait que penser « C'est vrai, c'est le printemps ». En cela, Jeanne est bien une *éclipsée*, dont le regard est *négligé* pour reprendre le propos de P. Bayard, car elle ne voit pas ce qu'elle a sous les yeux, le dissimulé qui est pourtant le plus évident. Le temps de cette « éclipse », son moi disparaît, son identité est comme supprimée.

La légende de Pyrame et Thysbé l'incitait pourtant à la vigilance et à la clairvoyance devant

les signes extérieurs : découvrant le voile de son aimée dans la gueule d'un lion, le héros la croit morte et se tue. L'ironie de ce destin traduit bien l'erreur d'une perception humaine en face de signes extérieurs. Mais, là encore, Jeanne n'a pas compris ce message, elle qui n'a vu, dans cette légende, que la surface : l'histoire d'amour occultant son tragique et les raisons de cette tragédie : « quoiqu'elle sourît de la simplicité des dessins, elle se sentit heureuse d'être enfermée dans cette aventure d'amour qui parlerait sans cesse à sa pensée des espoirs chéris, et ferait planer, chaque nuit, sur son sommeil, cette tendresse antique et légendaire. » (UV, I, p.10)

-> Mort symbolique finale

Mais l'effacement de Jeanne est plus prononcé dans les dernières pages qui paraissent même dire la mort de l'héroïne. En effet, Jeanne n'y semble plus qu'une « vivante parmi les morts, (une) morte entre les vivants » pour emprunter le propos de Blanchot au siècle suivant, à propos de tout autre chose. Morte à elle-même, morte à la vie, nous serions, en effet, tentée de parler de mort symbolique à propos de Jeanne. Mais quels sont donc les éléments qui nous poussent à proclamer cette « mort » ?

De prime abord, l'amenuisement de la focalisation interne au fil des pages rend compte de son indifférence au monde, de son absence, de son effacement, de sa mort symbolique avons-nous envie de dire. Jeanne n'organise donc plus la description de sa propre vie d'où l'absence de notations introduisant la perception et la délégation du point de vue aux autres personnages. Cette description se fait, par exemple, grâce à la focalisation externe comme dans l'extrait suivant :

Les cartes entrèrent alors dans la vie des jeunes gens. Chaque jour, après le déjeuner, Julien, tout en fumant sa pipe et se gargarisant avec du cognac dont il buvait peu à peu six à huit verres, faisait différentes parties de bésigue avec sa femme. Elle montait ensuite en sa chambre, s'asseyait près de la fenêtre et pendant que la pluie battait les vitres ou que le vent les secouait, elle brodait obstinément une garniture de jupon. (UV, VII, p.77)

A travers cette description, nous avons l'impression d'un manque total de réactions de Jeanne, d'une indifférence, d'actions vides réalisées mécaniquement ; cette absence des pensées de Jeanne après son mariage et quant à sa nouvelle vie, nous donne le sentiment que Jeanne n'a tout bonnement pas de pensées, d'avis, qu'elle se laisse simplement glisser le long des berges de la vie, une vie qui semble lui échapper et dont elle n'apparaît plus que comme une étrangère. Mais pourquoi ne manifeste-t-elle aucune rébellion, nous demandons-nous ? A son propos, nous avons envie de parler de la « complète absence de l'âme », dont il est question à propos de la comtesse de Vandières dans l'*Adieu* de Balzac. (*Op. cit.*, Et. philosophiques, pocket, 1997, p.75)

Le thème de la sénescence, de la dégradation progressive du corps et de l'intelligence - nous verrons ce deuxième point plus loin - nous amène aussi à cette mort symbolique d'autant plus qu'il s'agit d'un vieillissement prématuré qui fait qu'à vingt-huit ans, Jeanne en paraît quarante, alors qu'à quarante ans, elle semble déjà au seuil de la mort. Ainsi, quand Rosalie la retrouve, Jeanne est déjà une « femme à cheveux blancs, maigre et fanée ». En somme, bien qu'elle n'ait pas encore atteint l'âge de la vieillesse, Jeanne semble déjà n'être plus qu'un *être-pour-la-mort*. (Heidegger). Nous aurions presque envie de voir dans ce vieillissement prématuré, cette dégradation, la conséquence de ses pensées obsessionnelles, de ses remords face à sa vie enfuie, de sa jalousie à l'encontre de sa bru. Balzac ne disait-il pas que « c'est la pensée qui tue » ? Dégradation mais ne conviendrait-il pas mieux de parler de régression et de voir dans la perte du langage - défaite, échec ultime - et la paralysie de l'esprit de Jeanne dans les dernières pages, une régression de la vieille femme dans le ventre maternel ? C'est une question que nous soulevons ici et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Mais, penchons-nous sur son attitude et la dégradation de sa pensée, de toute volonté, la disparition de tout mouvement. L'absence d'ardeur de Jeanne va croissant, son immobilisme est total, comme son accablement. A la fin, Jeanne ne semble alors plus vivante. Nous pouvons constater que rien ne parvient à la distraire, à la tirer de la langueur des jours qui passent. Il est dit, en effet, qu'« aucune distraction ne la réveillait ». Son anéantissement, son apathie, son immobilisme, son inertie, sa léthargie, sa paralysie sont manifestes : « Elle restait là des jours entiers, immobile, les yeux plantés sur la flamme, laissant aller à l'aventure ses lamentables pensées et suivant le défilé de ses misères », « Elle demeura trois mois dans sa chambre, devenue si faible et si pâle qu'on la croyait et qu'on la disait perdue » (UV, XI, p.147), « Tout mouvement lui était odieux, et elle restait au lit le plus tard possible ». « Alors elle ne sortit plus, elle ne remua plus ». (UV, XIV, p.185) Le dernier verbe est particulièrement saisissant : Jeanne respire simplement mais son corps comme son cerveau semblent déjà morts. La disparition progressive des rêves qui fait écho au vide mémoriel est d'ailleurs soulignée : « le temps marchant toujours et les mois tombant sur les mois poudrèrent d'oubli, comme d'une poussière accumulée, toutes ses réminiscences et ses douleurs » (UV, XI, p.148). C'est comme si Jeanne n'avait même plus la force de rêver en plus de se mouvoir. Peut-elle n'a-t-elle même plus la force... de souffrir ? Son attitude nous amène à parler de « neurasthénie », terme émergé en 1880 et qui renvoie au

relâchement de l'âme.

Et cela est d'autant plus vrai après la vente des Peuples. D'ailleurs, il est significatif que lors de ce déménagement, Jeanne perde connaissance et on nous dit alors qu'elle « demeura comme morte » (XII, p.172). C'est évidemment très significatif de ce qu'il en sera de sa vie après ce déménagement : Jeanne vivra effectivement comme si elle était morte.

Jeanne ne semble plus humaine (d'ailleurs, elle s'assimile elle-même au chien Massacre quand elle déclare : « Que veux-tu je suis comme Massacre. ») et même plus vivante, dérivant, sans plus tenter de se débattre dans la rivière du Temps, s'emmurant, se recroquevillant au creux de sa vie mourante à moins qu'on ne puisse parler de sa « mort vivante ». Même ses pas sont « muets » tandis que ses sens sont « éteints ». Son mutisme est également éloquent : « Et Jeanne, alors, ne répondait plus rien » (p.187). Jeanne a comme cessé de vivre, elle ne fait que survivre, elle est même comme au bord de l'inexistence : elle n'est plus qu'un regard désespérément perdu dans ce même « carré de ciel » (elle est dans un état de prostration, comme engluée, et son regard est vide, fixe, comme absent... ou ailleurs, éternellement ailleurs), elle n'est plus qu'un corps abandonné. Elle n'a plus de désirs : elle en devient presque irréelle. (Elle se rapproche en cela de Frédéric Moreau, mort vivant, lui aussi : « et, se considérant comme un homme mort, il ne faisait rien, absolument » [p.146])

Delaisement insiste ainsi sur son absence à être, sur le non-être auquel on l'assimile : « Existait-elle encore, ainsi liée aux aléas d'une vie qu'on ne contrôle plus, jouet de tous les mirages, ces faux espoirs qui vous laissent sans réaction, entre raison et inconscience ?¹³⁴ ».

En outre, Jeanne devenant vite un être crépusculaire, une « éclipse » du bonheur et même de la vie, se mourant, ce sont les objets, les choses ou la Nature - nous avons pu le voir brièvement pour cette dernière - qui prennent vie d'où les nombreuses personnifications que nous pouvons relever : « Et la grande maison avait l'air de sonner le creux, toute morne, avec sa face que les pluies maculaient de longues traînées grises ». (UV, VII, p.78) Mais cette vie n'est qu'un tissu de souffrances, la maison n'est plus que larmes d'amertume tout comme son habitante, tout comme la nature. C'est la vie qui pleure. La vie qui meurt.

Et pourtant. Jeanne peut-elle vraiment mourir dans la mesure où elle ne nous semble pas vivante ?

134 Gérard Delaisement, *Op. cit.*, p.128.

Non-personnage, anti-héroïne (personnage passif, sans relief et marqué par l'échec), Jeanne accepte tout sans réagir, elle est perméable à tous les silences, à toutes les immobilités, et à tous les ennuis. Son caractère est lâche et velléitaire, son manque de combativité qui fait qu'au premier revers, elle pense que tout est fini, qu'elle accuse la malchance, la fatalité, mais jamais elle-même, est évident. Elle se distingue ainsi d'Emma - ou même de la baronne - qui fuit dans l'adultère et de Gervaise qui s'échappe dans l'alcoolisme. Emma essaie coûte que coûte de satisfaire ses désirs, elle se bat, c'est d'ailleurs pour cette raison que Baudelaire l'admirait, pour son « énergie mâle ». Elle incarne, selon lui, l'image héroïque car elle a le double caractère du calcul et de la rêverie, lequel constituerait l'être parfait. Jeanne n'a d'ailleurs pas la même fin que les héroïnes de Flaubert et Zola, fin qui leur confère une dimension pathétique voire tragique, qui nous les rend plus proches, plus sympathiques. En ne réagissant pas, contrairement à elles, Jeanne semble, soit se complaire dans le malheur, soit être complètement indifférente et pas vivante, presque étrangère, en dehors de sa vie. Sa vie, en outre, à cause de sa banalité, et des « petits » malheurs qui la traversent l'empêche d'être une « héroïne » tragique. D'ailleurs, Jeanne ne se trouve jamais dans un dénuement complet ou une solitude infinie : c'est ainsi que Rosalie tombe quasiment du ciel, après le décès de Lison, qui laisse Jeanne complètement abattue, accablée au point qu'elle n'a même plus la force de souffrir, elle ne paraît plus que pouvoir s'affaisser avec au cœur la seule « envie de mourir, de ne plus souffrir, de ne plus penser » (p.163).

Même le fait qu'elle pardonne toujours (à Julien, à sa mère, à Rosalie) qui pourrait nous amener à en faire un être d'exception concourt à l'effacer car si Jeanne pardonne, c'est seulement pour fuir les problèmes, pouvons-nous penser.

En définitive, affectivement, socialement, maritalement, aristocratiquement, Jeanne a échoué, elle n'est plus rien pour elle-même et pour les autres. En s'enfermant dans son monde fictionnel, elle s'est coupée de toute vie sociale : elle est morte pour les autres, comme elle est morte pour elle-même. Mais Jeanne a-t-elle vraiment été ? Le manque final, quand Jeanne tente désespérément de retrouver la matière de son passé en « remplissant » les calendriers n'est-il pas la preuve qu'elle n'a pas été, que sa vie reste blanche, vide, à l'instar de ces calendriers ? C'est comme si elle n'avait pas vécu, qu'elle s'était contentée de rêver son existence. Simples poussières de vie. En outre, dans la mesure où nous n'avons pas de dénouement à proprement parler à la fin de l'œuvre - nous y reviendrons - nous pouvons nous demander si l'histoire de sa vie a vraiment commencé.

En cela, l'impuissance de Jeanne, le fait qu'elle rate sa vie personnelle et sociale, la place en

adéquation parfaite avec le monde qui est le sien, un monde sans valeurs et dépourvu de sens. Quant à nous, c'est plutôt l'avis de H. Mitterand la concernant que nous faisons nôtre.

b) Lison

Etudier le personnage de Lison nous pousse encore davantage à mettre l'accent sur les non-personnages mis en scène dans *Une vie*. Lison se révèle un personnage-objet, un non-personnage incarnant parfaitement une présence absente, une présence évanescence, un être flottant comme en atteste le fait qu'elle apparaisse et disparaisse sans jamais attirer l'attention. La récurrence du verbe « s'apercevoir » qui rythme ses entrées et sorties est, à cet égard, particulièrement significatif de son effacement, de sa marginalisation : « tante Lison repartit sans bruit ; et son absence demeura aussi inaperçue que sa présence » (VIII, p.102). Relevons, dans cette phrase, la mise en miroir des termes « absence » et « présence », lesquels se trouvent ainsi superposés. Elle a clairement le statut d'« objet familier », de « meuble vivant », créature incrustée dans les cadres, presque fossilisée, ce qui rend par ailleurs toute identification du lecteur impossible. De la même manière, sa description invoque des « mains faites d'une espèce d'ouate » tendant à la réifier. Son aspect extérieur n'est quant à lui jamais mentionné (aucune prosographie) ce qui en fait un fantôme. Et, autre symbole de son insignifiance, son prénom Lison, diminutif de Lise, qui contribue encore à étioiler sa personne, à minimiser sa personnalité. En cela, elle nous évoque Félicité, la servante d'*Un cœur simple*, privée de patronyme. En outre, à l'instar de cette dernière, dont il est dit qu'elle avait : « la taille droite et les gestes mesurés », qu'« [elle] semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique » (*Op. cit.*, Gallimard, 1968, I p. 592), Lison nous apparaît comme un véritable pantin humain, à l'animation purement mécanique. Cependant, si la servante de Flaubert n'a pas de parcours social, si son évolution psychologique reste quasiment nulle, son itinéraire sentimental est plus important, *a contrario* de la tante de Jeanne qui reste en marge, qui s'efface « toujours » mais qu'on met aussi à l'écart comme après la découverte du premier adultère de Julien : « On ne lui dit rien et elle ne sut rien comme toujours » (p.96). Personne ne fait attention à elle, considérée comme un « être manqué ».

Citons en soulignant : « Elle n'avait jamais compté pour *rien* dans sa famille » ou

C'était *quelque chose* comme une ombre ou un objet familier, un meuble vivant qu'on est accoutumé à voir chaque jour, mais dont on ne s'inquiète jamais. [...] Quand on prononçait "tante Lison", ces deux mots n'éveillaient pour ainsi dire aucune affection en l'esprit de personne. C'est comme si on avait dit "la cafetière ou le sucrier". (UV, IV, pp.36-37)

ou encore : « C'était un de ces êtres [...] dont la mort *ne fait ni trou ni vide* dans une maison, un de ces êtres qui *ne savent entrer ni dans l'existence, ni dans les habitudes, ni dans l'amour de ceux qui vivent à côté d'eux* ». (*Ibidem* ; nous soulignons) Nous pouvons d'ailleurs noter la présence d'images rendant compte de son effacement, de sa déliquescence et qui en font une sorte de fantôme qui ne fait pas de bruit, une ombre qui se dissout dans le cadre, ce qui nous donne vraiment l'impression que Lison n'est là que pour incarner le rien. Cela semble être renforcé par le fait que nous avons beaucoup de négations quand on se réfère à elle, une façon de la néantiser, semble-t-il. Le fait qu'elle nous évoque un fantôme (comme dans l'extrait suivant où nous avons presque l'impression qu'elle est capable de disparaître, de s'évaporer subitement : « la tante se leva soudain, laissa sa laine à terre et son tricot sur le fauteuil, et elle se leva sans lumière dans l'escalier sombre, cherchant sa chambre à tâtons » [IV, p.40]) ajouté à son pouvoir quasi surnaturel à l'encontre des objets concourrait presque à en faire un personnage fantastique : « elle marchait toujours à petits pas pressés et muets ; ne faisait jamais de bruit, ne heurtait jamais rien, semblait communiquer aux objets la propriété de ne rendre aucun son ». (VI, p.38) Et cela est renforcé par le fait qu'elle soit atemporelle pour ainsi dire. Son immobilisme est si marqué qu'elle semble même pouvoir échapper au temps et au vieillissement : « Tante Lison qui ne vieillissait point, restée fanée dès son âge de vingt-cinq ans » (XI, p.156).

Autre élément qui contribue à la néantiser : le mystère qui entoure sa personne, le fait qu'elle incarne, pour ainsi dire, une énigme vivante, laquelle transparaît clairement dans son fameux « coup de tête ». En effet, à vingt ans, elle commet un geste ultime de désespoir, qui se trouve banalisé par ses proches. Personne ne s'y arrête et n'essaie de le comprendre, on se contente juste de le surnommer « coup de tête » :

On l'avait repêchée à moitié morte ; et ses parents, levant des bras indignés, au lieu de chercher la cause mystérieuse de cette action, s'étaient contentés de parler du "coup de tête", comme ils parlaient de l'accident du cheval "Coco" qui s'était cassé la jambe un peu auparavant dans une ornière et qu'on avait été obligé d'abattre. (UV, IV, p.37)

Lison est tenue pour folle, ce qui explique la négligence dont elle pâtit. En outre, son secret ne nous est jamais livré, Lison étant à l'instar de Félicité, une créature du silence, locutrice muette, comme en mal de mots, un être enfermé en lui-même. Il nous est dit qu'elle « parlait peu ». Nous pouvons, d'ailleurs, souligner que plusieurs critiques, tels que Marcoin ou Delaisement, ont vu en Lison une préfiguration du personnage du XX^e siècle, personnage subissant une « cure d'amaigrissement »

pour devenir une simple silhouette, des initiales, une ombre ayant perdu unité et cohérence.

Lison, comme nous l'avons dit, meurt en emportant avec elle le mystère de sa personne, lequel ne captive ni son entourage ni le lecteur de l'œuvre en général, le texte parvient à nous la faire oublier, si bien qu'on ne se souvient pas toujours d'elle, de prime abord, alors qu'elle a de l'importance puisque sur tous les personnages de la première version d'*Une vie*, c'est le seul que Maupassant a souhaité garder.

D'ailleurs, le dernier fait qui concourt à son effacement, c'est justement sa mort, sa mort qui passe, elle aussi, inaperçue : « et elle expira doucement en balbutiant » (UV, XI, p.163), en comparaison, par exemple, de celle du baron, plus brutale, plus marquée, pourtant proche dans le temps : « Un soir, comme il réglait les dernières formalités dans le cabinet d'un homme d'affaires, il roula sur le parquet, frappé d'une attaque d'apoplexie » (*Ibidem*). Personnage silencieux, Lison s'esquive du roman aussi discrètement qu'elle s'y est glissée, en s'excusant presque d'exister, de s'y trouver. Cette femme parvient donc à paraître absente tout en étant présente contrairement à l'épouse de Paul qui nous donne l'impression d'être plus présente, dans l'esprit de Jeanne notamment, bien qu'elle ne soit jamais directement présente et donc absente.

Lison : personnage du néant. Nous avons, malgré tout, envie de modérer notre propos. Si Lison nous donne cette impression d'être un non-personnage, c'est peut-être parce qu'elle l'est dans le regard des autres qui ne se soucient jamais d'elle, qui la négligent, qui n'en font qu'un élément du décor, qui l'« oubli[ent] tout à fait » - elle est même obligée de « quémander » quelques gestes tendres de la part de Paul - car il y a au moins une chose qui l'humanise un peu aux yeux du lecteur : ses larmes, les larmes d'une Lison qui se fond dans le groupe et vit pour les autres en s'oubliant complètement elle-même (fermente en elle « une émotion extraordinaire » ressortant aisément de son dévouement lors de la période des fiançailles, ce qui la rapproche de Félicité, de son oblation une fois encore) au risque de se faire oublier des autres. Des autres et du lecteur au bout du compte. En fait, on aurait tendance à en faire un non-personnage parce qu'elle ne correspond pas à ce qu'on a l'habitude de voir dans et derrière un personnage, à ce qu'on en attend. Mais, en dépit de sa réification, on pourrait, au-delà du personnage, découvrir une personne tout simplement, à cause notamment du brouillard qui l'enveloppe, en faisant une simple silhouette, mais une silhouette peut-être plus réelle, plus « vivante » qu'un simple personnage, car dans la réalité, on ne connaît jamais vraiment quelqu'un : tout être conserve sa part d'opacité qui nous le rend toujours un peu étranger même si nous le « connaissons ». En cela, à travers Lison, ce sont les personnages fantomatiques du XX^e siècle et du « Nouveau Roman » qui commencent à se dessiner

timidement. Non-personnage, certes, mais Lison est peut-être, aussi étonnant que cela puisse paraître, celui qui représente le plus la réalité avec toute la part d'étrangeté qu'elle comporte.

Par ailleurs, dire qu'elle représente l'inexistence, n'est-ce pas oublier que c'est un des derniers personnages à disparaître du roman ? Que le baron, la baronne, Julien, entre autres, s'éteignent avant elle ?

c) Noblesse de province en perdition

Après l'effacement de Jeanne et Lison, nous allons tenter de montrer maintenant que cet effacement caractérise d'autres personnages et que nous pouvons même aller jusqu'à parler de la disparition pure et simple d'un certain nombre de protagonistes, de toute une classe sociale, ce qui nous amène à mettre en relief le jeu sur l'onomastique que plusieurs auteurs ont d'ailleurs relevé. La famille de Lamare habite en effet les Peuples (mot normand désignant le peuplier). Or, *Une vie* est le roman du dépeuplement des Peuples (les personnages meurent les uns à la suite des autres : Jeanne et Rosalie se retrouvent ainsi seules à la fin, après ce « voyage au bout de la nuit » qui voit la chute du château familial) mais pas seulement, c'est la vie sociale qui s'éteint, toute la noblesse qui agonise d'où cette sensation de vide. Ajoutons, par ailleurs, que *Delaisement* établit un parallèle entre le monde des Peuples et le monde de Bouville de *La nausée*, qu'il considère tous deux comme des mondes sclérosés.

C'est là l'ombre des Briseville - nous remarquons aussitôt l'onomastique et le symbolisme de leur nom renvoyant bien à une classe brisée, finie, de la même façon que le patronyme des Coutelier est la marque de la rupture et de la séparation ; ils sont donc tout deux indices de fractionnement - ces « conserves de noblesse » qui vont tout d'abord retenir notre attention. A l'instar de notre personnage principal, ce sont des êtres figés, ancrés dans un autre temps - un temps passé et mort -, qui sont restés arrêtés aux usages de l'Ancien Régime, « toujours cachés en leur manoir dormant ». (VIII, p.97) Ce sont des êtres incapables d'évolution, ankylosés dans des « normes immuables et bâtarde ». Leur existence bloquée et mourante se révèle, d'ailleurs, par tout ce qui les entoure : un « domestique paralysé » et un habitat quasi « inhabité » où tout est comme momifié : les meubles sont « voilés », la pendule, arrêtée à l'image des Briseville, ne mesure plus le temps qui passe, nulle flamme ne consume les candélabres. Leur château est un espace vide où le temps comme la lumière n'existent plus. Le tout est comme enveloppé dans un linceul blanc et « un air moisi, un air d'autrefois, glacé, humide, semblait imprégner les poumons, le coeur et la peau de tristesse » (UV,VI, p.72). Cette froideur symbolise leur désargentement, leur ruine : leur classe est

condamnée, elle est vouée à disparaître. Pénétrer chez eux est comme entrer dans un musée de cire dont l'atmosphère humide et froide symbolise encore les relations glaciales des maîtres avec leurs hôtes. Ou c'est un peu comme pénétrer dans un château hanté : dans la phrase suivante « La porte du milieu soudain s'ouvrit » (*Ibidem*), « la porte » mise en sujet nous donne l'impression que la porte s'ouvre toute seule. De plus, il est précisé, un peu plus loin, que « quelques pas (sont) entendus dans le corridor au-dessus » puis encore que « d'autres pas descendirent un escalier puis remontèrent » comme si des fantômes se promenaient à l'étage !

Les maîtres fantomatiques justement, il s'agit d'un couple de hobereaux « cérémonieux » et repliés sur eux-mêmes, à l'image de leur intérieur. « Ils étaient tous les deux petits, maigrelets, sautillants, sans âge appréciable, cérémonieux et embarrassés », « le mari serré dans une redingote pompeuse saluait avec un ploïement de genoux », nous dit-on. On nous parle encore des « dents déchaussés » de l'homme, de ses « petits pas obliques » de la « voix aigrette » de la femme. Ce qui ressort de cela, c'est bien entendu le passéisme de ces personnages, leur étiolement, mais encore le fait qu'ils soient comme en représentation. On a, dès lors, l'impression d'une mise en scène, d'acteurs jouant un rôle (en témoigne tout ce qui renvoie aux costumes, à la gestuelle : il sont sautillants, cérémonieux, l'homme fait un ploïement de genoux...) dans un décor pompeux d'où les hyperboles, nombreuses, lors de leur description ou encore l'hypotypose reposant sur l'usage de déictiques. Ils manquent complètement de naturel ce qui contribue à nous les rendre mécaniques et, par conséquent, ridicules (leur côté mécanique est, d'ailleurs, accentué par la parataxe présente dès l'entrée des invités au château). Comme dit Bergson, la source du comique c'est du « mécanique plaqué sur du vivant ». En somme, l'animalisation (« Elle prenait un air pincé, et minaudant avec un petit frétillement de la tête pareil à celui d'un canard qui se baigne » [VI, p.73]), la chosification qui transparait quand on se réfère à eux, concourent à en faire des non-personnages, de simples « marionnettes humaines », aux mimiques ridicules, au ton bien trop solennel, robots sans point fixe, sans volonté, qui laissent le temps les déposséder de leur conscience active, de leur espoir de rêve.

Autre élément que nous pouvons mentionner : le fait qu'ils soient « surpris » de la visite des de Lamare et des parents de Jeanne. Effectivement, il nous faut sans doute comprendre qu'ils ne sont plus guère habitués aux visites, visites qui doivent se faire rarissimes, ce qui montre que la période des grandes fastes appartient bien à une époque révolue (nous avons ainsi une classe en perte, qui se vide, qui se meurt : « réalisme historique » et sensation de vide chez le lecteur, seulement sensation car ce vide est bien « plein » puisqu'il rend compte des changements de la

société, de l'étiolation d'une classe sociale comme nous l'avons déjà souligné), ce que n'accepte pourtant pas notre couple qui manifeste un attachement maladif au passé, comme en témoigne le fait que, pour remplir le vide des jours qui les hante, ils se réfugient dans les lettres de noblesse - comme la baronne qui a toujours le nez plongé dans sa « boîte à reliques » - symbole de leur oisiveté. Ils appartiennent bien à un microcosme dérisoire, à un hors temps qui en fait des ombres du présent. Louis Forestier les rapproche, d'ailleurs, des deux vieillards de « Menuet », tous deux nés sous l'Ancien Régime et dans lesquels le narrateur voit « une apparition lamentable et comique, l'ombre démodée d'un siècle ». (*C.N.*, I, p.638) Une noblesse qui vit « à rebours ».

Parmi ces quelques ombres subsistant de cette noblesse agonisante, on compte encore les Coutelier, « ces gens à étiquettes dont l'esprit, les sentiments et les paroles semblent toujours sur des échasses » (*UV*, IX, p.110) et les Fourville. De la peinture qui est faite des premiers, émerge encore un monde de l'artifice, de l'apparence avec une image de la femme pour le moins révélatrice, celle d'une femme-ornement qui contribue ainsi à faire un personnage féminin réifié : objet à orner, à parer, dont le rôle n'est qu'ornemental. La femme est « poudrée », « maniérée » et encore « aimable par fonction ». Avec « la fonction imposée par leur naissance », il est donc bien question d'un masque porté devant les invités, d'un rôle à jouer. L'épisode des blasons est fortement révélateur, blasons servant à briller auprès des autres, mais blasons qui appartiennent à une époque disparue puisque seul un homme, « une sorte d'homme-blason » (p.68) conserve la spécialité de ces « ornements héraldiques » dans le pays. Nous retrouvons, par ailleurs, à travers cette importance accordée au paraître, l'image d'un monde-théâtre où chacun porte un masque et un déguisement. Cette manière d'être « matériellement visible » qui affecte l'ameublement, l'accoutrement ou le comportement, ce culte de soi-même dans une délectation narcissique renvoie au dandysme. (*Barbey d'Aurevilly Du dandysme et de George Brummel, 1845 et A rebours de Huysmans*).

Le baron, ce « gentilhomme de l'autre siècle » (p.4) (comme en témoigne son langage par exemple : « je le souffletterai » (p.93) dit-il, au lieu de « je le giflerai ») plein de préjugés notamment à l'égard de sa servante, le vicomte désargenté, incarnent bien, eux aussi, ces nobles « en conserve », vivant, pensant hors du temps, enfermés dans leur bulle temporelle, arrêtés à une époque antérieure à la Révolution. Marie-Claire Bancquart parle bien de « personnages hors-de la vie », des morts en sursis pour ainsi dire, dont ne reste que le nom, à rallonge, comme celui du marquis de Coutelier : « Léopold-Hervé-Joseph-Germer de Varneville, de Rollebosc, de Coutelier »

(IX, p.110). Quant à Gérard Delaisement, il évoque dans *Maupassant et la modernité* : « l'histoire navrante d'une caste qui ne veut pas mourir, écartelée entre ses prérogatives nobiliaires toujours visibles et une décadence que les préjugés et l'intolérance d'un abbé Tolbiac hypocrite et fanatique rendent incontournables ¹³⁵ ». Sartre, pour sa part, dira du roman naturaliste qu'il est le miroir de « la lente désagrégation d'un homme, d'une entreprise, d'une société ».

Soulignons, en outre, que l'habitat des Briseville ne peut pas ne pas nous rappeler celui des Dambreuse dans *l'Education sentimentale*, un habitat labyrinthique avec maints vestibules et couloirs et plus particulièrement son salon au milieu duquel se tient bien souvent Madame Dambreuse, bien assise sur une causeuse, les « cheveux tirebouchonnés à l'anglaise » et toujours séduisant ses convives à grand renfort de minauderies : « dès qu'on parlait d'un malade, elle fronçait les sourcils douloureusement, et prenait un air joyeux s'il était question de bals ou soirées » (p.150). Son époux et elle-même semblent également des êtres en constante représentation, des ombres d'un siècle passé. Contentons-nous de mentionner la description de M. Dambreuse : « Ses rares cheveux blancs, ses membres débiles et surtout la pâleur extraordinaire de son visage, accusaient un tempérament délabré. Une énergie impitoyable reposait dans ses yeux glauques, plus froids que des yeux de verre. Il avait des pommettes saillantes, et des mains à articulations noueuses ». (p. 38) Mais fermons cette parenthèse flaubertienne.

De surcroît, force nous est de constater qu'à la réification, à l'animalisation des personnages répond l'humanisation des choses, des objets, de la nature ce qui contribue à accentuer le fait que les personnages d'*Une vie* sont bel et bien, pour la plupart des non-personnages, à peine animés, à peine vivants, des espèces de morts-vivants, de non-vivants d'un temps passé.

Cette disparition progressive des personnages fait d'ailleurs dire à Marcoin, à propos du premier roman de Maupassant : « le roman est l'histoire de son propre effacement ¹³⁶ », ce qui nous amène à confirmer notre thèse selon laquelle *Une vie* serait un « livre sur rien », un livre du rien, sans rien, une sorte d'anti-roman, de non-roman même s'il convient toujours de nuancer cette « écriture du vide ». L'effacement des personnages, de véritables personnages riches et épais est donc un des éléments nous permettant de faire d'*Une vie* « un livre sur rien ».

¹³⁵ *Ibidem*, p. 123.

¹³⁶ F. Marcoin. *Op. cit.* p. 19.

Il convient de souligner également que cette déshumanisation de l'homme n'est pas que le fait du noble et que les petites gens du peuple se voient animalisées à leur tour. Nous pensons, par exemple, à cette vieille campagnarde, la femme du maire qui nous apparaît, il faut bien le dire, comme une véritable poule humaine : « Elle avait une figure étroite serrée dans son grand bonnet normand, une vraie tête de poule à huppe blanche, avec un oeil tout rond et toujours étonné ; et elle mangeait par petits coups rapides comme si elle eût picoté son assiette avec son nez ». (UV, III, p.34)

Nous avons évoqué, en commençant cette partie, le symbolisme que nous pouvions voir dans le nom du château et c'est là-dessus que nous souhaiterions achever cette étude sur les personnages et leur effacement, en nuanciant notamment notre propos une fois encore quant à l'application de « l'écriture du vide » à *Une vie*. Les Peuples, tel est donc le nom du domaine familial. Or, ne pourrions-nous pas y lire un discret hommage aux petites gens aux contours plus dessinés que les marionnettes de la noblesse ? L'étiollement de cette dernière permet peut-être de consacrer l'élévation de ceux-là, du moins dans les pages des romans des écrivains du XIX^e siècle qui vont tremper leur plume dans leur vie, si minuscule soit-elle. C'est peut-être ce qu'il nous est proposé de lire dans le personnage de Rosalie, simple servante, au début, qui se révèle presque l'égale de Jeanne dans les dernières pages, elle qui prend les choses en main, détient l'initiative de la parole alors qu'elle était si réservée au début, elle, enfin, qui se permet de donner des leçons, de relativiser les choses quand Jeanne se plaint d'être marquée du sceau de la fatalité comme en témoigne cette réplique : « Qu'est-ce que vous diriez donc s'il vous fallait travailler pour avoir du pain, si vous étiez obligée de vous lever tous les jours à six heures du matin pour aller en journée ! » (XIV, p.187). On devine là le progrès d'un certain peuple laborieux et prévoyant à côté du dépérissement des notables. Nous ne pouvons pas douter de la présence roborative de Rosalie, qui remplit un peu le vide laissé par les autres personnages, souvent ternes, pour ne pas dire insignifiants. Elle est, en effet, celle qui n'était pas grand-chose, si peu de chose, presque rien, un « paquet » nous disait le baron, qu'on prend et qu'on jette mais de rien, elle devient tout : celle qui mène les choses, qui commande, qui décide, celle dont c'est la voix qui résonne quand se ferme le roman.

3) L'ombre du « on »

Le pronom personnel « on », qu'on ne peut pas vraiment considérer comme un vrai pronom personnel, pronom qui ne représente alors ni le narrateur ni les personnages, revient souvent dans l'œuvre, concourant avec le flou qu'il laisse planer à sa suite - se trouvant désigner une personne sans contours, sans attributs, un neutre particulièrement destabilisant, une non-personne ! - concourant, disions-nous, à faire d'*Une vie* un roman de l'absence esquissant un monde déserté. En recourant à ce pronom, l'auteur peut à la fois désigner les autres dont il s'écarte, la masse anonyme des personnages notamment, ou au contraire fusionner avec ces autres. En somme, le *on* marque la solidarité ou la distance, englobe le tout ou le rien, réunit tout le monde ou ne comprend personne. La généralité parfois visée peut même inclure le lecteur, le lecteur du XIX^e ou même du XX^e ou du XXI^e siècle. « On » est pour ainsi dire un pronom vide. Benveniste parlerait d'une « non-personne ». Le « on » renvoyant à une masse indistincte où tous les êtres sont confondus et leur personnalité propre gommée, est très présent dans l'œuvre : « on se sépara après beaucoup de compliments », « il était entendu qu'on lui faisait don de ce manoir », « On reposa par terre le corps énorme et mou ».

Comme le dit P.Dufour dans *Flaubert ou la prose du silence* (1997), « on » est une « sorte de matière brute de l'humanité », représentant un non-personnage, un « personnage hors-je¹³⁷ ». Il contribue donc à apporter de la neutralisation et à planter des personnages falots, comme étrangers au monde, à un monde imperméable à toute signification. En outre, ce pronom efface l'autorité du « je ».

Dans la même perspective, nous pouvons constater que, ponctuellement dans le roman, se glisse un « nous », peut-être à l'insu de l'auteur perdant tout à coup le contrôle de sa plume qui continue à courir sur la feuille lorsqu'il s'immisce dans son roman, se retrouvant alors dans ses personnages dont il épouse la pensée, dont il éprouve le sentiment. Le sujet, effaçant son individualité, s'assimile malgré tout au collectif « nous ». Nous avons parfois même des constructions syntaxiques qui renvoient indirectement au « je ». Et de la même façon que le « on », cela peut renvoyer au lecteur virtuel, un lecteur qui entre même directement dans le texte quand le narrateur lui fait une place derrière le « vous ». Nous ne citons qu'un exemple puisque nous avons

137 Philippe Dufour. *Flaubert ou la prose du silence*. Nathan, 1997, p. 28.

déjà évoqué cela.

« Au bout de huit jours elle n’y songeait plus, accoutumée à la physionomie nouvelle de sa mère, et refoulant peut-être ses craintes, comme *on* refole, comme *on* rejette toujours [...] les soucis menaçants ». (UV, IX, p.117) (Se reporter également aux exemples relevés dans notre étude antérieurement).

Ces trois points que nous venons de passer en revue, permettent d’aboutir à un roman du vide racontant l’évidement progressif de l’existence frappée par le malheur.

Les personnages à peine vivants pour la plupart, en viennent à s’effacer complètement, à disparaître, happés par la roman. En cela, Antonia Fonyi, dans sa préface à *Une vie*, parle d’un « roman de deuil », au « mouvement descendant, dépressif¹³⁸ ». C’est là le « deuil de l’Ancien Régime » qui apparaît clairement dans l’étiolement de la classe symbolisée par les Briseville ou la famille de Jeanne. Ses représentants se révèlent ainsi complètement passifs (bloqués dans une attitude contemplative) ou bien bel et bien anéantis.

En terminant cette partie, nous ne pouvons que constater, malgré les quelques nuances que nous avons dû apporter, la dégradation du roman, un roman à la réalité fuyante (quasi absence de l’Histoire, omniprésence de la rêverie ou du passé : ce qui n’est pas ou ce qui n’est plus !) tant sur le plan romanesque qu’au sein même de l’écriture (les failles de l’écrivain face à la transcription de certains sentiments ou la description de la folie furieuse par exemple se laissent percevoir par certains détours que nous verrons plus loin), et celle des « personnages » manquant clairement de prise sur le réel. Absence du réel donc à laquelle s’ajoute l’absence de l’Histoire, de l’héroïsme, du sens, presque, aurait-on envie de dire.

Nous pourrions donc penser que pour pallier l’esquive de l’histoire face à des personnages qui s’enlisent, notre roman regorgerait au moins de discours. Un discours qui se substituerait à l’action. Des personnages, qui à défaut d’agir, parleraient.

C. Effacement du discours : du non-dit à l’indicible

Dans cette partie, nous allons tenter de montrer que, à l’instar des personnages ou du sujet

138 Antonia Fonyi, *Op. cit.*, p.30.

du roman, le discours, tant celui des « héros » que de l'auteur-narrateur, tend à s'effacer, contribuant à faire d'*Une vie* un roman du murmure, de la parole en sourdine, du silence. Il conviendra, cependant, de nuancer à plusieurs reprises dans la mesure où, nous le verrons, le manque s'ouvre parfois sur le plein de la même manière que le plein débouche quelquefois sur du vide. L'auteur, malgré lui peut-être, réduit le vide, laissant quelques traces ça et là.

« Ecrire, se taire » dira Sartre au siècle suivant. (*Situations X*, Gallimard, 1947, p.138)

1) Le non-dit ou l'art de suggérer

« Est-ce qu'on peut parler sans rien dire ?¹³⁹ », se demandera R.Pinget au XX^e siècle, propos que nous rapporte Aline Mura dans *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*. *A priori*, nous aurions envie de lui répondre par la négative. Cependant, cette partie va nous prouver le contraire. Nous allons, en effet, voir que comme nous le démontre très remarquablement A. Mura dans son ouvrage, le silence (un vide) peut être signifiant et nous parler, que retenir peut être une façon de mieux dire et qu'en définitive, un blanc peut s'avérer plein. C'est donc sur le silence que nous allons nous pencher, un silence volontaire de la part du narrateur qui refuse le discours romanesque, qui ne souhaite pas dire, ou n'ose pas dire, à cause de la pudeur, notamment. Il est ainsi question d'un « faux » silence, d'un silence lucide, serein (la parole n'est pas absente ou impossible : elle est seulement suspendue) contrairement à celui que nous analyserons ensuite : le silence qui se fait sur la feuille quand l'auteur ne peut pas dire. Nous pouvons ici rapporter la définition que donne Van den Heuvel du silence dans *Parole Mot Silence* : « non-réalisation d'une action d'énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée¹⁴⁰ ». Les verbes « pouvoir » et « devoir » disent bien un silence qui peut être choisi (silence que nous aurions tendance à qualifier de « positif ») ou imposé (silence qui serait, par opposition, « négatif »). Ce qui peut paraître fort étonnant et presque paradoxal - élément qui a d'ailleurs été relevé par maints écrivains - c'est que le silence qui hante bien souvent l'écrivain, et qui plus est l'écrivain du XX^e siècle ou l'écrivain contemporain, à un moment donné de sa relation avec l'écriture, se révèle un choix du narrateur, une ressource pour son roman. Cela ne peut que témoigner d'un silence puissant

139 Robert Pinget, *Taches d'encre*. Editions de minuit, 1997, p. 46.

140 Pierre Van Den Heuvel. *Parole Mot Silence*, J.Corti, 1985, p. 67.

malgré les apparences, d'un silence éloquent dont le manteau est à même d'habiller les pages du roman.

En faisant l'impasse sur de nombreuses descriptions, Maupassant choisit ainsi la voie de la suggestion, de dire sans dire, en somme. Or, force nous est de reconnaître que cette voie lui a été révélée par Flaubert. En effet, ce dernier, nous rapporte-t-il dans *Pour Gustave Flaubert*, « n'énonce jamais les événements ; on dirait, en le lisant, que les faits eux-mêmes viennent parler, tant il attache d'importance à l'apparition visible des hommes et des choses [...] (c'est une) qualité de metteur en scène, d'évocat impassible¹⁴¹ ». En définitive, « au lieu d'étaler la psychologie des personnages dans des dissertations explicatives, [...] il la [fait] simplement apparaître par leurs actes. Les dedans [sont] ainsi dévoilés par les dehors, sans aucune argumentation psychologique ». Pour en donner un exemple, citons un extrait de *L'Education sentimentale* où, lorsqu'au début de sa carrière parisienne, Frédéric Moreau se promène, ses affects s'impriment alors sur le paysage, les couleurs se chargent de son état d'âme, son désarroi est comme infusé à la Seine. Notons ainsi le déchirement final particulièrement explicite qu'a relevé G. Larroux : « Il se sentait comme perdu dans un monde lointain. [...] et la Seine, verdâtre dans toute son étendue, se déchirait en moires d'argent contre les piles des ponts » (*Op. cit.*, Gallimard, 1968, I, 3, p.55).

De la même façon, Maupassant, dans sa chronique « l'évolution du roman au XIX^e siècle », nous dit l'admiration qui l'anime à l'égard de l'Abbé Prévost « admirable évocat d'êtres humains » et non plus simple « montreur de personnages ». Il voit donc se dessiner avec *Manon Lescaut* l'« admirable forme du roman moderne ¹⁴² ». Il s'agit bien d'évoquer et non plus de dire et donc d'emprunter des voies détournées à la croisée d'un voir et d'un dire. Cela donne ainsi le jour à une « écriture par images », une écriture visuelle et à ce que Maupassant a appelé la « description psychologique » ou « psychologie du dehors ». C'est, dès lors, aux paysages et aux objets, élevés au rang de symboles, qu'il revient de nous dire les personnages, la météo de leur cœur, la couleur de leur âme. C'est, en cela, que les différents états de la mer reflètent les états d'âme de Jeanne. Dans sa *Poétique de Maupassant*, Mariane Bury parle de *description-évocation* tandis que G.Philippe dans *Le roman* (1996) évoque une construction du personnage et de sa personnalité et non de son identité par des *marques indirectes*. Nous avons ainsi un trajet du dedans au dehors afin de dire

141 Guy de Maupassant. *Pour Gustave Flaubert*, p. 50.

142 Guy de Maupassant. *Romans*, p. 1484.

autrement le dedans, seulement par mots voilés, le dire mieux peut-être, de façon plus réelle et naturelle également. Le narrateur peut, en effet, se cacher, s'effacer en laissant les personnages se dire eux-mêmes par le regard qu'ils portent sur le paysage ; c'est pourquoi cette volonté de se taire et de parler seulement de façon oblique s'inscrit dans cette ambition de Maupassant - pour reprendre les propos de Flaubert - de ne pas « s'écrire » mais de seulement écrire. Maupassant déclamaient dans « Le roman » : « Il [romancier] doit me le [personnage] montrer tel qu'il est et non me le dire. Je n'ai pas besoin de détails psychologiques. Je veux des faits, rien que des faits, et je tirerai les conclusions tout seul. ¹⁴³» L'évocation, la suggestion, la sensation créées par l'atmosphère se substituent donc à l'intrigue, l'analyse et le commentaire. La description relève, dès lors, d'une stratégie narrative, elle a valeur de signe et permet de suppléer aux insuffisances du récit événementiel (c'est que nous avons pu voir la quasi absence de tout événement dans ce roman), elle n'a donc plus à être considérée comme un temps mort de la narration, comme un récit secondaire. Les paysages se faisant reflets des états d'âme des personnages (un peu de la même façon que chez les Romantiques), et leur description indicielle, notre auteur économise la part visible des explications (qu'il voulait bien « cachées »). Il s'attarde ainsi sur les paysages, délaissant l'intrigue, c'est pourquoi la description de la nature se fait investigatrice pour le lecteur : elle explique la sensation, elle symbolise un sentiment, elle souligne un caractère, elle préfigure un événement. Il s'agit bien de « cacher pour montrer » selon le propos de Michel Crouzet : sorte de « syncrétisme littéraire où descriptif, narratif et psychologique se mêlent et se répondent ¹⁴⁴».

Mais avant de tendre l'oreille pour attraper au vol les paroles des paysages et des objets, nous allons nous pencher sur le silence du narrateur qui est à la fois volontaire et involontaire. Volontaire dans la mesure où il relève, malgré tout, d'un choix, même s'il s'agit d'un choix contraint - les mots ne viennent pas à manquer, il n'est donc pas question d'indiscrétion - et involontaire dans la mesure où le narrateur obéit aux normes de la pudeur et doit veiller à ce que l'épée de Damoclès de la censure ne s'abatte pas sur son livre. Quoi qu'il en soit, ce silence relève bien du non-dit.

a) Le non-dit du narrateur-auteur : du poids de la censure...

Le non-dit, le tu, le voilé sont des procédures d'évitement, de retenue, retenue qui s'impose quand il est question de sujets qu'on appelle « tabous » et que l'auteur s'approche donc des limites

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Cité par Bernard Valette. *Op. cit.*, p. 26.

du dicible et du montrable, devant faire fi des conventions morales et culturelles. On devine là les mailles de la censure et de l'Interdit. Maupassant devait, bien entendu, avoir en mémoire le scandale suscité par *Madame Bovary*, roman pour lequel Flaubert s'est vu accusé d'avoir montré « la nature dans toute sa crudité » et d'avoir exhibé avec complaisance l'histoire d'un adultère. Ainsi, lorsqu'il aborde des choses qui sont de l'ordre des besoins et des appétits, des troubles physiques, de la maladie, de la nudité, de la sexualité, l'auteur freine et voile son discours afin de ne pas dire directement ou parfois l'occulte complètement en recourant à l'ellipse, procédé courant à son époque. Il peut même faire appel aux points de suspension, manque graphique, blanc (ce « prolongement silencieux de l'exprimé¹⁴⁵ »), signe d'interdit, ce qui ne fait que sous-entendre, si bien que le tabou nous est, malgré tout, dit, mais indirectement. A nous de l'entendre. Il peut encore user de la sémiotique des gestes.

Nous nous souvenons, à cet égard, de la scène du « viol conjugal » de Jeanne. Pareillement, la conception du deuxième enfant n'est pas dite. On nous apprend seulement que Julien « recommença à pénétrer dans la chambre de sa femme. » Et la conséquence : « Elle était grosse ». (UV, X, p.134)

Nous pouvons, par comparaison, citer *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, où l'auteur ne dit pas que Clélia et Fabrice ont eu des relations intimes, mais nous l'apprend en nous disant : « Elle se trouva enceinte ». (*Op. cit.*, G.F-Flammarion, 2000, p.314)

Nous pouvons prendre un dernier exemple qui illustre bien cela : lorsque Julien évoque l'adultère de la boulangère surprise en flagrant délit par son mari, le narrateur recourt à une parade afin de ne pas dire de quoi il retourne réellement ou plutôt de le dire en murmures : « Le jour même où devaient arriver ses parents, Julien raviva ses répulsions en lui racontant gaiement, comme une chose toute naturelle et drôle, que le boulanger ayant entendu quelque bruit dans son four, la veille, qui n'était pas jour de cuisson, avait cru y surprendre un chat rôdeur et avait trouvé sa femme "qui n'enfourrait pas du pain" » (p.117).

D'ailleurs, nous verrons plus en détail, dans notre troisième partie, en nous basant sur le texte d'Antonia Fonyi, « Genèse et censure psychique. L'exemple Maupassant », comment la censure a pesé dans l'écriture maupassantienne d'où les nombreuses retouches et autres suppressions qui ont marqué son texte et la nombreuse maturation qu'a demandé son œuvre.

145 Jacqueline Michel. *Une mise en récit du silence*, J. Corti, 1986, p. 113.

b) ... à la stratégie narrative

« Ce qui est important dans une oeuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas ¹⁴⁶ » assure Pierre Macherey et c'est ce que nous allons essayer de voir maintenant.

Nous avons vu que la description psychologique a une valeur évocatrice (et non informative) puisqu'il s'agit de suggérer bien plus que de représenter. Ainsi, pour décrire ses personnages, notre auteur ne dessine que quelques traits ou, comme nous allons le voir pour Jeanne, convoque un peintre qui doit parler aux lecteurs.

Nous sommes, dès lors, bien loin des descriptions foisonnantes de détails que nous trouvons souvent chez Balzac. Cependant, le texte maupassantien, beaucoup plus dépouillé, n'en demeure pas moins pleinement significatif, de la même façon que la technique du trop-plein. Commençons par lire l'extrait suivant :

Elle semblait un portrait de Véronèse avec ses cheveux d'un blond luisant qu'on aurait dit avoir déteint sur sa chair, une chair d'aristocrate à peine nuancée de rose, ombrée d'un léger duvet, d'une sorte de velours pâle qu'on apercevait un peu quand le soleil la caressait. (UV, I, p.4).

En recourant à l'intertextualité picturale et à Véronèse - (1528-1588) : peintre italien. Ses figures de madones, au visage arrondi et lumineux ont fait son succès. - Maupassant suggère bien plus Jeanne qu'il ne la décrit. Le nom de l'artiste permet ainsi au lecteur d'imaginer la jeune femme et à l'auteur d'économiser un portrait qui, trop riche en détails, risquerait de paraître artificiel ou lassant pour le lecteur. K. Cogard dans « Un lieu paradoxal : la description négative » tiré de *Limites du langage : indicible ou silence*¹⁴⁷ l'a bien expliqué. Son refus de décrire est ainsi compensé par l'évocation de cette figure tutélaire des arts plastiques.

D'ailleurs, force nous est de constater que, bien souvent, les personnages ne sont pas décrits, leurs sentiments ne sont pas explicités : ce sont les paysages, les lieux ou les objets à qui revient le rôle de nous faire pénétrer au dedans d'eux. C'est donc sur ces paysages de l'âme, révélant les interférences entre dehors et dedans, sur la surimpression de paysages intérieurs et extérieurs que nous allons nous arrêter à présent, en prenant quelques exemples que nous avons pensé être particulièrement significatifs. Nous verrons encore ce que les paysages - des paysages doubles par conséquent, qui sont des représentations du monde et des projections de l'être - peuvent nous

146 Pierre Van Den Heuvel. *Op. cit.*, p. 68.

147 Karl Cogard, Aline Mura-Brunel (dir.). *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 2002. 378 p.

révéler quant à l'action et aux événements à venir. Il est évident que Maupassant hérite, plus ou moins cela, des Romantiques pour lesquels la Nature, les paysages, les saisons étaient des miroirs de leur moi ; une raison pour nous de l'inscrire d'autant plus sûrement dans son siècle.

C'est donc sur la puissance prophétique de la nature, une nature mystérieuse, que nous allons nous pencher, sur la fonction de la description qui n'a plus rien d'ornementale, de référentielle, mais qui est représentative, expressive et porteuse de significations symboliques. Albert-Marie Schmidt parle d'un « style psychique¹⁴⁸ » chez un écrivain qui est avant tout un « écrivain de la sensation ».

L'eau est, tout particulièrement, un paradigme très significatif et nous retrouvons ainsi ses différentes déclinaisons : la pluie, la neige, la boue, le brouillard, le sang aussi, qui en fait un paradigme itératif : l'eau et plus généralement le paysage ou encore les objets dont la récurrence de certains est à considérer. Nous avons une personnification évidente des éléments naturels qui nous autorisent, semble-t-il, à ériger la nature, puis l'eau au rang de personnage, ou du moins, au rang de médiateur ou d'interprète des sentiments des personnages.

Le désespoir, la mélancolie de Jeanne, à son retour de Corse, sont rendus sensibles et palpables dans le paysage malade, neurasthénique qui nous est dépeint. Nous pouvons ainsi noter les « feuilles mortes » et leur « douloureux soupir d'agonie », « les saules pleureurs », la « maigreur grelottante des peupliers presque nus », les « branches grêles (tremblant) au vent » (p.62 et sv.). L'isotopie de la maladie nous paraît évidente. Et nous pouvons même parler de maladie en phase terminale puisque le bosquet figure « la chambre d'un mourant ». Soulignons, à cet égard, l'allitération en [m] très marquée et disant bien la maladie et cette omniprésence de la mort : « **l**amentable [...] **m**ourant. La **m**uraille verte [...] les arbustes **emm**êlées **comm**e une dentelle de bois fin [...] **m**aigres branches ; et le **m**urmure des feuilles [...] que la brise [...] **rem**uait, **amon**celait » (*Ibidem*). On peut aussi noter dans ce passage la juxtaposition assez surprenante du « bois » et de la « dentelle », laquelle renforce l'extrême fragilité de la nature. Cette description évoque, par ailleurs, la « forêt des suppliciés » que nous trouverons dans *La vie errante*.

Ainsi la stérilité des lieux, la rudesse du climat, la poussière et la pourriture composent bien une déclinaison de la mort. Nous pouvons encore faire mention, dans ce même chapitre 6, de la présence de la « mouette » qui symbolise le froid des paysages marins, une mouette toute fragile, qui est « emportée dans une rafale » *a contrario* de l'aigle vu en Corse, un aigle qui s'élançait, un aigle fort, symbole de liberté comme en témoignent la paronomase (aigle/ailes) ou tout ce qui

148 Albert-Marie Schmidt. *Maupassant par lui-même*. p.130.

renvoie à son ampleur, sa puissance : « un énorme oiseau s'envolait d'un trou : c'était un aigle. Ses ailes ouvertes semblaient chercher les deux parois du puits et il monta jusqu'à l'azur où il disparut » (V, p.57). Que ce soit la mouette ou l'aigle, ils rendent évidemment compte de l'état d'esprit du personnage : Jeanne se sent libre en Corse, elle y connaît l'amour, enfin, fût-ce de façon éphémère, alors que, de retour aux Peuples, elle se sent à nouveau fragile, prise au piège, prisonnière. Pareillement, dès le premier chapitre, la quête du bonheur, de l'amour, de « lui » qui animait Jeanne nous était révélée à travers les petits « pigeons (qui) se promenaient au bord du ruisseau » - comme elle se promenait au bord de la mer -, « en cherchant leur vie » comme elle cherchait la sienne.

Mais, pour en revenir à ce paysage neurasthénique du chapitre VI, nous pouvons encore noter la présence du vent, un vent qui « galope » - leitmotiv du roman - qui mord le coeur, qui glace l'âme. Le paysage nous paraît ainsi à l'unisson de l'état de torpeur du personnage : il représente et exprime le fond de sa pensée. La psychologie est bien masquée, seulement révélée indirectement. La dégradation des sentiments, l'amenuisement de l'espoir, n'est suggéré qu'à travers la vision artificielle d'une nature dépourvue de fraîcheur. Et nous retrouvons ainsi la volonté de Maupassant, celle de « cacher la psychologie au lieu de l'étaler ».

De surcroît, il convient de préciser que l'automne - si cher aux Romantiques encore une fois - annonce souvent dans l'œuvre la venue d'un nouveau malheur ou l'engourdissement de Jeanne. La campagne humide, dure, triste, nue, « lamentable comme la chambre d'un mourant » en plus de nous révéler le désespoir de Jeanne nous esquisse encore son avenir fait d'errance quotidienne : on se rappelle ainsi Jeanne, dans les derniers chapitres, gardant son lit le plus clair du temps, remuant à peine, « comme morte ». Pareillement, dans *Mont-Oriol*, l'automne est là pour nous annoncer que Paul Brétigny va être séparé de sa maîtresse : « L'automne venait, l'automne qui précède l'hiver. Il n'avait pas senti, jusqu'à présent, ce premier toucher du froid, qui le pénétrait brusquement comme la menace d'un malheur ». (MO, I, 8, pp.587-588).

Parallèlement, pour traduire les tourments de Jeanne alors qu'elle est enceinte, Maupassant n'utilise pas du vocabulaire des sentiments, d'une ponctuation exclamative et expressive, ne recourt nullement au monologue intérieur, il se contente simplement de peindre son âme tourmentée à travers le paysage : « Les fermes isolées » sont comme « endormies en leur chemise blanche », « la plaine, les haies, les ormes des clôtures » sont comme « tué[s] par le froid ». (UV, VII, p.83). Et Jeanne semble effectivement, engourdie par le froid, elle qui ne vit pas très bien sa grossesse, elle qui n'éprouve même « aucun plaisir à se savoir mère », du moins pas encore. Et cela se lit bien dans

le paysage printanier, encore engourdi - mais de façon passagère comme il en est de notre personnage -, frileux (frilosité dite par l'allitération en [f]) mais qui revient tout doucement à la vie, de la même façon que Jeanne qui se remet de la trahison de Julien et de celle de Rosalie : « Les arbres nus frémissaient sous la brise encore fraîche, mais dans l'herbe humide des fossés où pourrissaient les feuilles de l'automne, les primevères jaunes commençaient à se montrer » (p.96) ; avec les « primevères » c'est le bébé que nous devinons et l'amour maternel de Jeanne qui va se réveiller. D'ailleurs, la primevère est la fleur symbolisant les « mystères du coeur »: or, cette éclosion d'amour soudaine de Jeanne pour Paul, quelque temps après sa naissance, alors que rien ne le laissait présager, rend bien compte du mystère du cœur humain.

Autre paysage printanier qui dessine un printemps très précoce cette fois-ci puisqu'il est question d'« une de ces irrésistibles poussées de sève, une de ces ardeurs à renaître que la nature montre quelquefois en des années privilégiés » (IX, p.113) sur lequel nous souhaitons porter notre regard. Jeanne est, bien sûr, gagnée par « cette éclosion de tous les germes », par cette « fermentation de vie » c'est pourquoi le calme de la nature renvoie à sa « mollesse rêvassante ». Pourtant, il s'agit d'un calme qui précède la tempête et, là encore, le paysage le précise. Il est ainsi question d'un « calme brûlant ». Plus rien qui se dessine à l'horizon, (« rien ne remu[e] nulle part, pas une herbe, pas une feuille. Tout sembl[e] immobile pour jusqu'à la fin des temps, comme si le vent était mort. On dirait disparus les insectes eux-mêmes. »), en apparence seulement (comme le suggèrent certains termes « semble », « on dirait ») : les êtres ne sont pas « disparus », simplement cachés, et on devine là la tempête qui réside dans la découverte de l'adultère de Julien et Gilberte, lesquels demeurent cachés justement. Et c'est d'ailleurs le paysage, la nature, par le biais des oiseaux, qui va « parler », chuchoter à Jeanne, pour lui révéler la double trahison : « Comme elle avait mis pied à terre, et ne remuait plus, appuyée contre un tronc d'arbre, deux petits oiseaux, sans la voir, s'abattirent dans l'herbe tout près d'elle, l'un deux s'agitait, sautillait autour de l'autre, les ailes soulevées et vibrantes, saluant de la tête et pépant; et tout à coup ils s'accouplèrent » (p.114). Relevons-y l'allitération en [s] signifiant bien cette liaison secrète.

C'est alors que la tempête éclate : l'immobilité, le silence, la sérénité de Jeanne volent en éclat : « Elle galopait maintenant en retournant aux Peuples. Sa tête travaillait, raisonnait, unissait les faits, rapprochait les circonstances » (p.115) Cette tempête qui souffle dans l'esprit de Jeanne est alors mimée par le verbe « galoper » ou encore par l'accumulation des verbes.

Nous avons déjà un peu vu brièvement que les paysages permettaient à l'auteur de nous informer sur l'état d'esprit des êtres de façon discrète, mais comment accepter que les personnages soient désespérés sous prétexte que les arbres sont tristes, comment le lecteur, en quête de vraisemblance peut-il ne pas s'étonner de la personnification de la nature, par exemple ? Comment concilier réalisme et description évocatrice ?

Dans un article fort intéressant, « Paysager la mélancolie » (2002), S.Triaire rapporte ces propos de Paul Zumthor « le paysage n'existe pas en lui-même¹⁴⁹ », c'est un « objet construit » par un regard qui le compose et le modèle. Dans la même veine, Pierre Sansot nous dit qu'« il n'y a de paysage qu'habité¹⁵⁰ ». Ce que nous devons saisir ici, pensons-nous, c'est que la tristesse d'un paysage, l'agonie d'une maison ne vont pas à l'encontre de la réalité dans la mesure où ce n'est pas tant le paysage qui est malade ou malheureux mais le personnage qui le voit de la sorte : son cœur, ses yeux, son être, gagnés par la mélancolie, voient le paysage mélancolique. C'est là le paysage subjectif déjà esquissé sous la plume des Romantiques.

Ainsi, la seule description du paysage nous dit la projection du malaise du personnage, un personnage qui est un *regard-descripteur*, nous rapporte Hamon dans l'*Introduction à l'analyse du descriptif*. Dès lors, en suivant ce regard, nous passons naturellement de la narration à la description, une description fragmentaire, pleine de non-dits dus justement au style indirect libre : nous ne voyons pas tout mais seulement ce que le personnage voit et veut voir. Enfermés dans sa conscience, nous n'avons aucune autre information que les siennes sur l'extérieur. De plus, nous le découvrons progressivement en même temps que lui.

Mais ce n'est pas ce non-dit là, qui repose sur la restriction du champ de vision, qui nous intéresse ici. Non, ce qui retient notre attention ce sont les non-dits du narrateur, lequel refuse de décrire ses personnages et les laisse se décrire eux-mêmes, par le regard qu'ils portent sur le monde qui les entoure, ce que nous explicite très bien Armand Lanoux quand il parle de cet art « qui s'invente à mesure, devant nous [...] Les paysages et les décors y sont vus par un personnage en proie à une émotion ou engagé dans une action, un personnage en mouvement¹⁵¹ ». Le personnage semble avoir besoin de l'espace du paysage pour mieux se connaître, pour définir et mieux comprendre ses motivations. Cette dissimulation de sa psychologie, ou plutôt son déploiement et

149 Paul Zumthor. *La mesure du monde*, Seuil, 1993, p. 86.

150 Pierre Sansot. L'affection paysagère. In *Mort du paysage ?*, ouvr. cité, p. 19.

151 Armand Lanoux. *Op. cit.*, p. 164.

non son explication pure et dure, sert la vraisemblance : cette psychologie se dégage d'elle-même des faits, elle en paraît ainsi plus vivante, plus sincère car, il appert qu'elle demeure cachée dans la réalité et que des zones d'ombre marquent l'intériorité de chacun.

Quant à la mutation symbolique du paysage, elle ne dit que les diverses étapes d'une métamorphose de l'être humain, comme nous allons le voir avec quelques exemples. Nous comprenons, dès lors, qu'un même élément puisse tantôt être connoté positivement et tantôt négativement, y compris si ses descriptions ne sont séparées que par un bref laps de temps. C'est là la vision subjective du personnage que Jean Rousset exprime de la façon suivante :

Vu à travers des verres différemment colorés, le même paysage ne change pas seulement de couleur, mais de forme, de dimensions, de relations entre les plans, et enfin de tonalité affective. Ainsi Emma verra-t-elle le monde à travers sa passion, à travers les diverses couleurs que prendra sa passion¹⁵².

Ainsi si cette « psychologie du dehors » peut nous faire penser, à première vue, qu'elle dessert le réel, nous voyons que c'est tout le contraire qui se passe.

Mais prenons quelques exemples de ce changement de regard, de ce changement de description reflétant un virement de la couleur du cœur, une autre tonalité de l'âme.

Le lever du soleil dit bien ce changement de couleur de l'âme de l'héroïne. A la sortie du couvent le soleil représente « le lever de ses espérances ! », il est un « immense globe flamboyant » (UV, I, p.14). Le feu, le soleil paraît incarner ici l'espoir, comme la possibilité d'une rédemption. Or, le même soleil, à son retour aux Peuples, après son voyage de noces, lui paraît tout simplement grotesque : « un gros soleil rutilant et bouffi comme une figure d'ivrogne » (UV, VI, p.66). Or, le soleil, en lui-même, n'est ni triste ni gai, ni signe d'espoir ou de désespoir mais il le semble dans la mesure où il est vu par les yeux d'une Jeanne, dès lors, désillusionnée. Il s'agit bien d'une description du dehors révélant le dedans. Il est, d'ailleurs, intéressant de lire en parallèle ces deux réveils de Jeanne aux Peuples : nous y retrouvons la même présence du soleil, le même empouprement des éléments mais à l'ivresse du début succèdent les larmes de Jeanne.

La pluralité du paysage ne renvoie qu'à la pluralité de Jeanne : personnage mélancolique si instable (« Jeanne, sautant de la complète désespérance à une sorte d'enivrement d'espoir » [UV, XI, p.160] : ce passage brutal tient aussi de l'hystérie) bien que toujours la même dans le fond.

Le paysage dit ainsi la vie ou la mort, celle de la nature mais surtout celle de Jeanne ou du moins de

152 Jean Rousset. *Op. cit.* p. 127.

ses espoirs, de sa « gaieté », de sa soif de vie, de sa « griserie ». Une manière encore, pour l'héroïne, de prendre conscience de la mort dans la vie. N'oublions pas que Maupassant est un romancier de la prise de conscience comme nous le rappelle A.M.Schmidt. En définitive, Jeanne désenchantée à son deuxième retour aux Peuples, n'est plus sensible qu'à tout ce qui trahit le dégoût, l'inertie, le délitement et le dépérissement : c'est bien ce que nous dit le paysage, de la même façon que son bourgeonnement, au début, traduisait l'ivresse de la jeune fille. Jeanne, à l'instar des personnages dans *Une vie*, se révèle bien par le regard qu'elle promène sur le monde qui l'entoure d'où le défilé de paysages, pour le moins changeants, qui traversent les pages. Et c'est bien ce que constate Alexandre Astruc - lequel a adapté *Une vie* au cinéma - quand il répond à Jean-Luc Godard qui l'interviewait : « Maupassant n'a pas peint dans *Une vie*, l'évolution d'une femme au fil des saisons, mais les reflets des saisons sur l'âme de cette femme ». (Dans *Arts*, n° 684, 20 août 1958). Et d'expliquer : « Maupassant décrivait peut-être moins des personnages que le mouvement qui les emporte ».

De surcroît, si au début nous avons une participation affective de Jeanne au décor, cette dernière disparaît peu à peu, Jeanne s'absente, comme en témoigne l'étiollement du style indirect libre que nous avons déjà pu évoquer. Nous avons ainsi l'impression que Jeanne n'est plus autant à l'écoute de la nature. Nature qui reste, pourtant, bien présente et même plus vivante que Jeanne, ce qui nous pousse à parler d'une Nature-événement.

D'ailleurs, il peut être fort intéressant de noter que, si à la fin de l'œuvre, Jeanne essaie à tout prix de retrouver des souvenirs de son passé à partir des calendriers, de reconstituer son passé dans son entier, elle tente, parallèlement, de ressentir les mêmes émotions qu'elle éprouvait, jeune fille, au seul contact de la nature. Gagnée par une espèce de « fièvre de regret », elle parvient à frémir des « mêmes secousses » (p.189) ; il y a toujours cette « joie éternelle » qui la gagne à chaque printemps mais, en même temps, la vieillesse et le dégradation de sa personne (dit par ce rythme ternaire : « sa peau séchée, son sang refroidi, son âme accablée » [*Ibidem*]) font qu'elle ne peut plus éprouver qu'« un charme affaibli et douloureux ». C'est, en cela, que la nature, le même paysage lui paraît malgré tout différent, elle essaie, d'ailleurs, de se convaincre que cela n'est pas lié à elle, que le paysage a vraiment changé : « Le soleil devait être un peu moins chaud que dans sa jeunesse, le ciel un peu moins bleu, l'herbe un peu moins verte, et les fleurs, plus pâles et moins odorantes n'enivraient plus tout à fait autant » (*Ibidem*). Pourtant, on le devine la nature n'a pas changé, la couleur du ciel est identique, c'est simplement le regard de Jeanne sur lequel le temps et la souffrance ont déposé un voile. Nouveau miroir plus tremblotant, un peu fêlé. On voit, en tout cas,

ici comment Jeanne ne cesse de se penser par rapport au passé, comment elle compare toujours le moment présent avec le passé et comment, de ce fait, elle s'enferme dans un temps désespérément cyclique et clos.

C'est sur l'article de Triaire que nous nous appuyons pour tenter d'expliquer cela. Ce changement reposerait sur l'expérience d'« étrangeté, d'arrachement au paysage familial ¹⁵³» nous dit Marc Fumaroli se penchant sur la maladie mélancolique du personnage suggérée par un paysage mélancolique. L'être se vaporise dans le paysage. Or, à cause de son instabilité, de son humeur changeante, le paysage ne peut qu'être pluriel d'où la géographie variable de la mélancolie : campagne sautillante ou agonisante, espace qui accueille l'ennui ou l'attente, espace mortifère ou prospère, espace qui oscille entre le vide et le plein. Nous avons bien un « entre-deux » des paysages : « entre vie et mort, ne pouvant mourir faute d'être », un peu comme Jeanne que nous avons tant de mal à saisir : un personnage vivant à peine, comme mort, mais pas tout à fait, un personnage au bord de l'inexistence, puis se relevant tout à coup, se réveillant, bondissant, euphorique, un personnage presque insaisissable tellement il est changeant, en définitive.

C'est, en cela, que le paysage en vient même parfois à s'opacifier, à s'échapper derrière un épais brouillard comme pour dire la nuit de la conscience, les ténèbres de l'âme dans lesquelles le personnage s'enferme, s'enfonce, ses pensées labyrinthiques aussi. Derrière un paysage disparaissant dans le brouillard, c'est également un personnage existant à peine qui se devine.

Un paysage alors vide et muet, imprécis, presque un « non-lieu » qui dit bien le manquement à être de Jeanne. Un peu dans la même veine, nous pouvons signaler l'importance du noir, couleur du chaos, de la vacuité du réel qui, dans *L'Education sentimentale* exprime un univers nocturne, obscur et renvoie à la lumière de la raison éteinte. Dès lors, la réalité nimbée d'une brume signifie l'absence de clarté, la présence de signes indéchiffrables dans le monde.

Quelle meilleure image du caractère indéchiffrable, toujours fluctuant de tout être que celle de l'eau ?

L'eau. Elle est très présente dans l'univers maupassantien (Albert-Marie Schmidt nous dit, à cet égard, que la « mer grouillante, tantôt grise, tantôt bleue, tantôt pourpre, prend à ses yeux l'aspect d'une divinité ¹⁵⁴») et sa présence est toujours, pour le lecteur, l'indice de quelque chose. C'est même un vrai réservoir symbolique, un puits de significations cachées : eau mélancolique, eau

153 Marc Fumaroli, « “Nous serons guéris, si nous le voulons ”. Classicisme français et maladie de l'âme ». *Le Débat*, n°29, Gallimard, 1894, p. 113.

154 Albert-Marie Schmidt. *Op. Cit.*, p.18.

intemporelle, eau évanescence, eau solide, elle peut dire la mélancolie, la mort, la torpeur, la solitude, la peur, la folie, elle peut être l'indice de l'intrusion du fantastique. Elle reste, il est vrai, malgré tout fort ambiguë, elle revêt tellement de significations que comprendre ce qu'elle dit peut s'avérer très dur pour le lecteur. L'eau recouvrait déjà plusieurs aspects chez les Romantiques. Elle pouvait être, pour eux, un symbole de liberté... ou de mort. Victor Hugo et Lamartine, pour leur part, l'associent à la mélancolie, à la solitude, aux tourments de l'âme. On se contentera de citer « L'Isolement » de Lamartine où il met bien en relief l'antagonisme de l'eau qui tient au fait qu'elle peut se définir à la fois par son immobilité et à son mouvement, une eau à la fois stagnante et énergique, lourde et légère. Chez Maupassant, elle se révèle, allons-nous voir, signe de la « logique du contraste » mais voyons, plus particulièrement, les différentes morphologies qu'elle peut prendre.

La pluie occupe, indéniablement, une place très importante dans notre oeuvre, une pluie qui, dans les lignes liminaires, rend la jeune fille, pleine de vie et d'espoir, profondément heureuse : « sous ce ruissellement tiède [...] elle avait envie de chanter, de tendre au dehors sa main pour l'emplir d'eau qu'elle boirait » (UV, I, p.7). Mais la pluie d'or se fait vite, dès les chapitres suivants, pluie de mort, larmes de sang, une pluie qui se mêle aux larmes de l'héroïne, et qui nous fait penser avec force à ce vers célèbre de Verlaine, autre contemporain de Maupassant : « Il pleut sur la ville comme il pleure dans mon coeur ». Ainsi dans l'extrait suivant : « La fraîcheur de l'eau secouée par le barrage montait en brumes de la rivière, et cette froide sensation, glaçant son coeur déjà triste la fit revenir sur ses pas ». La pluie contraint ainsi Jeanne à rester cloîtrée dans le château familial, derrière les vitres de sa chambre. Se dégage une image de pluie-prison, une pluie qui renforce la clôture de l'espace, d'où le « barrage » évoqué, et c'est là une image que nous trouvons aussi dans « Mademoiselle Fifi » où nous pouvons lire que la pluie est « épaisse comme un rideau, formant une sorte de mur ». On est ainsi amené à voir la pluie autrement, laquelle est, d'ailleurs là, à l'ouverture du roman (il est même question de « déluge ») pour accompagner Jeanne dans son voyage jusqu'à Yport : elle est alors pour le lecteur (nous savons que c'est dans l'*incipit* que le « pacte de lecture » est signé entre le lecteur et l'auteur) une parole prophétique qui annonce les malheurs à venir : on nous dit notamment que « la pluie tombant sans répit depuis la veille au soir, était le premier gros chagrin de l'existence » de la jeune fille, « le premier » comme pour dire qu'il y en aura bien d'autres. On sent, en outre, l'ironie du narrateur avec l'espèce d'hyperbole constituée par « gros chagrin », laquelle infantilise un peu la jeune fille pour laquelle la simple pluie est vue

comme une catastrophe, pourtant bien anodine contrairement aux véritables chagrins qu'elle connaîtra par la suite.

En même temps, très vite, alors qu'on ne s'y attend pas, dans cet *incipit*, la pluie cesse et « un beau ciel pur d'un azur net et profond se développ[e] sur le monde ». Peut-être est-ce déjà là une annonce de l'*excipit* qui voit l'arrivée de la petite fille tirant Jeanne de sa torpeur et de son désespoir : une Jeanne, certes vieillie, mais qui sèche ses larmes (autre forme de l'eau !) de la même façon que cet « oiseau qui séch[e] ses plumes » dans les premières pages ?

La répétition de la pluie dans le roman contribue, de surcroît, à faire de cette dernière une litanie. Puis, les trombes d'eau sont encore le signe d'un châtement céleste - après avoir été comme le symbole du baptême dans l'exemple cité plus haut, du début de l'oeuvre - après la mort de Julien : « Le déluge ne s'apaisait point ; on eût dit même qu'il redoublait quand la calèche s'avança devant la porte » (UV, IX, p.146).

On dégage de cela « la logique du contraste » propre à Maupassant : c'est ainsi qu'au sentiment d'extase du début manifesté par Jeanne vient se heurter un constat amer quelques chapitres plus loin face au même élément.

Sylvie Triaire dans son article sur la « paysagisation » de la mélancolie, nous montre ainsi comment le familier se fait non familier : c'est là la forme d'étrangeté du connu. Jeanne « (revient) à (elle) mais dans l'altérité ». C'est ainsi qu'au chapitre VI, elle doute du paysage qu'elle a devant les yeux et se demande s'il est bien celui qu'elle connaissait, le même qu'il y a seulement quelques mois :

Etaient-ce la même campagne, la même herbe, les mêmes arbres qu'au mois de mai ? Qu'étaient donc devenues la gaieté ensoleillée des feuilles, et la poésie verte du gazon... ? Et cette griserie de l'air chargé de vie, d'arômes, d'atomes féconds n'existait plus. » (UV, VI, p.63)

Nous avons pu déjà dire que la folie s'immisçait dans le roman par le biais du comte de Fourville, nous aimerions montrer ici que cette folie est signifiée indirectement par la pluie, véritable prélude à l'anéantissement, l'inertie, et revenir ainsi sur la fameuse scène de la mort des amants dans la cabane, une scène quasi-apocalyptique dont le déluge est une des composantes. La folie du comte est déjà esquissée dans la description que nous trouvons de lui quand il vient voir Jeanne, laquelle le « pens[e] (d'ailleurs) devenu fou ». C'est notamment l'allitération en [f] et l'assonance en [ou] qui annoncent cette folie dont la « flamme » est déjà inscrite dans sa moustache : « Il était coiffé d'une grosse casquette **fou**rrée qu'il ne portait que chez lui, vêtu de sa

blouse de chasse, et si pâle que sa **moustache rousse**, qui ne tranchait point d'ordinaire sur son teint coloré, semblait une **flamme**. Et ses yeux hagards, **roulaient**, comme vides de pensée » (p.143). Des yeux qui « roulent »... comme « roule » la mer (« la mer houleuse roulait ses vagues » [*Ibidem*])... et comme va « rouler » la cabane déjà dite « roulante » au début de l'extrait... Nous retrouvons ces mêmes assonance et allitération dans la suite du texte qui mime bien cette « sorte de délire » : « Il s'assit, comme si ses jambes se **fussent brisées**, il ôta sa **coiffure** et s'essuya le **front** avec son **mouchoir**, plusieurs **fois**, par un geste machinal ; puis se relevant d'une **secousse**, il s'avança vers la jeune femme, les deux mains tendues, la **bouche ouverte**, prêt à parler, à lui **confier** quelque **affreuse douleur**... » L'eau qui perle à son front symbolise, par ailleurs, la pluie puis la mer, présences symboliques dans cette scène... Et une fois de plus, même allitération en [f], signe de folie, dans la phrase suivante : « Il **franchit** le **fossé**, puis **enjambant** les joncs marins à pas de **géant**, il gagna la **falaise** » (*Ibidem*). Les pas de géant nous dessinent la figure de l'ogre dont il a déjà été question à son égard alors que l'assonance en [an] paraît la marque de sa violence.

Mais la folie qui s'empare du comte nous est surtout révélée de façon détournée à travers la description du paysage, la mer et la pluie notamment : la mer « houleuse roul[e] ses vagues », les « gros nuages tout noirs arriv[ent] d'une vitesse **folle** ». Une « averse, **furieuse** » elle aussi, crible la côte, « **fouett[e]** » le visage du comte. Puis c'est la grêle qui cingle le paysage. Notons encore la présence d'un « vent puissant qui « **siffle** » et emporte les grands oiseaux comme s'ils étaient des « **flocons** ». Très vite, il est question de « **bourrasque** » Dans les exemples cités, soulignons la même allitération en [f] toujours là pour mettre en avant la folie du comte. Puis l'eau semble s'infiltrer en lui, c'est presque comme si c'était elle, de façon inquiétante, qui le rendait fou ou finissait de le rendre fou : « les grains [...] trempaient ses joues et ses moustaches où l'eau glissait, emplissait de bruit ses oreilles et son cœur de tumulte ». Et d'ailleurs, plus la pluie dégringole, plus le comte devient féroce. Et le moment de la chute mortelle de la cabane de devenir imminent.

Et la folie du comte est encore suggérée obliquement par la « maison roulante », plus précisément par son trajet fou, lequel laisse clairement transparaître un être n'ayant plus rien d'humain, un être bestial atteignant le paroxysme de la fureur à la fin de la scène. Reportons-nous, à cet égard, au passage suivant et relevons-y le rythme saccadé ainsi que les cahots de la voiture rendant compte du chaos de la conscience, de la raison : « Elle précipitait sa course, **emportée follement**, **allant** toujours plus vite, **sautant**, **trébuchant** comme une **bête** ; **battant** la terre de ses **brancards** [...] elle perdit une roue arrachée d'un heurt, s'**abattit** sur le **flanc** et se remit à dévaler comme une **boule** » (pp.114-145). Notons encore l'assonance en [an] et l'allitération en [b] disant la violence du comte

ainsi que le polyptote (battant/s'abattit) et le verbe « perdre » qui renvoie à la perte de la raison du meurtrier. Le trajet fou de la carriole est encore exprimée par l'adverbe « follement » et par les comparaisons : « comme une boule », « comme une bête », « comme une maison déracinée ».

Mais pour mesurer l'animalité finale du comte, il nous faut revenir au début de la scène où, déjà, on nous le décrit dépourvu de tout sentiment et seulement en proie à des actions mécaniques. En témoigne la seule présence de verbes d'actions : « se traîna », « rampa », « s'attela ». Son animalité et même son caractère monstrueux (il est décrit comme « une sorte de monstre », monstre qui introduit du fantastique dans la scène accentué encore par les trombes d'eau et le déchaînement des éléments naturels) ressort encore des comparaisons suivantes : « comme un boeuf », « semblable à une sorte de monstre ». Cette espèce d'« humanité » qui le caractérise a déjà été annoncée à plusieurs reprises dans le roman quand il a été décrit comme « une sorte de géant, de croque-mitaine à grandes moustaches rousses », la roussure renvoyant au renard puis, encore plus loin, il apparaît comme un « ours » avec sa « patte velue » (VIII, p.98) ; il sera encore question d'un « lièvre » quelques pages plus loin.

Quoi qu'il en soit, dans cette scène, on retrouve bien le « chasseur enragé » guettant sa proie, la « brute » dépeinte par Julien. En somme, il nous donne l'impression de n'être plus qu'une bête se traînant dans la boue, puis s'immobilisant, attendant, guettant sa proie, l'œil ouvert, l'oreille tendue : « il ne bougeait plus ». Il est, d'ailleurs, défini comme « souillé de boue » et plus loin comme « fangeux ». Il en vient même à nous paraître comme presque indescriptible (c'est là l'indicible de la folie) : son état de fureur est tel qu'il demeure presque insaisissable ; cela oblige, ainsi Maupassant, par exemple, au recours du zeugme dans la phrase suivante : « avec son grand corps souillé de boue et sa coiffure en poil de bête », une façon de dire que son corps est indissociable de sa personne, la coiffure de son vêtement. Et pour conforter cette hypothèse, à la fin, nous le voyons bien s'enfuir comme fondu dans la pluie et les bourrasques.

Mais, comme nous l'avons dit, cette monstruosité du comte avait déjà été annoncée, lors de la visite aux Fourville et, plus précisément, par l'élément aquatique. De la même façon que la pluie ici révèle sa nature profonde, c'est l'étang, le marais (« marais » qui nous fait penser à la mare, laquelle apparaît dans le nom de Julien : « de Lamare » ! d'où l'importance à accorder à l'onomastique !) alors qui avait apporté le pressentiment d'un trouble, d'une violence sous-jacente et meurtrière : le comte y était décrit comme un « être démesuré » (p.109) dont la force est menaçante. La pantomime inquiétante de la pêche nocturne annonce inéluctablement quelques détails de la scène du meurtre de Julien et de la comtesse. On y retrouve à nouveau la taille et

l'allure gigantesque d'un « monstre ». (p.144). Mais nous reviendrons sur la description du château de la Vrillotte un tout petit peu plus loin, quand nous nous intéresserons à la symbolique des lieux.

Dans cette scène de meurtre, si l'eau, l'abondante pluie symbolise la folie comme nous venons de le dire, il convient de dire qu'elle représente également la mort, de la même façon que le « coffre de bois » (p.144), autre périphrase utilisée pour dire la cabane, représente le cercueil du couple qui va mourir. La pluie se fait ainsi oracle. Et c'est bien ce que nous dit Albert-Marie Schmidt, que l'élément hydrique est symbole de mort : « Par une ambivalence prévisible, l'eau, symbole des genèses, est aussi, aux yeux de Maupassant, une correspondance de la mort ¹⁵⁵ ». On retrouve, d'ailleurs ici, l'eau de la clepsydre qui dit l'écoulement du temps et donc la victoire de la mort. C'est la fatalité qui s'abat sur l'homme à travers la pluie qui l'inonde.

Par ailleurs, nous pouvons mentionner le fait que, dans *Madame Bovary*, nous retrouvons une eau furieuse permettant d'exprimer le chavirement de la noblesse.

En définitive, la nature, dans la mesure où elle est hautement personnifiée et symbolique, élevée au rang d'actant, face à des personnages défaillants, acquiert une âme véritable qui explique qu'elle incarne le phénomène fantastique. Ce dernier n'est donc pas là où l'on attendrait qu'il soit, où l'on a coutume de le trouver c'est-à-dire dans une nature qui serait onirique, enchanteresse ou encore peuplée de personnages mythiques ou magiques, de monstres ou autres créatures merveilleuses. Non, le fantastique de la nature tient simplement à son humanisation, de la même façon que nous avons pu évoquer un fantastique naissant de l'intériorité même du personnage, de ce monstre qui n'est, nulle part ailleurs, qu'en lui-même.

Nous avons pu remarquer, en revenant sur le personnage du comte, qu'il était animalisé et ce, notamment par le fait qu'il se traîne dans la boue et qu'il en ressorte « fangeux », nous aimerions donc ouvrir une petite parenthèse pour dire quelques mots sur la boue, autre forme que se plaît à prendre l'eau. Nous tenons à cela car cette dernière est, là encore, un élément important de notre texte comme en atteste les diverses occurrences que nous pouvons relever. La boue entrave ou gêne le mouvement : elle dit, en cela, l'emprisonnement du personnage. Elle est déjà présente lors de la visite aux Briseville (On se souvient des « ornières boueuses et profondes (qui) faisaient se pencher la calèche et pousser des cris à petite mère » ([p.71]) mais elle est aussi là, lors des deux déménagements de Jeanne (« Les fers des chevaux clapotaient et les quatre roues faisaient des soleils de boue » [p. 6] puis p.173), c'est une façon, semble-t-il, de dire un monde et même toute

155 Albert-Marie Schmidt. *Maupassant par lui-même*, p.28.

une classe sociale embourbée et donc condamnée.

Il est intéressant de voir que dans son adaptation de « Hautot père et fils », à la télévision, le réalisateur utilise la boue en tant qu'image de la fatalité : nous avons ainsi un plan de la roue de la calèche qui tourne en roulant dans une flaque d'eau boueuse, redoublant ainsi l'idée d'embourbement et d'éternel recommencement. Comment ne pas évoquer, à cet égard, la baronne et ses « promenades monotones tout le long de son allée, où la trace de son pied plus lourd restait sans cesse humide et boueuse ». (VIII, p.97)

Et, plus généralement, c'est la « fange universelle » qui est signifiée (IX, p.116) d'où l'image des « souliers fangeux » de l'abbé Tolbiac qui s'imposent à la fin, lequel est d'ailleurs recouvert « de la tête aux pieds » d'un « flot de boue » par le fils de Rosalie sur la demande de cette dernière. Dans ce « flot de boue » (p.173) qui le recouvre c'est son échec qui se lit et plus généralement c'est la vision très sombre de la religion qui est celle de Maupassant qui transparait.

Mais revenons-en à la pluie et intéressons-nous, plus particulièrement, à la métaphore de la pluie dont use l'auteur pour signifier l'écoulement de l'argent et la ruine de toute une classe sociale. L'agonie de la noblesse nous est suggérée, avons-nous vu, par l'univers hivernal et moribond dans lequel évoluent les Briseville : « les persiennes toujours fermées », « la sonnette ne marchait plus », « Les meubles étaient voilés de housses, la pendule et les candélabres enveloppés de linge blanc ; et un air moisi, un air d'autrefois, glacé, humide, semblait imprégner les poumons, le coeur et la peau de tristesse » (UV,VI, p.71 et sv.). Les linges sur les meubles ne peuvent que suggérer le linceul. De la même façon, le froid pénétrant rappelle celui du tombeau et dit la ruine de la famille ne pouvant plus se chauffer. La dégradation matérielle des de Lamare passe aussi, comme nous le montre B. Valette, dans son étude sur *Une vie*, par l'évolution de leur moyen de transport au cours du roman : nous passons de la berline à la simple carriole, des chevaux à l'unique bidet.

Mais l'étiollement de cette classe sociale nous est encore signifié par le paysage et plus précisément par des métaphores ou comparaisons, « puissants instruments d'évocation et de suggestion¹⁵⁶ », comme nous dit Lanson. Ces dernières ne sont donc pas là pour orner, plaire mais avant tout pour frapper, en plus de créer l'« effet de réel », ce qui concourt, en outre, à fonder l'art dans le réalisme. « Et sans cesse, tout le long du jour, comme une *pluie* incessante et triste à faire pleurer, ces dernières feuilles, toutes jaunes maintenant, pareilles à de larges sous d'or, se détachaient, tournoyaient, voltigeaient et tombaient » (UV, VI, p.63). A travers cet « or » qui tombe, on lit, bien

156 Gustave Lanson, *L'art de la prose*, La table ronde, 1998, p.254.

entendu, la ruine de la famille et on se souvient de la baronne laissant tomber son portefeuille, au début, dans la berline en route vers Les Peuples : première chute pour le moins significative. Et on se souvient encore de ce qu'on nous dit de la bonté des parents de Jeanne : « Elle [la bonté] tarissait l'argent dans leurs mains comme le soleil tarit l'eau des marécages. Cela coulait, fuyait disparaissait » : relevons le même recours au vocabulaire hydrique qu'on retrouve à nouveau, au chapitre V, avec le « flot d'or » (p.50) qui se répand sur les genoux de Jeanne. C'est la source « tarie », la ruine finale de Jeanne qui est esquissée d'ores et déjà, rien d'étonnant, dès lors, au fait que Rosalie aura quasiment autant d'argent qu'elle quand elles se retrouveront. (« De l'argent ! Vous me donneriez de l'argent ! Mais j'en ai quasiment autant que vous » [XI, p.166], s'exclamera la bonne). Mais, pour en revenir à notre extrait, on peut souligner le polyptote (incessante/sans cesse), l'assonance en [ou] ou [o] - lettre symbolisant le mieux le cercle - ainsi que la paronomase (pluie/pleurer) qui insistent, semble t-il, sur le caractère répétitif de la pluie des feuilles d'or, une pluie interminable, qui ne semble pas pouvoir avoir de fin. Mais soulignons encore le rythme quaternaire qui mime l'étiollement, l'agonie de la nature au seuil de l'hiver, lequel annonce l'effondrement de l'héroïne, effondrement terriblement lent et progressif qui transparait par le « retardement » du verbe dans la phrase (Suspension ou sustentation). D'ailleurs, différer le mot attendu du lecteur, ici le verbe, le rejeter en fin de phrase est une esquisse de silence, comme si la parole tardait à venir et que le silence s'installait progressivement sous le poids de la glace. La douleur de la Nature rongée, meurtrie, mordue annonce la douleur de Jeanne et de toute la classe qu'elle incarne.

Un paysage froid comme figé, une atmosphère glacée suggère le silence, nous dit Jacqueline Michel dans *Une mise en récit du silence* (chapitre intitulé « Silence et dépassement », p. 176 notamment) : le silence du monde ou celui entre les personnages aux relations glacées. La glace ou la pluie semble inonder les esprits et les pensées, boire les paroles : « On se taisait, les esprits eux-mêmes semblaient mouillés comme la terre » lit-on dans l'*incipit*. Et comment, bien sûr, ne pas penser ici à la visite chez les Briseville dont la froideur du manoir évoque la glace entre les personnages, lesquels s'immobilisent les uns à la suite des autres (les membres comme engourdis), le vide des paroles, l'absence de convivialité ? Comment, en outre, ne pas faire un parallèle avec la fin du voyage en Corse, et la présence du mistral à Marseille ? Ce vent froid n'annonce t-il pas que l'action est désormais gelée, que le mariage et le climat affectif des personnages sera inéluctablement froid, qu'au-delà de cela, c'est toute une classe sociale qui semble figée dans une ère glaciaire ? D'ailleurs, *Une vie* baigne dans une atmosphère plutôt froide. Nous avons les motifs

récurrents de la pluie, la neige, la glace, de l'eau en somme. Et nous avons évidemment une adéquation entre la temporalité et le climat puisque le froid, l'ennui aboutissent à l'inertie temporelle, le froid ralentit le temps d'où le temps vide, vague, cyclique sur lequel nous reviendrons.

Un élément qui va aussi avec le froid, la couleur grise, la couleur de l'indifférence, couleur monolithique, immaculée qui s'oppose à la lumière. Un gris chromatiquement impassible. Et cette couleur revient souvent lors de la description des bâtiments ou dans certains paysages qui paraissent mourants.

D'ailleurs, la couleur est particulièrement symbolique et donc importante dans l'œuvre maupassantienne. « La petite Roque » nous le démontre admirablement avec notamment la distribution des couleurs rouge et blanche que nous trouvons dans le récit. Le rouge s'y trouve alors systématiquement associé à Renardet et à la mort (c'est le sang sur les cuisses de la fillette comme celui du maire à la toute fin du texte, c'est aussi la caractéristique d'un homme lourd et sanguin au visage couleur de brique, aux oreilles toujours violettes, connu pour sa violence. La récurrence du qualificatif donne ainsi à lire un violeur en puissance). En revanche, le blanc désigne la petite Roque, la pureté ou encore la justice. Nous avons ainsi à travers ces deux couleurs, une lutte entre la clarté et les ténèbres, entre l'ombre et la lumière.

Et nous retrouvons une lutte semblable dans *Une vie* dont les couleurs dominantes sont le rouge, le blanc et l'or.

La couleur rouge symbolise pareillement la violence et la folie. Elle est une couleur menaçante. C'est ainsi que dès l'intrusion de l'abbé Tolbiac, on nous le présente comme « rouge », une façon d'annoncer son fanatisme. Et c'est un être d'autant plus inquiétant qu'il passe encore pour un « sorcier ». D'ailleurs, les pouvoirs surnaturels qu'il paraît avoir nous font glisser dans un monde fantastique : « Il passait en outre pour sorcier, parce qu'il avait chassé le démon d'une femme possédée. Il connaissait, disait-on, des paroles mystérieuses pour écarter les sorts, qui n'étaient, selon lui, que des espèces de farces de Satan. Il imposait les mains aux vaches qui donnaient du lait bleu ou qui portaient la queue en cercle, et par quelques mots inconnus il faisait retrouver les objets perdus ». (XI, pp.149-150).

Et le rouge renvoie encore à la mort et à l'automne, saison où la nature se meurt, les arbres perdent leurs feuilles jaunes après avoir été teints en rouge ou orange par les premiers froids. L'automne est toujours porteur de signes de mauvaise augure et il annonce toujours l'immobilisme, le désespoir de

Jeanne. D'ailleurs, nous trouvons souvent des paysages dont le rougeolement, l'empourprement est porteur d'un avenir malheureux pour notre héroïne, des larmes de sang qu'elle versera. C'est le soleil - l'or - qui saigne, aussi bien en Normandie qu'en Corse. Et c'est là que nous pouvons remarquer que l'eau peut encore se confondre avec le sang. Nous retrouvons quelque chose de similaire dans la poésie d'Edgar Poe. Cette association symbolique nous renvoie, par ailleurs, aux signes annonciateurs de l'Apocalypse dans la Bible, apocalypse dont nous pouvons retrouver quelques éléments lors de la mort des amants alors que la nature et le comte unissent leurs forces pour se déchaîner.

L'or, pour sa part, renvoie à la lumière et au soleil notamment, si présent dans l'œuvre, il est donc un signe plus positif, même si cela est à nuancer, on l'a vu avec le soleil que Jeanne retrouve lors de son retour de Corse. Ce soleil menaçant, c'est bien évidemment encore, celui qui est relié à l'eau, qui fusionne avec elle, laquelle est alors rouge, couverte de son sang, mais nous allons venir à la description du crépuscule si symbolique du chapitre III. Le jaune peut aussi figurer une lumière ombrageuse : il s'agit de la poussière qui recouvre les vieux objets du grenier et ce sont également les « cartons jaunés » des calendriers, un jaune qui se fait alors couleur du temps passé, enfui, celui de la mort qui se dessine.

Pour en terminer avec cette brève étude sur le symbolisme des couleurs, nous avons pensé qu'il serait intéressant de noter que l'incompatibilité entre Jeanne et Julien était signifiée, très tôt dans le roman, dès le troisième chapitre, par le symbolisme des couleurs justement. Reportons-nous à ce passage : « Mais son [Julien] œil qui semblait en velours noir, rencontrait souvent l'œil de Jeanne, qu'on aurait dit en agate bleu » (p.25). Notons la construction symétrique de la phrase qui laisse faussement penser que les deux jeunes gens sont faits l'un pour l'autre. Pourtant, le « noir » et le « bleu » sont en tous points opposés. Dans la tradition chrétienne, le bleu est la couleur de la fidélité, de la chasteté, de la loyauté. Identifié à l'air, il symbolise la contemplation, la passivité, le repos. Le bleu clair reflèterait même le merveilleux, l'évasion, ce qui semble bien correspondre à Jeanne d'après ce que nous avons déjà pu dire la concernant. En revanche, le noir symbolise le néant, il est associé à la nuit, au mal, à ce qui est faux : nous avons déjà souligné, à cet égard, le masque affiché par Julien, son hypocrisie pour parvenir à ses fins. On voit ainsi, par cette seule phrase, se dessiner le fossé qui se dresse entre les deux personnages.

Mais revenons-en à l'élément aquatique et, après avoir analysé quelque peu les différents symboles (folie, douleur, larmes ou encore ruine) que la pluie pouvait revêtir, évoquons à présent la

neige, laquelle est, d'ailleurs, exprimée par la périphrase suivante « poussière d'eau gelée » (VII, p.78) dans le roman, une façon d'insister sur l'eau dont est fait la neige. De la même façon que la pluie qui empêche Jeanne de sortir dans le chapitre VI notamment, la neige accentue la clôture de l'espace et, par conséquent, l'enfermement de personnages au sein de cet espace. Souvenons-nous, tout particulièrement, de Jeanne, déambulant, progressant avec moult difficultés dans la neige, après la découverte du premier adultère de son mari. Et on se souvient, d'ailleurs, de la description que nous trouvons du paysage quelques lignes plus haut, il y est question de « l'écume de glace », du « silence gelé des champs », de « la nappe livide et morne » et encore de « la couche de neige s'élev[ant] sans cesse sous la chute infinie de cette mousse épaisse et légère » (*Ibidem*). De la même façon, dans « Boule de suif », d'abord « rideau de flocons blancs », la neige en vient à se faire effrayante limite tout en renvoyant, par ailleurs, à l'illimité, freinant le personnage, l'enfermant dans le huis clos de la diligence : « la neige [...] fermait l'horizon ». Et la neige est encore bien évidemment une préfiguration de la mort, comme nous allons le mettre en évidence.

Il y a, d'ailleurs, une étude très intéressante de Pascal Maillard qui montre que la neige comme la pluie, très présentes dans l'œuvre maupassantienne, témoignent en cela d'une « poétique de la réécriture » (laissant percevoir le paysage mental de l'auteur), excèdent largement, comme nous venons de le voir, leur fonction référentielle proprement narrative mais qu'elles permettent, avant tout, d'évoquer la poétique du souvenir qui est une « poétique de l'estompe ». La neige, à l'instar de la pluie, est bien une trace mnésique, comme le met en évidence le fait que Jeanne, perdue dans la nuit glacée, sur la plaine enneigée, a des visions anciennes de ses parents et de son mari : « Des visions anciennes passèrent devant ses yeux ; cette promenade avec lui dans le bateau du père Lastique, leur causerie, son amour naissant, le baptême de la barque ; puis elle remonta plus loin jusqu'à cette nuit bercée de rêves à son arrivée aux Peuples ». (VII, p.86)

La neige, la pluie fait naître le souvenir mais tout en figurant son effeuillement d'où les larmes qui en découlent. La pluie est ainsi génératrice de larmes, deux eaux très souvent liées chez notre auteur, Jeanne, très souvent, pleure dans la pluie, des larmes fussent-elles invisibles, en s'écoulant dans son cœur. Elle se rapproche, en cela, du personnage de « Regret » qui pleure, à la fin de la nouvelle, qui pleure dans la pluie, ses pleurs ayant pris la place de cette autre pluie qu'était la chute des feuilles à l'ouverture de la nouvelle (« Il pleut. C'est un triste jour d'automne ; les feuilles tombent. Elles tombent lentement dans la pluie, comme une autre pluie plus épaisse et plus lente » et à la fin : « Saval ressortit dans la rue, atterré comme après un désastre. Il filait à grands pas sous la pluie, droit devant lui, descendant vers la rivière, sans songer où il allait. [...] Ses vêtements ruisselaient d'eau, son chapeau déformé, mou comme une loque, dégouttait à la façon d'un toit. [...] Alors il s'assit sous les arbres dénudés et il pleura. »), un peu comme la pluie des feuilles d'or que nous avons déjà mentionnée dans notre roman. Avec ces feuilles, ce sont les souvenirs qui tombent et dans ces larmes, la souffrance de voir ces souvenirs enfuis à jamais. C'est en cela, que la nature, chez Maupassant, incarne une métaphore du souvenir. Joyeuse, elle narre le souvenir, le réveille, le remémore semant en cela du bonheur mais un bonheur triste car le souvenir ne se retrouve jamais complètement et qu'il appartient à un temps passé. Pluvieuse, la nature égrène des souvenirs qui font mal et qui font pleurer les yeux. Quoi qu'il en soit, son langage demeure, malgré tout, muet.

Dans « Boule de suif », nous pouvons lire, à cet égard : « on entendait plus que cet innommable froissement de la neige qui tombe, plutôt sensation que bruit, murmure léger, sinistre et vague » [C.N., I, p.66], une façon de signifier l'endormissement de la mémoire, la disparition du souvenir. Le passé, le futur, illimités, surgissent et se réfléchissent dans le vide du présent marqué par les limites. On parle, de ce fait, d'un présent glacé dont la glace est représentée symboliquement par la neige ou par une pluie frileuse.

Petite parenthèse aussi pour signaler que derrière les feuilles, nous pouvons également voir les feuilles du texte de l'écrivain. D'ailleurs, le titre de l'article de Maillard est « L'Innommable et l'illimite. Poétique de la nature et du souvenir dans quelques nouvelles de Maupassant », il est donc bien question de « l'innommable », lequel renvoie à l'inqualifiable qui touche au drame de l'écrivain dans sa recherche obstinée du mot juste, une recherche demeurant insatisfaite. La neige renvoie aussi à l'acte de l'écrire, à la feuille blanche, à l'innommable et donc à l'illimité. On sent là la fragilité de l'écrivain, avec cette comparaison entre les feuilles et le texte.

Mais revenons-en, maintenant, à dans notre roman, nous pouvons relever qu'avec « la blanche descente des flocons [...] en une nuit toute la pleine fut ensevelie, et les arbres apparurent

au matin drapés dans cette écume de glace » (p.78): c'est le « drap » qui recouvre les souvenirs, c'est le linceul qui recouvre les cadavres : « la plaine, les haies, les ormes des clôtures, tout semblait mort, tué par le froid » (*Ibidem*). En clair, c'est le temps qui « ensevelit » les souvenirs. Il est encore fait mention « du silence gelé des champs », lequel dit bien la mort (renforcée par « les bandes de corbeaux noirs effrayés » [*Ibidem*]). D'ailleurs, même la nature semble morte puisque plus rien ne se laisse entendre : Jeanne n'« entendait plus rien qu'une sorte de ronflement des flots éloignés » (*Ibidem*). Et comme on le devine, à l'image de cette nature morte, figée, comme ensevelie, notre héroïne n'a alors plus aucune envie, plus aucune joie : « elle succomb[e] à l'ennui », demeure « immobile », se contentant de « chauff[er] [l]es pieds au feu de sa chambre ». Et, au-delà de la nature, ce sont les personnes qui se recroquevillent chez eux si bien que personne ne se laisse voir : « ni hommes ni bêtes ne sortaient plus » (*Ibidem*)

La neige est donc bien une préfiguration de la mort : elle permet de dire la mort du souvenir. Ce sont les « places blanches et vides » de la mémoire, les pages blanches et vides d'un livre de vie, qui sont révélées par la blancheur de la neige. (De façon plus indirecte, le brouillard, autre déclinaison de l'eau, dit l'oubli, les souvenirs recouverts de brume, s'effaçant : « Mais les années suivantes lui semblaient se perdre dans un brouillard, se mêler, enjamber, l'une sur l'autre ; et elle demeura parfois un temps infini, la tête penchée vers un calendrier, l'esprit tendu sur l'Autrefois, sans parvenir même à se rappeler si c'était dans ce carton-là que tel souvenir pouvait être retrouvé ». [XIV, p.188]) Et c'est, d'ailleurs, là que nous glissons dans le fantastique puisque la neige devient la métaphore de la mort. Elle fait ainsi basculer les personnages dans un profond délire : comme Ulrich Kungsi dans « l'auberge », Jeanne valse avec la folie la fameuse nuit où elle est sur le point de se suicider. La neige semble alors figer les repères spatiaux-temporels et plonger la nature dans une sorte d'hibernation : le texte insiste sur l'immobilité, presque la cristallisation du temps, de l'action comme pour pousser le personnage à se précipiter du haut de la falaise. Dans la même veine, dans « Mademoiselle Perle », la neige pousse les hommes dans leurs derniers retranchements, elle les mène par-delà la raison, nous apparaissant, dès lors, comme une force contre laquelle ils ne peuvent pas vraiment lutter. L'innommable de la folie se dit donc à travers le paysage.

Le brouillard créant toujours une espèce de sentiment d'étrangeté est, d'ailleurs, souvent rattaché à la neige et tous deux, à l'instar de la pluie, permettent d'ouvrir les portes du récit au fantastique. Alain Buisine, dans son article « Je suis avant tout un regardeur », constate ainsi que les descriptions de Maupassant sont « souvent d'une nuance pâle et morne » et qu'elles « privilégient fréquemment les temps de brouillard et les espaces de neige qui monotonisent, uniformisent,

neutralisent le réel qui devient flou et silencieux, gris et terne, engourdi et presque effacé ¹⁵⁷». On est quasiment introduit dans un autre univers, un hors-temps.

Mais l'association de la neige et de la mort fait aussi que la poudre blanche rappelle à soi l'outre-tombe tout en annonçant sa venue dans la diégèse. Elle met l'accent à la fois sur la réversibilité du passé mais aussi sur celle de l'avenir, nous explique Maillard dans son article. La nature donne ainsi une connaissance du sens de notre vie, réseau de signes à déchiffrer. Dans notre roman, ce sont les morts prochaines de Julien et la comtesse qui se lisent dans la poudre blanche - après qu'elle ait fait ressurgir des souvenirs dans l'esprit de Jeanne et donc convoquer le passé - mais cette dernière annonce encore les cendres, « l'amas de cendre » et donc la mort de la baronne : d'ailleurs, comme pour nous conforter dans cette idée, Jeanne abattue, couchée dans la neige n'a la force que de dire un mot : « maman » ! L'auteur de l'article, pour sa part, utilise l'image de l'obélisque à la fin de « Solitude », lequel porte l'histoire du personnage écrite en « signes étranges » d'où le propos de l'ami du narrateur : « Tiens, nous sommes tous comme cette pierre ». C'est, en cela, que nous pouvons dire que la nature révèle.

Il convient, pour terminer avec cette nouvelle forme de l'eau, de noter l'ambiguïté, le paradoxe de la neige, comme de la pluie, à la fois limitée et illimitée. Une ambiguïté qui dit bien la double face du souvenir - notable dans notre roman - puisqu'il incarne le bonheur inouï de saisir la forme pure du passé mais qu'il est aussi la conscience aiguë d'une mort à venir : songeons une nouvelle fois à Jeanne désespérée devant la falaise. La nouvelle « Souvenirs » en est, quant à elle, une parfaite illustration. Elle met en scène une femme dont le Bonheur repose sur les souvenirs mais pas les vrais souvenirs souvent déceptifs mais le « rêve en arrière » des souvenirs, exactement comme Jeanne dont les souvenirs sont idéalisés et les défauts du vicomte gommés, minimisés. C'est ainsi que Maillard nous dit que « le souvenir est cette pluie qui entoure et protège la chute, sans cesse recommencée, du sujet dans le temps ¹⁵⁸ ». C'est la nature qui sauve le personnage avec les souvenirs qu'elle réveille (Songeons à Jeanne si heureuse au retour du printemps retrouver quelques-uns des souvenirs « semés » par elle). C'est le texte encore qui porte le souvenir de l'auteur. Mais comme on l'a vu le souvenir est langage muet, qui se dit en silence, obliquement.

157 Alain Buisine. *Op. Cit.*, p.32.

158 Pascal Maillard, « L'Innommable et l'illimite. Poétique de la nature et du souvenir dans quelques nouvelles de Maupassant »

Les différentes formes de l'eau que nous avons pu faire émerger permettent de mettre en relief que l'eau est multiple, oxymore (pluie irradiante ou inondante, neige qui fige ou emprisonne, brumes et brouillards qui dissolvent ou estompent, qui révèlent ou cachent, autant de formes qui peuvent dire la mort, la folie, le souvenir ou la vie...) mais elle n'est qu'à l'image des personnages qu'elle peint, obliquement, et au-delà de ça, elle est le reflet de la vie bien évidemment.

Il peut, par ailleurs, être intéressant de noter que nous retrouvons presque toutes les déclinaisons de l'eau dans l'*incipit* : il y est, effectivement, question de la pluie - « ciel ruisselant », « pluie acharnée » -, du brouillard - « brouillard d'eau » -, de la boue - « soleils de boue » - ou encore d'une « buée d'eau bouillante ».

Et bien entendu nous ne pouvons pas évoquer le symbolisme de l'élément aquatique sans considérer la mer. L'eau maritime occupe une place trop importante dans l'œuvre pour que nous ne nous penchions pas sur elle.



La mer orageuse (Courbet)

Cependant, force nous est de constater aussitôt que cette dernière peut être sereine ou inquiétante, signe de rêve, d'évasion ou signe de peur, de fermeture, d'engloutissement. Élément d'ambivalence, elle est à la fois combative et morte, violente et adipeuse. Il peut être également intéressant ici de signaler que pour Maupassant, l'eau est le symbole de la vie ou de la mort. Elle le fascine au plus haut point. (Albert Savinio parle de « l'hydromanie » de Maupassant dans *Maupassant et l'autre*). Il l'adore, le canotage au bord de la Seine est pour lui indispensable. Mais à cette eau bleue ou verte, vient se mêler une eau noire, une eau noire qui attire mais qui entraîne les êtres pour les conduire au chaos. C'est l'eau noire qui se superpose rapidement à la bile noire. D'ailleurs, comme le rapporte Albert-Marie Schmidt, pour notre auteur, la mort par immersion séduisait les mélancoliques, lesquels avaient l'impression d'être « tiré(s) par les pieds tout au fond de cette eau noire ». Nous comprenons, en tout cas, que l'eau revête tant d'importance dans ses écrits et pour ses personnages même si ces derniers sont confrontés à cette même ambivalence.

C'est pourquoi, si au début du roman, quand Jeanne sort radieuse du couvent, la mer est symbole d'ouverture, de béatitude, symbole maternel, elle devient synonyme de mort quand notre héroïne est sur le point de s'y précipiter après la découverte de la première trahison de Julien. (Hugo disait

qu'elle était le royaume sinistre de la Terreur : « Je suis Terreur » dit l'Océan). Nous avons ainsi une espèce de météo marine qui rend compte des états d'âme de Jeanne, nous notons une interaction évidente entre la conscience de Jeanne et la mer, laquelle sert donc de médiateur au lecteur et d'aide pour la jeune femme, une aide à l'extériorisation.

Au baptême de la barque, « la mer est calme » ; lorsque Julien commence à abaisser son masque et que sa toute jeune épouse devine son avarice, elle nous est décrite comme « immobile d'un azur puissant, comme figée, comme durcie ». Plus loin, lorsque Jeanne apprend le massacre de son époux et de sa maîtresse, on nous dit que la « mer houleuse roulait ses vagues ». Enfin, quand Jeanne s'apprête à quitter les Peuples, nous avons une nouvelle personnification avec des « flots tristes et jaunâtres » qui ne reflètent que la tristesse de la vieille femme. Nous retrouverons la même interaction dans *Pierre et Jean*, où les tourments de Pierre Roland sont dits, pendant tout le roman, par les déchaînements de la mer, ce qui fait dire à Renée Smirnoff que « les plongées dans l'espace intérieur s'expriment tout naturellement en métaphores marines ¹⁵⁹ ».

Nous pouvons, dès lors, remarquer, dans notre roman, la propriété hydrique donnée aux sentiments : « une joie profonde et inavouable inondait son cœur » (XIV, p.193), « entre eux flottait déjà cette subtile et vague tendresse qui naît si vite entre deux jeunes gens » (III, p.26) ou encore aux paroles « les paroles abondantes coulaient des lèvres de Jeanne » (VI, p.62). Le langage maupassantien est, d'ailleurs, gorgé de termes maritimes, de verbes récurrents tels que : « couler, ruisseler, onduler, pleurer, saigner, noyer... ». Proposons simplement quelques petits exemples parmi de nombreuses occurrences : « Rosalie qui pleurait comme une source » (IV, p.45), « le soleil les inonda » (V, p.51), « Décembre s'écoulait » (IX, p.110), « Il pleuvait de la lumière à travers la verdure encore grêle » (p.114).

Grâce à son ambiguïté, la mer apparaît alors comme à l'image de la vie et de l'être humain : derrière son apparence limpide, sa couleur bleue (incarnant la liberté) sur laquelle on insiste au début, gît l'inconnu, le danger qui peut, à tout moment, nous engloutir. C'est le bleu qui se fait rouge lors de l'embrasement de la mer avec le soleil. On devine là le double jeu de la mer, son apparence trompeuse. C'est, d'ailleurs, ce que notait très bien Paul Valéry quand il déclarait dans *Regard sur la mer* : « On la (mer) dit bonne, mauvaise, perfide, capricieuse, triste, folle, ou furieuse ou clémente ; on lui donne les contradictions, les sursauts, les sommeils d'un être vivant ¹⁶⁰ ». Cette

159 Renée Smirnoff. *Maupassant multiple : actes du colloque de Toulouse*. Toulouse : presses universitaires du Mirail, 1995, p.61.

160 Paul Valéry. *Regards sur la mer*. In *Vers. Œuvres II*. Paris, 1960, p.1334.

ambiguïté concourt ainsi à la rendre « toujours errante, toujours fuyante » comme le note Maupassant dans *Pierre et Jean*. Pour le personnage, devenue actant, elle peut se faire à la fois adjuvant ou opposant.

La menace qu'elle fait planer est, tout particulièrement, signifiée par l'animalité à laquelle elle est souvent associée (il est, par exemple, question du « ronflement » de la mer ou encore d'une « mer sombre qui moutonnait » [VII, p.77]) : c'est ainsi le caractère monstrueux du milieu - ou de l'homme - qui est dit et qui peut ainsi préparer à l'irruption d'un phénomène.

De surcroît, la mer est, par nature, en perpétuelle mouvance, une dynamique permanence qui vient sans doute s'opposer à l'immobilisme des personnages, immobilisme physique puisque Jeanne est en déplacement permanent sur les routes de l'imaginaire, des souvenirs, de la rêverie. Son errance n'a pas de limites et cette dernière est ainsi reflétée par les ondulations de l'espace marin, ses vagues toujours remuantes, mais encore par l'espace céleste. Pour ce dernier, cette errance peut être mise en avant par l'échappée symbolisée par l'oiseau, toujours fuyant, comme l'aigle lors du voyage de noces qui reviendra, d'ailleurs, quelques chapitres plus loin. L'oiseau et, par ailleurs, son substitut métonymique : la plume, laquelle reflète encore l'écrivain et son errance pour saisir le mot qui pourrait dire, mot qui fuit, mot absent dans une langue qui, bien souvent, ne peut être qu'une langue de la sensation.

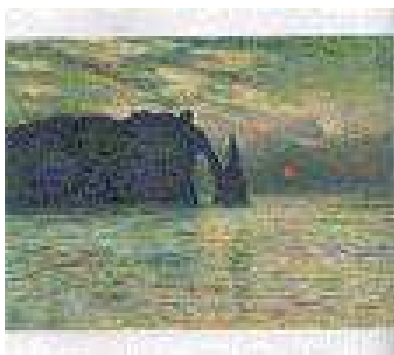
On connaît le rapport particulier de Maupassant et la mer, l'eau, lui qui décrit si bien dans *Sur l'eau* les délices d'un départ sur l'eau à la nuit : « C'est là une sensation, une émotion troublante et délicieuse : s'enfoncer dans cette nuit vide, dans ce silence, sur cette eau, loin de tout. Il semble qu'on quitte le monde, qu'on ne doit plus jamais arriver nulle part [...] Jamais, peut-être, je n'ai senti une impression de béatitude [...] un sentiment de repos, d'apaisement, d'arrêt de l'agitation vaine où se débat la vie ¹⁶¹».

Mais plongeons-nous maintenant dans le texte beaucoup plus sûrement.

Force nous est de mentionner aussitôt une description vraiment symbolique qui a, d'ailleurs, fait couler beaucoup d'encre et qui nous révèle surtout les sentiments de Julien et de Jeanne ainsi que l'avenir de leur amour. Il s'agit bien entendu de la rencontre du soleil et de la mer puis de leur accouplement lorsque le soleil l'ensanglante d'un long baiser de feu, véritable acte d'amour (« embrasement »-embrassement) en somme, mais qui aboutit à une mise à mort. Nous le trouvons

161 *Op. Cit.*, p.225.

au chapitre III lorsque le jeune couple accompagné du baron et du père Lastique, se rend en bateau à Etretat.



**Etretat, Soleil Couchant
(Monet)**

Mais avant de nous pencher sur l'acte d'amour en lui-même, à l'approche du crépuscule, regardons d'abord comment le paysage suggère le début de la relation qui se tisse entre Julien et Jeanne. Effectivement, à l'aurore, l'astre et la mer se font, d'abord, la cour, à l'instar de Julien et Jeanne dont les yeux n'en finissent pas de se chercher et de se croiser : « 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 » (UV, III, p.26). Après cette première approche, nous avons donc, à la fin de la journée, un véritable acte d'amour avec la personnification des éléments naturels : la mer figure la « fiancée monstrueuse », « le ventre luisant », « le sein mouvant », et le soleil « l'amant de feu » qui entre en elle avant qu'elle ne le tue : « ...**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** comme par le désir de leur **embrassement**. Il la joignit ; et, peu à peu, elle le dévora » (UV, III, p.30). La violence de la scène qui ne peut qu'aboutir à la mort, ressort de l'assonance en [an] bien marquée dans le passage. Cette union est bien entendu très surprenante puisqu'elle fait se rencontrer et fusionner des éléments antithétiques, l'eau et le feu qui incarnent donc d'une certaine manière, comme tend à nous le suggérer la personnification, Jeanne et Julien. Bachelard nous dit, d'ailleurs, que ceux-là représentent des puissances sexuelles : « L'eau et le feu donnent peut-être la seule contradiction vraiment substantielle. Si logiquement l'un appelle l'autre, sexuellement l'un désire l'autre¹⁶² ». Par conséquent, « en face de la virilité du feu, la féminité de l'eau est irrémédiable¹⁶³ ».

Mais qu'en déduire pour nos deux tourtereaux ? Il appert que cette description hautement suggestive nous esquisse le drame de l'amour qui attend Jeanne au lendemain de son mariage. Mais avant cela, c'est peut-être, leur nuit de noces qui se devine par le biais du brouillard qui dissimule, ce voile qui cache et que le soleil, plus fort, fait fondre violemment : « elle [la mer] s'enveloppa d'une brume légère qui la voilait à ses rayons. C'était un brouillard transparent [...] L'astre dardait

162 Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942, p.115.

163 *Op. Cit.*, p.117.

ses flammes, faisait fondre cette nuée brillante ; et lorsqu'il fut dans toute sa force, la buée s'évapora, disparut » (p.26). C'est Jeanne, apeurée, qui se tourne et refuse que son époux la touche, c'est Julien qui la saisit violemment.

Ce combat amoureux entre ces éléments naturels (l'eau et le feu) oxymoriques, évoque encore l'incompatibilité entre Jeanne et Julien, couple bien trop mal assorti.

Il est bien question d'un « miroir » maritime qui nous laisse nettement voir la fusion de Jeanne et Julien qui, à l'instar de celle du soleil et de la mer, ne peut être que mortelle : « la mer, lisse comme une *glace*, se mit à *miroiter* dans la lumière » (*Ibidem*). De l'aube de l'amour à son crépuscule, il n'y a qu'un pas : Jeanne le réalisera le soir même de son mariage. La blessure du soleil, la domination de la couleur rouge (nouvel symbolisme des couleurs) annonce la douleur de Jeanne : ces larmes de sang qu'elle versera. La dominante rouge du Ciel a déjà quelque chose de prémonitoire, annonçant la mort des personnages aussi (Gilberte et Julien) par le « parallélisme (établi) entre la mort solaire et les morts humaines ¹⁶⁴» comme le note Greimas. Il voit même dans le Soleil, le Ciel et l'Eau, étant donné leur présence récurrente, des « acteurs figuratifs ».

Toutefois, signalons une autre lecture possible également : l'anéantissement de l'élément masculin nous suggère peut-être qu'un amour excessif s'avère assassin, que trop aimer est mal aimer et finit par tuer l'amour. C'est une femme-vampire qui se voit dans la mer. S'ébauche alors le comportement de Jeanne : femme excessive, mère trop possessive, mante religieuse qui aime d'un amour étouffant, destructeur, mortel. Et nous retrouvons ici la négation de l'amour : l'amour, fort comme la mort. On devine à nouveau l'ambiguïté de la mer, lieu du mouvement et de l'inertie, de la limpidité purificatrice et de la fécondité ténébreuse. Une mer monstrueuse qui avale le soleil - avalage bien sûr vu comme un anéantissement et non comme une assimilation - comme la mère et son amour excessif dévore son enfant mais bien loin, en cela, de la mer/mère berceuse du début du texte. De berceau, elle se fait ainsi tombeau et elle le deviendrait encore davantage si Jeanne se précipitait en haut de la falaise comme elle est sur le point de le faire la nuit où elle découvre son mari dans les bras de la servante.

D'ailleurs, l'incompatibilité entre les deux jeunes gens ressort encore du contraste évident entre l'embrassement intense du soleil et la mer, et du contact charnel entre Jeanne et Julien, un « contact si léger » (*Ibidem*), tellement léger, comme pour nous dire qu'ils ne pourront jamais fusionner de la sorte, seulement se tenir côte à côte, sans jamais être complètement liés. D'ailleurs que penser et

164 Greimas. *Maupassant et la sémiotique du texte*. Seuil, 1976.

qu'espérer de cette relation naissant dans le crépuscule ?

Il convient également de mettre en évidence que le manque d'harmonie irrémédiable entre les jeunes gens, et donc le naufrage inéluctable de leur couple étaient déjà suggérés avant cette promenade en bateau, le matin même, alors que les deux jeunes gens apprennent seulement à se connaître, se « rapprochent » comme il est dit, et que Jeanne est même attendrie (un moment joyeux et prometteur en somme), et ce, toujours par le paysage du petit bois où ils pénètrent et qui est tout plein de signes discordants et négatifs. Avant même que les deux jeunes gens aillent dans ce bois, il est fait mention d'un « soleil dévorant », des « sauterelles qui « s'égosill[ent] » et « jett[ent] [...] leur cri maigre et assourdissant » (p.28). On note encore une idée de chute avec différents verbes : « tomber » « se pencher », « pliées ». En outre, même le ciel, bien que d'un « bleu miroitant », semble menaçant puisqu'on nous le décrit comme « jauni » et surtout devenant « rouge, à la façon des métaux trop rapprochés d'un braiser » (*Ibidem*). C'est le ciel de l'histoire de Jeanne qu'il nous est donné de contempler : ciel tendrement bleu pour le moment, dans la mesure où Jeanne et Julien semblent bien s'entendre, mais le rouge se tient derrière, sur le point de venir tout colorer. Ensuite, lorsqu'ils entrent dans le bois, par une « allée étroite » - il convient d'insister sur cette étroitesse -, une telle lecture paraît se confirmer puisque nous nous trouvons devant un paysage gagné par la décrépitude et la mort : « Une espèce de fraîcheur moisie les saisit en entrant, cette humidité qui fait frissonner la peau et pénètre dans les poumons [...] » (Le froid est d'ailleurs suggéré par l'allitération en [f] et l'assonance en [i] présentes dans le passage), « Deux vieux arbres étaient morts [...] des digitales pareilles à des fusées [...] squelettes de mouches [...] des bêtes d'enfer aux reflets verdâtres, d'autres noirs avec des cornes [...] l'ombre glacée des lourds feuillages » (UV, III, p.28). Il y est encore question d'un « puits », d'un « trou » annonçant, pensons-nous, le « trou du mariage ». Nous notons encore cette atmosphère glaciale qui paraît bien condamner le couple qui n'en est même pas encore un et qui n'en sera jamais vraiment un. Et aucune amélioration ne paraît possible car il est bien précisé que les « grands arbres (sont) impénétrables au soleil ». C'est la raison pour laquelle même l'herbe a disparu « faute de jour et d'air libre ». Et il est manifeste que ce soit justement dans cet endroit, alors qu'ils se rapprochent de plus en plus, que Jeanne et Julien parlent du monde et s'en disent « dégoûtés » car « on n'y rencontr[e] rien de vrai, rien de sincère » (p.29) ! Nous saurons, en effet, par la suite que Julien portait un masque et que vérité et sincérité sont deux mots qui ne peuvent s'appliquer à sa personne !

La nature laisse donc des signes pour Jeanne, semble la prévenir de la mort, la nature lui offre « des leçons de choses » (c'est d'ailleurs là ce que laissait entendre Rousseau dans *Emile ou de*

l'éducation) mais Jeanne ne sait pas en tirer profit.

On retrouvera des signes similaires, prémonitoires, lors de cette soirée où Jeanne et Julien vont se promener dans le « bosquet tout noir » (p.38), au clair de lune certes, mais qui ne diffuse qu'un « éclaircissement vaporeux ». Contentons-nous de souligner la juxtaposition de ces deux phrases, où une certaine rupture est amenée par la conjonction de coordination « mais » et, où la fin de la promenade n'est dite qu'indirectement par le biais de la nature et, plus précisément, de la fraîcheur très significative encore une fois : « Et ils continuèrent à rêver, à marcher lentement, à s'aimer. Mais la rosée couvrait l'herbe, ils eurent un petit frisson de fraîcheur. » (IV). C'est, d'ailleurs, au cours de cette soirée, qu'ils échangent leur premier baiser. Mais celui s'échange dans un contexte inquiétant : « Ils se tenaient les mains sans se décider à se séparer, et doucement, tout doucement, ils échangèrent leur premier baiser devant le siège vide que venait de quitter tante Lison » (IV, p.40). L'adjectif « vide » ajouté à l'ombre de Lison qui semble resté dans la pièce, malgré son départ précipité, ne laisse rien envisager de bon pour la suite de leur histoire, d'autant plus quand on sait ou, du moins, quand on peut penser très fortement que Lison a connu une grave déception amoureuse l'ayant conduite au suicide.

Et de la même façon, nous constatons la présence de signes de mauvaise augure, lors du mariage de Jeanne qui a lieu le 15 août. Or, nous précise t-on, « il faisait un peu frais, bien qu'on fût au milieu d'août ; le vent du nord soufflait, et le grand soleil luisait durement dans le ciel tout bleu ». (IV, p.41) Le soir, c'est même un « vent sec » qui se lève, « un de ces vents froids d'été, qui sentent déjà l'automne », on n'y lit, bien entendu, le vent qui va venir emporter les rêves de Jeanne, qui va refroidir la chaleur de ses espoirs et se glisser entre elle et Julien. D'ailleurs, à peine est-elle dans sa chambre, que la jeune épousée est assaillie par « une sensation de froid, de solitude, de tristesse ». Et lors de cette journée, tout semble tourner à l'envers, rien ne paraît se passer comme il serait attendu que ça se passe : nous attendrions une liesse, du bruit, des rires, des cris. Or, le silence est dévorant, c'est ainsi que même Jeanne et Julien « n'échang[ent] plus un mot ». Pareillement, le temps devrait passer trop vite. Mais, on nous dit qu'au contraire, « le reste de l'après-midi sembla long » : c'est l'ennui qui domine. Tous les invités se retrouvent même à « parcourir » doucement sur l'allée de petite mère, comme s'il se fut agi d'un jour des plus ordinaires. Ainsi, cette journée est bien tout sauf ce qu'elle devrait être, c'est ainsi que nous pouvons encore lire que « le dîner fut simple et assez court, *contrairement* aux usages normands ». (p.43 ; nous soulignons)

Mais l'échec du mariage semble surtout être annoncé par la phrase suivante : « la frêle

musique déchirée par les voix déchaînées semblait tomber du ciel en lambeaux, en petits fragments de quelques notes éparpillées » (*Ibidem*). Soulignons-y la paronomase « déchirée/déchaînées » ainsi que le verbe « tomber » et les substantifs « fragments » et « lambeaux ». En somme, ce sont les lambeaux de cette histoire d'amour, les fragments de ce mariage qu'on devine dans ces lignes, c'est la musique du cœur de Jeanne qui semble vouée à jouer sa dernière note et ce sont ses rêves d'amour, de bonheur, de fusion indissoluble des âmes qui vont être « éparpillés ». Cet éparpillement ne fait que précéder, en outre, les larmes de la baronne, trop abondantes pour l'occasion : « Ses **pleurs**, des **pleurs** bruyants **poussés** comme **par** un **soufflet** de **forge**, semblaient lui sortir en même temps du nez, de la bouche et des yeux » [p.45] (la reprise de « pleurs » tout comme le rythme ternaire à la fin de la phrase traduisent leur inquiétante abondance tandis que les allitérations en [f] et [p] nous donnent presque l'impression d'entendre la baronne ; ses pleurs bruyants contrastent d'ailleurs avec le silence de « mort » du dîner) On a peine à croire finalement qu'il s'agit bien d'un mariage !

Notons encore, pour terminer l'analyse de cette scène, qu'il est question du « filet rouge du vin » et du « filet d'or du cidre », pourquoi donc ne pas voir là l'image de cet embrasement dont nous avons parlé, l'or du soleil puis la mer ensanglantée de son long baiser de feu et ce qui s'ensuit bien évidemment ?

De même, nous avons quelques signes de mauvaise augure qui vont même jusqu'à s'immiscer dans la description des paysages exotiques, lors du voyage de noces en Corse. Effectivement, nous avons pu dire que la Corse est un lieu onirique, que l'épisode de la lune de miel représente un moment rare d'exotisme dans un récit qui, il est vrai, insiste surtout sur la monotonie et la répétition des espaces privés où l'on circule habituellement, où l'on tourne en rond essentiellement. Malgré tout, son paysage porte des traces de malheur comme le « chagrin du départ » ressenti par Jeanne, si tôt partie. (p.51). Mais plus révélatrice encore est cette comparaison implicite entre les paysages corses et les paysages normands, comme pour signifier que la beauté évidente de la Corse est trompeuse et que finalement, les lieux se rejoignent, se superposent. Insistons ainsi sur la similitude entre la mer d'Étretat et la mer corse : à « La mer, lisse comme une glace, se mit à miroiter dans la lumière » (p.26) répond « la mer immobile [...] comme durcie dans la lumière ardente [...] s'étalait ». (p.50). De surcroît, la présence du soleil « dévorant » (p.28) en Normandie et du soleil « inondant » (p.57) en Corse qui apporte, pareillement, chaleur et intimité renforce encore le parallélisme entre les deux paysages. De plus, de la même façon que lors de leur balade en barque en Normandie, les jeunes gens ont assisté à l'embrasement du soleil et de la mer, à

cette fusion du bleu et du rouge, en Corse même s'il y a quelques notes divergentes : « un golfe ceint tout entier d'une muraille sanglante de granit rouge. Et dans la mer bleue ces roches écarlates se reflétaient ». On retrouve aussi le même « engourdissement » des personnages. (p.51) D'ailleurs, c'est bien en Corse, que Jeanne prend conscience de la solitude humaine, même si c'est là aussi qu'elle connaît « l'éveil des sens », un peu comme si, inéluctablement, la révélation de la sexualité qui se fait dans l'intimité obligeait en même temps à un isolement angoissé. (Cela se vérifiera dans les autres romans maupassantiens). Et quel meilleur signe de la suite du roman que l'adultère supposé de la femme corse et du meurtre ainsi projeté du beau-frère de celle-ci ?

Quant aux paysages magnifiques, on a presque l'impression quelquefois qu'ils sont justement trop beaux pour être vrais, que tant de magnificence dissimule quelque chose, un peu à l'instar de Julien : ainsi en est-il de ce ciel d'un « bleu presque exagéré ». Beauté trop belle pour être vraie, comme la concrétisation si rapide des rêves de Jeanne. D'ailleurs, certains paysages nous paraissent tout bonnement fantastiques comme ces rochers : « Hauts jusqu'à trois cents mètres, minces, ronds, tortus, crochus, difformes, imprévus, fantastiques, ces surprenants rochers semblaient des arbres, des plantes, des bêtes, des monuments, des hommes, des moines en robe, des diables cornus, des oiseaux démesurés, tout un peuple monstrueux, une ménagerie de cauchemar pétrifiée par le vouloir de quelque dieu extravagant » (p.56), si fantastiques que nos deux jeunes mariés ont la sensation de « sortir de l'enfer » marqué par cet « air glacé », « ce granit tout noir », après les avoir dépassés. Dans ce passage, l'énumération rend compte, semble-t-il, du caractère insaisissable, irréprésentable de ces rochers dans lesquels on semble pouvoir tout voir. Peut-être est-ce une façon de dire la théâtralité du monde où tout le monde peut porter le masque qu'il souhaite, jouer le rôle qu'il désire ? Alors comment ne pas penser à Julien, si bon comédien ? D'ailleurs, son hypocrisie, le masque qu'il porte et qu'il n'a pas encore complètement découvert (un peu malgré tout, avec son avarice et la fameuse « bourse ») paraît être suggérée par l'importance de la brume, au début du voyage, une « brume salée », un « voile léger » qui ne laisse que deviner « vers l'avant, quelque chose de gris, de confus encore dans l'aube naissante, une sorte d'accumulation de nuages singuliers, pointus, déchiquetés ». (p.51) Le dernier terme nous ferait presque apparaître les corps morcelés, broyés, écrasés des deux amants dont celui de Julien.

Un peu de la même façon, il est dit, à travers le paysage, que le couple de la comtesse et du comte de Fourville est mal assorti : « elle [la comtesse] fut en selle avec une légèreté d'oiseau, tandis que son mari [...] enfourchait sa grande bête normande, d'aplomb là-dessus comme un centaure », monstre mythologique et hybride. On note aussitôt l'antithèse entre le « petit oiseau » et

« le centaure ». La description de ce couple nous fait penser à la « Belle et la Bête », bête ou « ogre » comme il est dit, ce qui semble être renforcé par la description de leur demeure qui renvoie clairement à l'esthétique du conte de fées. D'ailleurs, le mot « conte » est utilisé.

Nous avons bien, en tout cas, deux couples décrits comme imparfaits ; on devine ainsi, d'ores et déjà, que quelque chose va se passer d'autant plus que le comte nous apparaît comme un géant, un centaure, une créature dangereuse, en somme.

Il convient, enfin, d'insister sur le manichéisme des éléments que nous avons rencontrés : feu/ eau, lumière/ombre, beauté/laideur afin d'en souligner, cela dit, les frontières fragiles qui disent l'ambiguïté des choses. C'est ainsi qu'à travers le voyage en Corse, *a priori* moment de bonheur absolu sans fausses notes, nous devinons quelques notes discordantes semblant nous dire que la découverte du profond malheur de vivre ne peut se faire qu'à travers l'intensité de l'euphorie.

Nous venons d'évoquer la mer et, bien entendu, nous pouvons y rattacher la barque, motif récurrent dans l'œuvre maupassantienne et dans *Une vie* notamment. Nous pouvons déjà constater que cette dernière est souvent personnifiée comme les barques dans le premier chapitre dont il est dit : « Les barques du pays, halées sur la pente de cailloux ronds, reposaient sur le flanc, tendant au soleil leurs joues rondes vernies de goudron. » (I, p.16) Et d'ailleurs, la barque est même nommée : comme la Jeanne dont on assiste au baptême.



Les rives de la Seine à Argenteuil (Monet)

La barque revient souvent dans le roman : nous nous souvenons de la promenade au cours de laquelle Jeanne et Julien s'appriivoisent pour ainsi dire. Or, ce rapprochement semble être favorisé par la barque, alors assimilée à un berceau (nous avons déjà évoqué la mer-berceuse que nous retrouvons ici : « la barque s'en alla paisiblement, à peine bercée par la mer » [p.25]). Il est bien dit qu'une « force inconnue faisait se rencontrer leurs yeux ». Gaston Bachelard nous explique ainsi qu'elle donne des délices, suscite des rêveries, qu'elle est donc un « berceau reconquis ». Les personnages sont alors « engourdis ». Jeanne est décrite comme « un peu étourdie par le bercement des vagues » (*Ibidem*). Mais très vite, au cours de cette même journée, ce doux balancement s'efface : « Elle [la barque] s'en allait mollement [...] sans secousse aucune, sans avoir l'air d'avancer. [...] l'onde opaque semblait

morte » (p.29). C'est là quelque chose de significatif. La barque sera, quelques temps plus tard, « ensanglantée », comme éclaboussée par la sang du soleil : « la voile immobile était rouge » (p.30). La barque apparaît, en cela, comme un signe de mauvaise augure, comme une préfiguration de la mort : de berceau, elle a vite fait de ce faire tombeau, tombeau de ces amours mortes.

Mais la barque représente aussi dans notre roman la déstabilisation, celle de Jeanne le jour du baptême et désigne en cela la folie, un éloignement de soi. Souvenons-nous, à cet égard, de Jeanne comme absente, lors de la cérémonie. Elle annonce le chancellement de la raison, l'intrusion du doute et de la folie (Songeons, par ailleurs, aux contes « L' âne » ou encore « Un fou ? »), c'est pourquoi sa présence doit être analysée comme une menace. Et qu'est-ce la folie sinon l'endormissement voire le mort de la raison ? C'est ainsi que la barque évoque la mort, comme le suggère la comparaison suivante : « le long de la plage les grosses barques échouées sur le flanc semblaient de vastes poissons morts ». (VI, p.75)

Et quelle meilleure illustration de tout cela que cette promenade en barque des deux couples : Jeanne et Julien et le comte et la comtesse de Fourville, couples pourtant dépareillés, puisque Jeanne reste auprès du comte, à l'avant de l'embarcation, et Julien avec Gilberte, à l'arrière, roucoulant. Avant cette balade, ils commencent déjà par visiter les sources, toujours de l'eau. Et la description qui est faite du moment est assez inquiétante : l'allitération en [b] amène la menace tout comme l'assonance en [ou] qui donne une idée de tourbillon, de noyade : « On alla visiter les **sources** d'abord. Elles jaillissaient au pied d'une roche **moussue** dans un clair **bassin toujours** remué comme de l'eau **bouillante** ; puis on fit un **tour** en **barque** » (p.108). Nous trouvons, ensuite, la promenade en barque proprement dite. Le doux bercement de la balade vers les falaises d'Etretat est bien loin : nous avons là de véritables secousses, presque violentes, comme en atteste l'assonance en [an] : « chaque secousse de ses avirons soulevait la **grande** barque et la **lançait en avant** » (*Ibidem*). Et cette menace qui se dessine apparaît encore dans le froid qui s'infiltré dans le paysage et semble donner fin à la promenade de manière prématurée ; notons l'allitération en [f] et l'assonance en [on] dans la phrase suivante : « Le soir venait avec de **longs frissons** gelés, des **souffles** du nord qui passaient dans les **joncs flétris** ». De même, le ciel, ensanglanté, rajoute encore de l'inquiétude : « et le ciel rouge, criblé de petits nuages écarlates et bizarres, donnait froid rien qu'à le regarder ». (*Ibidem*)

Puis, après le dîner, vient, bien sûr, la fameuse pêche aux flambeaux sur l'étang, lorsque la lumière, en se projetant, fait naître un fantôme, celui du comte dans la barque. La torche, illuminant un grand rideau de sapins, engendre alors l'hallucination :

Et soudain, la barque ayant tourné, une ombre colossale, fantastique, une ombre d'homme se dressa sur cette lisière éclairée du bois. La tête dépassait les arbres, se perdait dans le ciel, et les pieds plongeaient dans l'étang. Puis l'être démesuré éleva les bras comme pour prendre les étoiles. (UV, IX, p.109)

Notons aussitôt l'anaphore de « ombre » qui accentue le caractère fantastique, inquiétant de la scène et du comte dont « l'inquiétante étrangeté » est révélée par l'eau. Mais avant d'en venir au comte arrêtons-nous au château et à l'eau qui l'entoure de toutes parts, l'emprisonnant.

L'eau, nous venons de le voir, est un élément important de l'œuvre et, qui plus est, fort symbolique, permettant notamment l'intrusion du fantastique au sein du réel. Ici, elle permet d'abord de montrer l'ambivalence des lieux : « résidence seigneuriale » où loge « la belle dame du lac née pour ce manoir de conte » mais aussi lieu des profondeurs, du caché, de la mort qui vient se mêler au rêve. Le château de la Vrilette, où demeurent les Fourville, nous apparaît ceint et même complètement immergé dans l'eau (le marais était déjà annoncé par le marécage, croisé par les invités en chemin, et après le marais, nous trouverons, d'ailleurs, la rivière : l'eau est vraiment partout autour de cette demeure), il « tremp[e] toute sa muraille dans un grand étang » (p.107). On sent la volonté du narrateur de nous bien faire sentir la fusion entre le bâtiment et l'eau quand, par exemple, au lieu de nous dire qu'une de ses façades donne directement sur l'étang, il dit qu'elle « est dans l'étang » (*Ibidem*). Mais l'eau, dans laquelle baigne ce château de conte, suggère surtout l'eau dans laquelle baigne le comte, lequel se trouve, d'ailleurs, dans son élément, il « adore chasser là-dedans », nous dit-on, c'est-à-dire dans l'étang, la rivière : il chasse ainsi les « sauvagines », oiseaux sauvages de la rivière. C'est, en cela, qu'il tue une « sarcelle » lors de la visite de Jeanne et Julien, c'est, du reste, de cette façon qu'il est introduit, par un « coup de fusil », puis par un « bruit d'avirons, le choc d'un bateau contre la pierre ». Ensuite seulement il apparaît, ruisselant d'eau, ses chiens « trempés » aussi, sur ses talons. L'élément hydrique « profond, austère et lugubre », permet essentiellement de refléter un trait caché du comte que, jusque-là, Jeanne a dépeint comme un gentil homme. Effectivement, ici, la scène et plus particulièrement l'eau, permet, à l'instar du miroir, de refléter une autre image de lui, une autre part qui sommeille en lui. C'est « l'ombre colossale, fantastique », le « prodigieux fantôme », « démesuré » qui apparaît et l'univers du conte de se faire site cauchemardesque. C'est le marais qui révèle cela, un marais qui nous parle (il est notamment question de « la voix du marais », ce qui ne fait que renforcer le caractère fantastique du décor, un décor fait d'ombre et de lumière) : le mouvement et les proportions sont altérés, si bien que la vision fantasmagorique de l'étang est le signe d'un déséquilibre, le lieu des élans impulsifs, des gestes démesurés et de la violence incontrôlée qui trahissent des passions dangereuses : celle du comte pour sa femme, celle de Julien pour la comtesse. Ces passions aboutiront à la scène de la

mort des amants où l'étrangeté, l'animalité, la folie du comte se révéleront au grand jour, c'est ce qui se lit, en filigrane, dans le miroir de l'étang pour le lecteur. Une folie difficilement dicible, puisque relevant de l'invisible de la conscience, du trouble, de l'égarement, d'où le recours à la description du paysage de la pluie et du marais que cela nécessite. Stendhal disait d'ailleurs : « L'âme de l'homme est comme un marais infect : si l'on ne passe vite, on s'enfonce ».

Plus précisément dans le texte, la violence du comte est dite par l'assonance en [an] : « la torche faisait **ramper** sur l'eau des traînées de feu **étranges** et mouv**antes**, jetait des lueurs **dansantes** sur les roseaux, illuminait le rideau des sapins ». Nous avons, en outre, une scène où l'ombre et la lumière ne cessent de se battre, c'est la lumière de la torche, c'est l'« or » du ciel, ce sont les « lueurs dansantes » ; quant à l'ombre, c'est le baron bien sûr, c'est lui qui s'impose « soudain ». Et, à ce moment-là, c'est la scène des amants massacrés qui se lit, une scène bien inscrite dans cette pêche aux flambeaux. Tentons de le démontrer. « Soudain », l'ombre surgit, gigantesque, les pieds « plongés dans l'étang » (p.109) comme le comte les aura dans la boue, une ombre qui élève les bras pour prendre les étoiles, de la même façon qu'il les lèvera pour attraper la cabane. Puis c'est un « petit bruit d'eau fouettée » qui se fait entendre. On entend, quant à nous, le bruit beaucoup plus fort de l'eau de la tempête qui s'abat et celui de la cabane qui dégringole, avant de « crever comme un oeuf ». Ensuite, c'est la fuite du baron, éperdu, à travers la campagne exactement de la même façon que dans cette scène où l'on nous dit : « La barque ayant encore viré doucement, le prodigieux fantôme sembla courir le long du bois, qu'éclairait, en tournant la lumière; puis il s'enfonça dans l'invisible horizon, puis soudain il reparut, moins grand mais plus net avec ses mouvements singuliers sur la façade du château » (*Ibidem*). C'est là, le comte, de retour chez lui, où le cadavre de sa femme le rejoindra bientôt, le comte ayant retrouvé ses esprits, de la même façon qu'ici, il a retrouvé « ses mouvement singuliers ».

En évoquant la mer et son embrasement au contact du soleil, nous avons laissé deviner la présence du feu. Or, dans la mesure où il s'agit d'un autre élément très symbolique dans l'univers maupassantien, nous allons le considérer quelques instants. Il nous paraît d'autant plus important qu'il est souvent propice à l'apparition du double comme dans « Lui ? » ou de la folie comme dans notre roman.

Nous aimerions nous arrêter sur la veillée funèbre, une scène toute en contrastes : entre bruit et silence (nous verrons ce point plus loin), entre ombre et lumière, ce qui donne aussitôt de la violence au climat déjà solennel et étouffant de la chambre mortuaire. La lumière repose sur la

présence des bougies et du feu. Avec lui, comme avec la présence presque fantomatique de la veuve Dentu qui « rôde », avec encore les « objets invisibles » ou avec « les ombres » (et non « l'ombre », un pluriel presque inquiétant) nous glissons dans un monde fantastique : « Des ombres avaient **envahi** la **chambre**, **voilant** la morte de ténèbres. La veuve **Dentu** se mit à rôder, de son pas léger, **cherchant** et **disposant** des objets **invisibles** avec des **mouvements silencieux** de garde-malade. Puis elle alluma deux bougies qu'elle posa **doucement** sur la table de nuit **couverte** d'une serviette **blanche** à la tête de lit ». (IX, p.121) (Notons l'allitération en [v] et l'assonance en [an] qui ajoutent du mystère)

Mais c'est encore davantage cette espèce de jeu entre l'ombre et la lumière, au cours de cette nuit, qui concourt à dresser un décor fantastique dans lequel la mort semble presque encore vivante : « et la flamme pâle des bougies qu'agitaient des souffles déplaçait à tout moment des ombres de son visage, la faisait vivante comme si elle eût remué » (p.122). On y note la présence de « souffles », d'« ombres », présence impalpable qui se fait inquiétante. Nous trouverons ensuite « l'ombre errante » de l'insecte dont le « vol ronflant » rappelle le « ronflement » de la baronne et semble dire que celle-ci n'est qu'endormie. Puis, comme pour conforter cette hypothèse, il est signalé que Jeanne ne l'entend plus.

Mais la lumière qui repousse les ténèbres de la chambre, c'est aussi une façon détournée, semble-t-il, de renvoyer à la lumière qui se fait progressivement dans l'esprit de Jeanne, le fait que cette dernière réalise, petit à petit, le décès de sa mère. C'est le cheminement de sa conscience qui est mimé dans la phrase suivante, avec notamment les différentes périphrases utilisées pour désigner sa mère et avec encore le quiasme : « Cette couchée-là, - maman - petite mère - Mme Adélaïde, était morte ? [...] Elle était morte ! » (p.122). Et nous voyons alors que Jeanne a réalisé - nous passons, d'ailleurs, de la modalité interrogative à la modalité exclamative - car, à son calme, au silence qui se faisait dans la chambre, fait place sa « crise horrible de désespoir » qui vient remplir ce silence : « elle criait d'une voix déchirante » (p.123). Du reste, après ça, Jeanne ne voit alors plus sa mère « remuer ». Et c'est alors que Jeanne bascule dans une espèce de folie, si bien mise en évidence dans les flammes de feu, de façon symbolique : « Elle se sentait devenir folle, folle ainsi qu'elle avait été dans cette nuit de fuite à travers la neige, elle se releva et courut à la fenêtre pour se rafraîchir » (*Ibidem*) ; l'allitération en [f], ainsi que l'espèce d'anadiplose avec le mot « folle », mettent l'accent sur cette « folie » passagère. Et c'est le feu qui dit la folie qui la brûle d'où ce besoin d'aller chercher de l'air à la fenêtre. Et c'est aussitôt après que le décor fantastique, dont nous avons parlé, se fait encore un peu plus ressentir, puisque Jeanne, toujours fragile, sent comme

une présence obscure : « elle crut sentir un souffle l'effleurer, comme le contact d'un esprit. Elle eut peur, une peur atroce, si violente qu'elle n'osait plus remuer, ni respirer, ni se retourner pour regarder derrière elle » (p.124). Les allitérations en [f] et [r] et les négations suggèrent cette folie et cette paralysie de Jeanne face à cette présence mystérieuse. C'est à ce moment-là qu'on nous dit que son cœur « battait » comme l'insecte qui « battait les murs comme un ballon ». Et c'est justement à cet instant que l'insecte, dont nous avons déjà parlé, se fait, à nouveau, entendre, insecte pourtant toujours « invisible ». Signalons, par ailleurs, que la sensation d'un « invisible » qui rôde revient souvent dans le roman et qu'il était présent dès le premier chapitre. (On le retrouvera au cœur de certaines nouvelles dont « L'auberge » et « Le Horla »)

Quant à Jeanne, sa folie va être vraiment manifeste, et bien plus importante que son espèce de délire survenu au début de la nuit de veillée, avec la découverte des lettres adultérines de sa mère: « la tête éperdue, elle rejeta d'une secousse ces papiers infâmes [...] et elle courut à la fenêtre, et elle se mit à pleurer affreusement avec des cris involontaires qui lui déchiraient la gorge ; puis tout son être se brisant, elle s'affaissa au pied de la muraille » (p.126). Jeanne se sent quasiment agressée, physiquement, par ces lettres d'où les comparaisons (« elle rejeta d'une secousse ces papiers infâmes comme elle eût rejeté quelque bête venimeuse montée sur elle et comme si elle n'eût plus osé rester auprès de la morte » [*Ibidem*]), c'est pourquoi elle a besoin de s'en éloigner. On a presque l'impression d'une exagération mais l'anéantissement total de la jeune femme, qui semble dépossédée de ses facultés mentales, est bien signifié dans « la tête éperdue ». Rien d'étonnant au fait qu'ensuite elle se rue sur les lettres avant de les jeter dans le feu. S'ensuit un nouveau jeu entre l'ombre et la lumière, nous en avons parlé avec la « seconde » mort de la baronne dont l'ombre, dessinée sur le drap blanc, est gagnée fantastiquement par la superbe flamme : « une grande flamme [...] dessinant en noir sur le rideau blanc du fond du lit le profil tremblotant du visage rigide et les lignes du corps énorme sous le drap ». Le feu devient alors inquiétant : il semble réanimer le cadavre de la mère (cette impression de vie reparaissant sur le visage d'un mort, génératrice de fantastique et de terreur est d'ailleurs présente dans « Auprès d'un mort ») alors que la chambre semble transfigurée en lieu infernal : par le feu, le recueillement dans la chambre mortuaire devient un terrible bûcher, une scène d'enfer pour ainsi dire. D'ailleurs, l'ombre comme diminuée de son corps accentue cela, on insiste, effectivement, bientôt plus que sur ses « lignes », son « profil », comme si sa personne physique s'estompait, toute chair disparaissait et ne restaient plus que des contours, disparaissant dans l'univers obscur des Enfers.

En définitive, dans cette scène l'effondrement psychologique et physique de Jeanne, véritable

cataclisme, se lit dans le feu et ses flammes jaillissantes qui instaurent, en outre, un climat fantastique.

Mais le feu, c'est aussi le soleil qui, pareillement, peut amener comme une espèce de folie. Souvenons-nous de Jeanne, lors de son premier matin aux Peuples, quand le soleil se levait « cribl[e] de feu les arbres, les plaines, l'océan, tout l'horizon ». Et Jeanne également. Elle nous est, en effet, décrite comme « folle de bonheur » (association surprenante, presque oxymorique), emportée par une « joie délirante », le cœur « défail[ant] ». Une sorte de folie révélée, une fois encore, par la couleur rouge imprégnant la campagne en train d'ouvrir ses yeux : « une montagne de nuages empourprés [...] jetais des lueurs de sang sur la terre réveillée ». (I, p.14)

Et pour en terminer avec le feu, propice à l'apparition du fantastique et de la folie, il n'est pas inutile de rappeler que, lorsque le comte de Fourville se prépare à précipiter la « cabane ambulante » et qu'il vient voir Jeanne juste avant, cette dernière se trouve justement au coin du feu : « Or, Jeanne, un après-midi, lisait auprès du feu par un grand coup de vent (c'était au commencement de mai), quand elle aperçut soudain le comte de Fourville qui s'en venait à pied et si vite qu'elle crut un malheur arrivé » (X, p.143). C'est la folie qui va s'emparer de lui qui se dessine là dans les flammes, elle est, d'ailleurs, accentuée par l'allitération en [v].

Pareillement, à la fin de l'œuvre, lorsque Jeanne s'immobilise complètement et semble déraiser, peu à peu, en proie à de terribles obsessions, « torturée » encore « par des préoccupations insignifiantes », il peut être intéressant de noter qu'elle se tient souvent au coin du feu ! On nous dit alors qu'elle « restait là des jours entiers, immobile, les yeux plantés sur la flamme » (p.185) à penser, à se rappeler. Elle demeure là jusqu'au soir, son seul « mouvement » consistant à « remettre du bois au feu ». Et, fait plus remarquable, c'est le feu lui-même qui fait surgir ses souvenirs : « Des paysages de cette île [la Corse], oubliés depuis longtemps, surgissaient soudain devant elle dans les tisons de sa cheminée » (*Ibidem*). Absolument tout lui revient semble nous dire l'épanaphore « tout » : « elle se rappelait tous les détails, tous les petits faits, toutes les figures rencontrées là-bas ». Et, plus dangereusement, elle « croyait parfois entendre [l]a voix » de Jean Ravoli, rencontré pendant son voyage de noces. Mais, comme si entendre des voix ne lui suffisait pas, Jeanne parle encore toute seule ou plutôt, il n'est pas anodin de le noter, « ses lèvres murmuraient » le prénom de son enfant, comme pour suggérer une espèce de dédoublement, le fait que quelque chose lui échappe, qu'elle échappe à elle-même pour ainsi dire. Et elle trace encore le

prénom de son fils « dans le vide », « devant le feu », à en perdre la raison. Nous avons déjà évoqué cela. Et le mot « folie » de clore justement le paragraphe : « A la fin, elle ne pouvait plus, mêlait tout, modelait d'autres mots, s'énervant jusqu'à la folie ». (XIV, p.186)

Maupassant s'appuie donc sur la terre normande, sur la mer, sur l'eau normande pour donner poids et contours aux choses et aux êtres, pour rendre plus dramatiques ou angoissantes les situations, pour exprimer une vision morcelée. En tissant de tels correspondances, il est bien le « créateur de ce type de paysages qui ne *représentent* pas mais *évoquent*¹⁶⁵ ».

Mais, il a également recours aux lieux et aux objets qui les habitent comme nous allons le voir à présent.

La présence importante accordée aux objets, dans l'œuvre de Maupassant, a souvent été relevée. Mais nous pourrions penser, malgré tout, que ces derniers sont inutiles, qu'ils ne font qu'habiller le décor. A tort cependant, car ils n'ont pas qu'une fonction esthétique. Effectivement, leurs fonctions réaliste et symbolique traduisent leur signification. Si cette dernière réside dans la civilisation de consommation où le monde matériel joue un rôle croissant, où l'accessoire l'emporte sur l'essentiel, elle tient aussi d'une volonté, chez Maupassant, de dire, avec les objets, de la même façon qu'avec le paysage, les sentiments des personnages. Dans un monde de plus en plus opaque, les objets-signes, les objets porte-affect sont donc, pour nous, lecteurs, de précieux indices. Barthes a, d'ailleurs, pu mettre en évidence la fonction essentielle des objets invoquant leur « valeur fonctionnelle indicielle », laquelle renvoie au fait qu'ils soient des indices de caractère ou d'atmosphère, au-delà du simple « effet de réel » qu'ils apportent. C'est, en cela, que pour lui, même l'apparente insignifiance a une signification. Et à sa suite, Duchet parlera de « l'épaisseur symbolique » des objets.

Dans *Une vie*, force nous est donc de constater le rôle psychologique des objets et notamment de la pendule, laquelle revient comme un leitmotiv dans l'œuvre. Au début, du roman, elle permet d'esquisser l'image du cœur de Jeanne s'éveillant à l'amour, au chapitre III, elle rend compte des sentiments plus grands de l'héroïne pour Julien, elle mime les battements de son cœur,

165 Pierre Cogny. La rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant. In *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, PUF, 1980, p.168.

un cœur qui a envie de s'élaner à la rencontre du cœur de Julien : « ...la petite abeille battait à la façon d'un cœur, d'un cœur ami [...] elle (Jeanne) arrêta la mouche dorée pour mettre un baiser sur ses ailes » (UV, III, pp.30-31). En revanche, au chapitre VI, la pendule renvoie à l'ennui de Jeanne, condamnée, semble-t-il à une existence mécanique : « La petite abeille voltigeait toujours de gauche à droite, de droite à gauche, du même mouvement rapide et continu, au-dessus des fleurs de vermeil. [...] petite mécanique qui semblait vivante ». (UV, VI, p.65) Comment ne pas penser ici à la « morne cloche de l'Ennui » des *Fleurs du mal* ? D'ailleurs, selon Schopenhauer, les hommes sont des « horloges »: ils possèdent une force vitale qui les meut mais ils restent prisonniers, à l'instar de la pendule, dont le tic-tac semble signifier la vie, mais une vie purement mécanique. Le désir, l'amour ou le désamour ne sont donc que suggérés, déployés, différés, tus ou perçus, à travers des paysages ou des objets éloquents, ce qui engendre une certaine forme de silence de la part du narrateur puisqu'il dit sans dire. Un peu dans la même veine que la pendule, les calendriers peuvent jouer le rôle de substitut de la mort, irréprésentable.

De la même façon, dans *Madame Bovary*, comme nous montre C. Becker, dans son ouvrage consacré au réalisme, le désespoir d'Emma et la dégradation de ses rêves est signifié par le curé de plâtre qui orne le jardin de la maison de Tostes : ce dernier s'écaille peu à peu avant d'être cassé, pendant le déménagement à Yonville.

Pour donner un autre exemple dans notre roman, nous pouvons remarquer que le vieillissement de Jeanne et donc la fuite du temps est mis en évidence par le pourrissement du banc de petite mère qui apparaît plusieurs fois dans le roman, de telle sorte que l'on puisse mesurer sa décrépitude :

Un petit morceau d'une branche morte tomba sur sa robe, elle leva les yeux ; il venait du platane. Elle s'approcha du gros arbre à la peau lisse et pâle, et le caressa de la main comme une bête. Son pied heurta, dans l'herbe, un morceau de bois pourri ; c'était le dernier fragment du banc où elle s'était assise si souvent avec tous les siens. (XIV, p.190)

Il s'agit d'un véritable signe sépulcral. Jeanne, loin d'être un personnage entier au début du roman, ne se constitue pas au cours du récit mais se « défait ». Or, ce petit morceau de bois le dit. Notons également le mot « morceau », souvent répété dans l'œuvre et qui, selon Valette, est une métonymie du tombeau. Pareillement, la mort de la classe représentée par les Briseville, du moins leur momification, transparaît dans la décomposition des objets qui les entourent, due à leur immobilité.

Comme les objets peuvent dire le passage dévastateur du temps, ils sont aussi l'écho, la

mémoire du passé, le lit des souvenirs. On parle ainsi d'objets-souvenirs et de leur langage muet. Ils ont ainsi le pouvoir d'enfermer et de restituer la vie. La baronne est, par exemple, à la fois bouleversée et obnubilée par ses reliques qui remuent de vieilles choses.

On se souvient, parallèlement, de la narratrice de « Souvenirs » qui ne cesse de rester auprès de d'« objets familiers », véritables « personnages vivants » qui « lui parlent sans cesse ». Ils sont source de Bonheur puisque d'« un tas de rien », elle fait « un tas de choses »... mais un bonheur faussé car les souvenirs retrouvés ne sont pas les vrais, ils sont changés idéalisés. Par là, ils peuvent indirectement conduire à la folie dans la mesure où ils aspirent les personnages dans un univers qui n'est plus, mais qui est encore, d'une certaine manière, à travers eux. On se rappelle Jeanne, au moment de vendre les Peuples, courant d'un objet à l'autre, à la recherche de bribes de son passé qu'elle veut à tout prix ressusciter. Mais ces objets peuvent presque s'avérer dangereux, quand ils sont tout simplement à l'origine d'une vision, d'une hallucination, quand ils mènent, en cela, à la folie, tirant le personnage qui n'est plus ou seulement à travers eux : nous pensons ici aux deux fauteuils qui déclenchent l'hallucination de Jeanne lors de son retour passager aux Peuples. Nous en avons déjà parlé. Et comment ne pas songer, par analogie, à la nouvelle « Qui sait ? » dans laquelle le narrateur se fait enfermer, volontairement, dans une clinique psychiatrique pour échapper au pouvoir maléfique des meubles de sa maison :

Je vis paraître mon bureau, un rare bibelot du dernier siècle et qui contenait toutes les lettres que j'ai reçues, toutes l'histoire de mon cœur, une vieille histoire dont j'ai tant souffert ! Et dedans étaient aussi des photographies.

Soudain, je n'eus plus peur, je m'élançai sur lui et je le saisis comme on saisit un voleur, comme on saisit une femme qui fuit ; mais il allait d'une course irrésistible, et malgré mes efforts, et malgré ma colère, je ne pus même ralentir sa marche. Comme je résistais en désespéré à cette force épouvantable, je m'abattis par terre en luttant contre lui.

Jeanne se projette ainsi loin en arrière, au contact de ces objets désuets - qui ont pourtant un véritable pouvoir d'aliénation sur elle - chargés de faire oublier les êtres manquants. Il convient, en effet, de dire que ces objets si présents dans le roman et paraissant plus vivants parfois, que les personnages eux-mêmes, peuvent se substituer à ces êtres manquant d'envergure, combler la vacance du réel et renvoyer à une histoire qui se passe presque de protagonistes. Claude Duchet nous invite à cette analyse dans « Roman et objet : l'exemple de *Madame Bovary* » tiré de *Travail de Flaubert*. Et de citer le coffret de Madame Arnoux dans *L'Education sentimentale*.

Et, au-delà des objets, ce sont les lieux qui parlent. Des lieux qui sont des liens avec l'Hier, des lieux habités par des odeurs, des souvenirs qui se réveillent, des fantômes qui reviennent. Des lieux qui éclairent leurs habitants, habitants parfois moins vivants que ces lieux justement. Beaucoup

d'exemples nous ont permis de le constater. D'ailleurs, ils nous paraissent parfois si humains qu'ils sont comme pourvus d'une âme. Michel Crozet a mis en évidence que les lieux sont des « éléments de signification », avant de dire que Maupassant appartient à ce groupe d'écrivains chez qui le « milieu » est d'une importance si primordiale qu'il semble parfois dominer toute l'action, voire même la constituer. Nous avons déjà pu évoquer l'« effet de tristesse », noté par Henry James, qui caractérise *Une vie* après le chapitre VI : il est parfaitement résumé, dans la phrase suivante, avec notamment l'épanaphore de « tout » : « Ainsi que les vieux fauteuils du salon ternis par les temps, tout se décolorait doucement à ses yeux, tout s'effaçait, prenait une nuance pâle et morne ». En somme, la tristesse de notre personnage est dite, obliquement, par tout ce qui l'entoure. Tout devient triste sous ses yeux : paysage, maison, objets... d'où les hypallages que nous pouvons relever comme « bras désespérés », « adieux désespérés et sanglotants » qui ne font que renvoyer à sa propre mélancolie. Et la tristesse de la jeune fille est aussi évoquée par celle de la maison qui s'en trouve ainsi personnifiée : « Et la grande maison avait l'air de sonner le creux, toute morne, avec sa face que les pluies maculaient de longues traînées grises » (VII, p.78). On voit comment, une fois de plus, la pluie figure les larmes. De la même façon, les frissons de la maison évoquent le grelottement de Jeanne : « La maison entière semblait travaillée par le froid ; les murs pénétrés avaient des bruits légers comme des frissons ; et Jeanne en son lit grelottait » (p.84).

Claudine Giacchetti, dans *Maupassant : espaces du roman*, montre la si grande importance à accorder à l'espace dans l'œuvre maupassantienne. Intéressons-nous à l'espace d'*Une vie* qu'elle qualifie d'« espace de la dépossession », un espace disant, signifiant, reflétant la dépossession progressive de Jeanne. Notre roman s'ouvre sur l'espace fermé de la chambre de la jeune fille, une ouverture qui se fait, du reste, dans la solitude enveloppante de la chambre close, tout en étant munie, grâce à la fenêtre, d'une ouverture sur l'avenir. La chambre a encore un double rôle puisqu'elle est à la fois une ouverture vers l'extérieur et le lieu privilégié de l'intimité, de la contemplation intérieure. L'auteure nous montre comment l'espace intérieur se construit sur la « symétrie du vide¹⁶⁶ », la chambre renvoyant à la fois au vide et au plein. Elle est un lieu ambigu puisqu'elle est, en même temps, un noyau focal du dedans, mais sa fenêtre l'ouvre sur le dehors, elle est un espace double, ouvert et fermé, contenant et contenu et encore lieu des naissances et des morts. Au début, la chambre est un lieu « plein », c'est là le mobilier, la décoration intérieure mais c'est aussi le « plein » du rêve, de l'espoir, de l'intimité complète, de la fermeture, de la protection,

166 Claudine Giacchetti. *Maupassant : espaces du roman*. p.18.

de la sécurité en définitive, puisque l'intimité close en quelque sorte, permet seule la pleine possession de soi. Mais, la chambre perd rapidement sa fonction protectrice et sécurisante, en perdant son caractère « privé ». Paradoxalement, la chambre « se vide » pour se remplir de monde et, avec ce monde, de valeur sociale. En clair, le pluriel correspond à la vacuité des espaces. C'est ainsi que Jeanne, loin de s'y sentir en paix et heureuse comme au début, éprouve, à peine quelques mois plus tard, un sentiment de solitude, de froideur, de dépossession, un peu comme un sentiment d'« inquiétante étrangeté ». Julien, certes, retourne dans sa chambre et Jeanne retrouve la sienne mais justement, elle ne la retrouve plus, elle ne peut plus la retrouver, cette dernière porte les traces des autres et notamment l'empreinte de la nuit de nocces. Ce soir-là, la chambre devient avec Julien et sa brutalité, le lieu du cauchemar nocturne, de la terreur et même de la mort, mort des illusions, mort de la « félicité ».

Et quelle meilleure illustration de cela que le premier matin qui suit le retour de Jeanne aux Peuples, après son voyage de nocces, où la jeune femme est « réveillée par une grande lueur qui teignait son lit de sang » (p.66). Quant à la fenêtre par où Jeanne laissait s'envoler ses rêves, elle est aussi toute ensanglantée: « ses carreaux tout barbouillés de givre, étaient rouges comme si l'horizon entier brûlait » (*Ibidem*), comme pour suggérer la mort des rêves. Et la mort, la souffrance s'immiscent également dans la chambre lors des accouchements de Jeanne : « Dans le lit les souffrances s'étaient un peu apaisées, mais une angoisse affreuse étreignait Jeanne, une défaillance désespérée de tout son être, quelque chose comme le pressentiment, le toucher mystérieux de la mort. Il est de ces moments où elle nous effleure de si près que son souffle nous glace le coeur » (p.99) ou encore « Petite mère suffoquait, affaissée dans un fauteuil » (Insistons sur l'allitération en [f] qui accentue la souffrance). Une douleur tant physique que psychologique : une « douleur de l'âme » causée par la trahison de Julien, rappelée par le souvenir de Rosalie ayant accouchée « aux pieds de ce même lit ». Avec cette détresse, l'allègresse du début est complètement anéantie. C'est que si la chambre devient le lieu de la mort des illusions, elle est aussi celui de la mort de l'intimité. Jeanne est dépossédée, elle perd son espace intime, est comme expulsée hors du lieu maternel sécurisant et privé : Rosalie accouche au pied de son lit et lors de l'accouchement de Paul, sa « chambre (est) pleine de monde » (p.99). Espace du rêve, espace-refuge, la chambre en vient à se faire espace-prison dans la mesure où la jeune fille se retrouve enfermée à clé dans sa chambre pour la séparer de son enfant qu'elle couve trop. On nous dit qu'elle est « gardée à vue » (p.102). L'espace dit donc, à lui seul, le trajet linéaire de la perte de l'être. Et nous trouvons ainsi une spoliation matérielle qui dit une spoliation spirituelle. A l'instar de l'autre récit normand et familial

de Maupassant, *Pierre et Jean*, *Une vie* met en scène un personnage qui, au départ, est dans un rapport symbiotique avec son milieu, son espace vital, mais qui connaît, ensuite, un processus d'isolement et de spoliation qui réduit ses possibilités de déplacement dans l'espace, un espace qui se retrouve, d'ailleurs, rétrécit. Pierre et Jeanne sont en cela des « protagonistes de l'abstinence ¹⁶⁷ ».

Nous avons, finalement, un enchâssement du dehors (chambre en lieu clos, lieu intime) dans le dedans (intimité de l'héroïne) : « le dehors joue par rapport au-dedans le rôle du vers dans le fruit: il sert à questionner la validité du dedans ¹⁶⁸ ». Et c'est ainsi que, selon Giacchetti, nous pouvons aisément reprendre pour Maupassant ce que disait Hamon à propos de l'adéquation du personnage à la propriété chez Zola: « l'être du personnage [...] c'est d'abord un avoir, c'est une possession quantifiable qui se fait et se défait ¹⁶⁹ ». Nous voyons ainsi les relations étroites tissées entre le dehors et le dedans à travers la fenêtre, miroir par excellence (la fenêtre est très présente chez Maupassant, c'est ainsi que dans « Le modèle », on peut lire : « Je n'oublierai jamais l'effet que me fit cette fenêtre après l'avoir vu traverser par ce corps qui tombait ; elle me parut en une seconde grande comme le ciel et vide comme l'espace » [C.N., p.1108], ce qui met bien en relief son ambiguïté sur laquelle nous ne manquerons pas de revenir).

La chambre, au début du texte, est pleine de morceaux de nature et donc du dehors, elle est comme un paysage : c'est le couvre-lit de Jeanne avec ses firmaments étoilés ou encore la tapisserie et ses oiseaux (p.10). Pareillement, à la fin de l'œuvre, le bosquet (le dehors) évoque une « chambre mortuaire ». On a ainsi l'impression d'un échange de fonctions, d'un monde ambivalent où rien ne semble pouvoir être à sa place. Le dedans, l'intérieur semble pouvoir s'ouvrir mais il n'en est rien, de la même façon que l'extérieur reste fermé, ces deux espaces apparaissent, en cela, comme des espaces de contraintes qui en arrivent pourtant à se confondre.

Le grenier, quant à lui, permet de dire le temps qui passe. Les calendriers et autres objets que Jeanne retrouve à la fin, ces « témoins oubliés » renvoient des images du passé mais ne permettent pas la reconstitution de ce passé. Rempli d'objets-fossiles, il est comme un espace de mort qui dit la fuite du temps, le manque, la mort et, par conséquent, la vacuité. Gilbert Durand nous propose, d'ailleurs, une bonne définition du grenier quand il dit que : « malgré son altitude, (il) est musée des

167 *Op. Cit.*, p.229.

168 *Op. Cit.*, p.43.

169 *Op. Cit.*, p.32.

ancêtres et lieu du retour aussi énigmatique que la cave¹⁷⁰ ». Les objets, grignotés par le temps, permettent de dire obliquement le vieillissement des personnages et le texte nous invite justement à ce rapprochement, en établissant par exemple, dans la phrase suivante, un parallèle permanent entre l'homme et l'objet qui ont, en somme, partagé la vie l'un de l'autre : « ces *meubles amis* qui font partie de notre vie, presque de notre être, connus depuis la jeunesse et auxquels sont attachés des souvenirs de joies ou de tristesses, des dates de notre histoire, qui ont été les compagnons muets de nos heures douces ou sombres, qui ont vieilli, qui se sont sués à côté de nous, dont l'étoffe est crevée par places et la doublure déchirée, dont les articulations branlent, dont la couleur s'est effacée ». L'amoncellement des objets, comme l'accumulation des propositions subordonnées relatives de l'antécédent « meubles amis » dans la phrase, paraît mimer l'accumulation des années qui a enclenché le processus de détérioration pour l'objet, de vieillissement pour l'homme. C'est la métaphore du destin individuel de Jeanne qui se dit et plus généralement celui de l'aristocratie. Ces objets signalent encore l'endormissement du souvenir au fil du temps. Personnifiés, ils vont jusqu'à rendre compte de l'absurdité de certaines vies dont il ne reste rien, vies de personnes dont il ne reste rien, pas même un souvenir, personnes que personne ne connaît, d'où l'impression de l'inutilité de la vie qui en ressort.

Il y avait aussi là-dedans beaucoup de choses qu'elle ne connaissait pas, qui ne lui rappelaient rien, venues de ses grands-parents, ou de ses arrière-grands-parents, de ces choses poudreuses qui ont l'air exilées dans un temps qui n'est plus le leur et qui semblent tristes de leur abandon, dont personne ne sait l'histoire, les aventures, personne n'ayant vu ceux qui les ont choisies, achetées, possédées, aimées, personne n'ayant connu les mains qui les maniaient familièrement et les yeux qui les regardaient avec plaisir ». (pp.170-171)

Pour donner un exemple de ces objets-fossiles nous pouvons citer l'épingle, par ailleurs très présente dans l'œuvre maupassantienne (deux de ses nouvelles ont pour titre « L'épingle » et « Les épingles »). Jeanne retrouve, effectivement, une épingle « piquée derrière une porte » (p.191), après de nombreuses années. Cette dernière dit, en cela, la prise de possession de l'espace à travers un objet, la présence obsédante du passé, des souvenirs, une présence vivante et parfois même fantastique. L'objet est, en effet, le signe menaçant d'une hantise. Dans « L'épingle », le fantastique est encore plus manifeste puisqu'à elle seule, l'épingle rend vivante et présente l'absente Jeanne de Limours. Elle symbolise, dès lors, la relique d'un amour. Pareillement, dans notre roman, Jeanne fait de cette épingle une relique, abandonnant sa fonction pratique, ce qui rend bien compte de la

170 Cité dans Claudine Giacchetti. *Maupassant : espaces du roman*. p.31.

perte d'autonomie de notre personnage.

Exactement de la même façon, dans *L'Education sentimentale*, les objets apparaissent comme les catalyseurs de l'émotion, les condensateurs de la mémoire affective. Les objets et vêtements de Madame Arnoux sont vendus à la fin de l'œuvre : « On exhiba les meubles de la chambre à coucher [...] C'était comme des parties de son cœur qui s'en allaient avec ces choses » (p.494). Ces objets (les robes de Marie, son piano...) apparaissent bien, en cela, comme des « reliques ». (p.494). Le « petit coffret » notamment, que se disputent Rosanette et Madame Dambreuse, symbolise la propriété de celle dont elles n'ont jamais pu exorciser la présence dans le cœur de leur amant.

Puis, au-delà de la chambre et du grenier, si nous nous penchons sur les Peuples, force nous est de constater qu'au début de l'œuvre, Jeanne est heureuse de retrouver le château de son enfance, croit pouvoir s'approprier les lieux comme elle s'approprie la nature (« son soleil, son aurore »...), mais le roman va nous montrer que, bien au contraire, c'est le dépeuplement des Peuples que nous allons lire et Jeanne, à la fin, n'est plus vraiment chez elle, comme pour mettre en évidence la séparation inéluctable entre habitat et habitants, un habitat qui survit à son habitant dont il a, pourtant, pu être le reflet. Un habitant qui ne possède jamais son habitat. Et, d'ailleurs, cette dépossession, cette menace de vacuité étaient déjà annoncées, dans les premières pages, par l'espace même des Peuples. Et de relever les indices de vacuité : « une de ces *hautes et vastes* demeures normandes tenant de la ferme et du château, bâties en pierres blanches devenues grises, et *spacieuses* à loger une race » ([p.12] ; nous soulignons), « immense vestibule », « grandes portes », « salon démesuré » et d'insister tout particulièrement sur l'absence de contenu : « laissant vide le centre » ou de mettre encore en relief l'inutilité de certaines pièces qui restent à jamais fermées. L'auteur de l'ouvrage souligne encore la fragmentation et l'absence de contiguïté.

Pareillement, nous avons pu voir, plus haut, que les domaines des Briseville et des Coutelier étaient des lieux dépositaires d'un passé figé, des espaces sclérosés, hantés par les traces d'un autre temps et de la mort. Nous avons déjà longuement évoqué celui des Briseville ; quant à celui des Coutelier, notons qu'il s'ouvre sur une « coupe immense » (p.110) qui rappelle une pierre tombale et qu'il est dominé par « les ruines de l'ancien château ». C'est un endroit « caché », dissimulé derrière des murs comme pour dire son isolement, le fait qu'il soit coupé du monde, situé dans un autre espace qui dit l'autre temps dans lequel il se tient endormi. Dans la description qui en est faite, on insiste beaucoup sur son immensité, sa hauteur, (« pièce imposante », une « colonne », une « coupe immense ») laquelle ne fait que refléter la « hauteur » des habitants, « une hauteur qui dit leur importance ». Les habitants dont les pensées et les paroles sont toujours sur des « échasses ».

Ces domaines sont ainsi des espaces étouffants et fermés. On se souvient, à cet égard, de la marquise déclamant : « La société se divise en deux classes : les gens qui croient en Dieu et ceux qui n'y croient pas. Les uns, même les plus humbles, sont nos amis, nos égaux ; les autres ne sont rien pour nous ». (XI, p.152)

Beaucoup de lieux disent cet enfermement allégorique : la maison close, la boîte de la diligence ou moins évident le train.

Des lieux fermés. Il n'est donc pas surprenant que les différents lieux de la campagne, les manoirs et châteaux disent, généralement, la solitude et l'enfermement de son habitante. Nous trouvons ainsi souvent dans notre roman, des endroits clôturés, bornés par des haies ou des rangs d'arbres, nature close et carcérale qui suggère notamment le cloisonnement des relations sociales, le fait que chacun vit retranché dans son monde, comme si les personnages, notamment les nobles, n'avaient pas de vie sociale : « Et après chaque ferme, les plaines recommençaient avec d'autres fermes, de loin en loin, de place en place ». (UV,VI,p.71) Dans *Notre cœur*, de façon similaire, l'enfermement est dit par les « hautes murailles des feuilles ».

Parallèlement, la solitude de Jeanne dans sa dernière maison, après la vente des Peuples, est révélée, de façon indirecte, par la description de la maison, laquelle trace une maison qui nous apparaît comme une prison, un espace fermé s'opposant à l'espace ouvert des Peuples et qui semble encore symboliser le lieu de la vieillesse. On retrouve ainsi le champ lexical de la clôture :

Quatre tonnelles [...] formaient les quatre coins de ce jardin disposé par petits carrés à légumes que séparaient d'étroits chemins bordés d'arbres fruitiers.

Une haie vive très élevée entourait de partout cette propriété, qu'un champ séparait de la ferme voisine [...] La vue alentour s'étendait sur la plaine du pays de Caux, toute parsemée de fermes qu'enveloppaient les quatre doubles lignes de grands arbres enfermant la cour à pommiers. (XIII, pp.173-174)

Les quatre murs symboliques viennent aussitôt s'opposer aux deux façades des Peuples dont l'une s'ouvre sur la mer et l'autre sur les terres.

Mais la solitude de Jeanne est aussi exprimée par la route, par le fait, notamment, que la route qui passe devant sa petite maison ne mène nulle part : « La grand-route devant sa porte se déroulait à droite et à gauche presque toujours vide. De temps en temps un tilbury passait au trot... » (UV, XIII, p.176). Presque rien n'y circule : une charrette lente, deux petits paysans, quelques déplacements d'insectes sans but, une fillette aussi endormie que ses deux vaches (réurrence du chiffre deux, dans le passage, qui accentue la répétition et la symétrie), toujours avec « la même allure », « faisant un pas toutes les dix minutes derrière ses bêtes ». Il s'agit d'un monde à peine existant, en définitive, un défilé de solitudes fermées les unes aux autres, un vent de solitude qui passe, avant de poursuivre sa route « là-bas ». Nous trouvons, d'ailleurs, un certain nombre d'images qui disent un

vide vertigineux. Nous pouvons faire un parallèle avec ce vers de Jules Laforgue, contemporain de Maupassant et également caractérisé par son pessimisme : « La rouille ronge en leurs spleens kilométriques/ Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe ». (« L'hiver qui vient » In *Derniers vers. Œuvres complètes II : poésies*. Paris : Mercure de France, 1951, p.254).

Et la solitude de Jeanne, après le départ définitif de ses parents des Peuples, est signifié par la privation de la mer-mère pour Jeanne. Cette dernière ne réapparaîtra étrangement que lors de la veillée funèbre de la baronne qui dit le départ de la mère mais le retour du père : « la lune descendant allait s'enfoncer dans la mer ». (p.127). D'ailleurs, la mer figure le lieu « vide » des projets irréalisés (que ce soit l'amour conjugal ou les liens familiaux), au contraire du marais des Fourville qui figure le lieu « plein » des désirs réalisés (adultère ou autres attachements inavoués). Dernier élément disant la solitude que nous prenons soin de mentionner : le ciel. Le ciel au milieu duquel se tient « un tout petit nuage blanc, gros comme une pincée de coton, un flocon de vapeur suspendu, oublié, resté là-haut, tout seul » (UV, IX, p.114), nuage qui renvoie à Jeanne, errant dans les bois, tandis que son époux la trompe dans les bras de la comtesse. Nous savons, en effet, que Jeanne, à plusieurs reprises dans le roman, s'installe à la fenêtre (véritable topos de la littérature romanesque qu'on retrouve par exemple dans *La maison du chat-qui-pelote* de Balzac) pour regarder ce « même carré de ciel ».

« (Alors) le ciel, quel est-il ? : La solitude qui est en nous¹⁷¹ », dira Blanchot des décennies plus tard.

c) Le non-dit des personnages

Nous allons voir ici que si le narrateur choisit de se taire parfois, il en est, de même, des personnages : au silence dans l'écriture fait ainsi écho le silence dans l'histoire que reflètent notamment les parents de Jeanne, dont les règles de bienséance viennent clore les lèvres. L'échec de la communication, de la parole est très marqué dans l'œuvre maupassantienne. La baronne ne rompt jamais le secret de l'adultère que Jeanne ne découvrira qu'au soir de sa mort, un secret que Jeanne aura, elle aussi, bien du mal à garder, de la même manière que celui de la culpabilité du comte de Fourville: « elle gardait en son cœur ce secret qui la torturait : la connaissance de l'adultère, et la vision de cette brusque et terrible visite du comte, le jour de la catastrophe ». (XI, p.147) D'ailleurs, ce secret de la baronne nous amènera, nous lecteurs, à soulever la question de la

171 Maurice Blanchot. *Le dernier homme*, Gallimard, 1992, pp.112-113.

paternité de Jeanne, laquelle n'est posée qu'en filigrane. Eliane Lecarne-Tabonne, dans un article de *Maupassant et l'écriture*, émet une hypothèse fort intéressante : celle que Jeanne soit la fille de l'amant, comme en témoigne le jeu subtil sur les noms qu'elle a pris soin de relever. L'amant de la baronne se nomme Paul d'Ennemare alors que l'enfant de Jeanne se prénomme Paul de Lamare (ce qui crée une espèce de paronomase), comme si « la filiation adultérine avait sauté une génération¹⁷² », conclut-elle. Secret que la baronne emporte dans la tombe.

Le soir des noces, Jeanne dont la « méconnaissance des choses de l'existence » est évidente, suite à une éducation trop chaste, doit être mise au courant de ce qui doit se passer au cours de sa nuit de noces. Or, la baronne, personnage effacé car toujours en train de fuir, se dérobe une fois de plus : c'est donc le baron qui tente à travers un *laïus* embarrassé où la périphrase et l'allusion le cèdent à peine à la métaphore, de révéler à la jeune mariée une réalité encore couverte du manteau de Noé. Mais bien entendu, il ne dit pas à Jeanne ce qui l'attend réellement : il ne fait que contourner ce que Maupassant appelait un « viol légal » (d'où le flou qui enveloppe son discours, discours pourtant tenu par un homme libéral !) et lui assener son devoir conjugal : « Je ne puis t'en dire davantage, ma chérie ; mais n'oublie point ceci, seulement ceci, que tu appartiens tout entière à ton mari » (UV, IV, pp.44-45), phrase pleine de sous-entendus, d'intentions secrètes et non formulées. Son silence s'explique ainsi par la situation particulièrement délicate (le cru de la sexualité semble également peser sur l'atmosphère toute entière, puisque pendant tout le repas, il nous est dit qu'une « sorte de gêne paralysait les convives », que le « rire semblait mort ») mais aussi par le fait que le code et le registre ne lui permettent pas de dire ce qu'il sait, ce qu'il saurait dire mais qu'il dissimule en faisant mine de dire autre chose. Néanmoins, il le laisse filtrer, même si Jeanne ne le perçoit pas, à cause de son ignorance et de son éducation. Il en va tout autrement de Rosalie.

De même, au chapitre X, le silence s'imisce dans les propos de Jeanne lorsqu'elle vient parler à l'abbé Picot, afin qu'il l'aide à avoir un deuxième enfant, en parlant à son époux. La pudeur troue son dialogue riche de sous-entendus, (les points de suspension sont nombreux), elle lui dit, elle-même, qu'elle « n'ose pas lui en parler », c'est pourquoi on nous la décrit comme « perdant ses

172 Eliane Lecarne-Tabone. *Maupassant et les questions féminines*. In Louis Forestier. *Maupassant et l'écriture*, Nathan, 1993, p. 91.

mots » puis « bégayant ». (X, p.131) Son trouble est évident, il est notamment mis en relief par l'allitération en [t] : « elle se **tut, tout** à fait **troubée** ». Même le prêtre, dont nous avons déjà mentionné la nature grivoise, semble chercher ses mots, allant jusqu'à parler de « veuvage » pour renvoyer à l'abstinence de Jeanne depuis l'adultère de Julien. Le non-dit rejoint ici l'interdit. Il y a des mots à ne pas prononcer. D'ailleurs, dans le roman, Jeanne, mise à part durant la parenthèse corse, ne fait que refouler la sensualité brûlant en elle, ce qui explique, en partie, pouvons-nous penser, que la démente la gagne.

Le non-dit se glisse encore entre les personnages, lorsqu'ils ne veulent pas rompre le silence, par peur d'aborder un sujet délicat. C'est ainsi qu'après l'épisode violent de Marius qui leur a encore un peu plus révélé la personnalité de Julien, Jeanne et ses parents se réfugient dans un silence forcé mais plus rassurant : « Dans la voiture, on se taisait. [...] ils aimaient mieux se taire tristement que de toucher à ce sujet pénible ». (VI, p.71) Un silence lourd de mots tus, un silence plein de la vanité de leur volonté, celle de personnages fuyant toujours devant l'adversité. Ce silence déshumanise les personnages, êtres de langage. D'ailleurs, dans « Petit soldat » qui met en scène le jeu du secret et de la révélation, nous trouvons une contiguïté entre la vache et l'humain, tout deux ruminant.

Dernier non-dit que nous aimerions noter : celui qui entoure les retrouvailles de Rosalie et Jeanne et qui touche à l'adultère de Julien et à la tromperie de la servante. Dès que Jeanne se réfère à l'enfant, fruit de cette liaison clandestine, nous sentons son hésitation, son trouble, sa langue trébuche, le silence la gagne, sa voix tremble : « As-tu d'autres... d'autres enfants ? », « Et, lui, ton... ton fils, qu'est-ce qu'il est devenu ? » (XI, p.165 et sv.). Les réponses de la servante sont, quant à elles, plutôt évasives : « Mais... oui...oui... madame. J'ai pas trop à me plaindre, j'ai été plus heureuse que vous... pour sûr. Il n'y a qu'une chose qui m'a toujours gâté le cœur, c'est de ne pas être restée ici... ». Son silence, d'une certaine manière, traduit sa « crainte de réveiller quelque souvenir trop douloureux ». On nous signale encore qu'« elles ne parlèrent pas de quelque temps ». (*Ibidem*). Une fois encore, il est question d'un silence généré par un sujet tabou, sujet délicat, douloureux, qu'il vaut mieux taire.

Le secret, d'ailleurs, est symbolisé par la présence de « boîte », d'espace clos, de huis-clos permettant de tenir, de cacher le secret. On retrouve notamment l'image du carré comme figure d'isolement voire de prison. C'est la « boîte à reliques » de la baronne (qui nous rappelle, par

ailleurs, le « tiroir secret » de Madame Roland contenant la miniature représentant Maréchal) que nous avons évoquée mais c'est encore le four qui cache l'adultère, moins évident, il s'agit de la « cabane » dans laquelle se réfugient les amants, avant de mourir. Cette dernière nous est décrite comme un « coffre de bois » avec un « verrou », avant qu'elle ne soit éventrée. A l'instar de la boîte aux souvenirs de la baronne qui contient bien cachées les missives révélatrices de l'adultère, la cabane cache les amants qui ne sont, au cours de la scène relatant leur mort, jamais décrits et même jamais nommés comme s'ils étaient invisibles. Ils nous évoquent, en cela, *Madame Bovary* et la fameuse scène du fiacre, scène de l'interdit par excellence. Le lecteur ne peut s'y introduire, les choses ne lui sont que suggérées, il ne peut donc que deviner ce qui s'y passe. Nous sommes ainsi forcée d'évoquer la *libido sciendi* du *lu* (le pôle inconscient à travers lequel le lecteur « se lit », sans s'en rendre compte, dans un texte plus ou moins truffé de références symboliques et fantasmatiques) qui entre en jeu ici, puisqu'il est poussé à une certaine forme de voyeurisme, observant secrètement des corps en action.

Nous venons de voir que le mutisme des personnages est très souvent la conséquence de la censure, des tabous qui gouvernent la société. Un choix du silence de la part des personnages mais un choix contraint malgré tout. Or, nous aimerions dire quelques mots sur une autre forme de mutisme, résultant toujours d'un choix mais d'un choix bien délibéré cette fois. Nous nous appuyons, pour ce faire, sur un article de Marcoin : « Mutisme de Maupassant ». Il nous y démontre que le mutisme semble l'apanage du peuple, du paysan, tel le père Milon, au début de l'histoire qui porte son nom. Il nous apparaît, effectivement, comme un être rural muré dans son silence. Il ne cessera de passer, ensuite, du mutisme absolu au flot verbal. Et l'auteur de se demander comment interpréter ce mutisme, à différencier du silence. Est-ce un signe d'abrutissement, d'une différence irréductible ou est-ce plutôt une sorte de refus ? Et de nous préciser que dans « Deux amis », Maupassant laisse cette question ouverte, ce qui n'empêchera pas Sartre, dans *Situations II*, de rapprocher la nouvelle de Maupassant du... *Silence de la mer* de Vercors, en alléguant que le « mutisme têtu des paysans patriotes de Maupassant » renvoie à celui de la nouvelle de Vercors « pendant une autre occupation ¹⁷³».

Ainsi, ce premier grand point nous a permis de nous rendre compte que le non-dit est, paradoxalement, très présent dans l'œuvre, que tant les personnages que le narrateur choisissent de

173 Cité par Francis Marcoin. *Maupassant : miroir de la nouvelle*. P.68.

se taire. Il peut s'agir de taire ce que la censure, la pudeur ou la crainte interdit de révéler : le silence apparaît alors comme une enveloppe protectrice. Mais, pour Maupassant, c'est surtout un moyen de répondre à un souci de réalisme et d'objectivité.

Cependant, la présence du narrateur au sein de ce vide, derrière cette autre forme de silence, n'en demeure pas moins évidente. Les indices proleptiques, par exemple, qui jalonnent le texte - nous avons pu en souligner un certain nombre - et qui disent, sans le dire pourtant, ce qui va advenir, trahissent bien la présence d'un créateur au sein de sa création.

« Se taire, c'est encore parler. Le silence est impossible. ¹⁷⁴», nous dira Blanchot, dans un contexte bien différent, celui du XX^e siècle où le silence s'inscrit alors vraiment et beaucoup plus sûrement au cœur du roman - contrairement au XIX^e siècle où nous ne devinons que son ombre pâle ça et là - puisqu'il devient souvent un objet du désir romanesque, d'autant plus que la « crise de la représentation » se fait féroce : Aline Mura le démontre très bien, dans son ouvrage *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*.

Il reste, malgré tout, qu'il revient au lecteur de repérer cet implicite, tous ces signes cachés, en toute discrétion, dans le paysage, d'entendre ce langage indirect, de déduire, à partir des descriptions extérieures, les recoins d'une âme, d'extérioriser, en somme, la démarche psychologique d'un personnage. A lui de faire ce chemin entre le vu et le caché, à lui de cueillir « les fleurs du silence » dont il est question dans ce charmant proverbe japonais : « Les mots que l'on n'a pas dits sont les fleurs du silence ». Mais ce n'est pas encore le moment de nous pencher sur le rôle du lecteur.

En somme, « se taire, c'est dire ». Mais « dire » peut aussi revenir à « se taire », comme nous allons le voir à présent, en nous fondant toujours sur l'ouvrage d'Aline Mura, dans lequel cette dernière souligne, habilement, que le silence peut résider à la fois dans l'absence ou l'abondance de paroles, que le trop-dire peut rejoindre le peu-dire voire le non-dire. Nous allons donc nous appuyer sur sa démonstration pour mener notre deuxième partie.

174 *Ibidem*, p. 23.

« Les voix résonnent dans l'immense vide, le vide des voix et le vide de ce lieu vide¹⁷⁵ » déclarera Blanchot au XX^e siècle.

2) Du psittacisme au silence des personnages.

Se pencher sur le discours des personnages dans *Une vie*, c'est se heurter à nombre de paradoxes qui reposent notamment sur la présence de paroles, mais des paroles faussement pleines, qui ne font que déboucher sur du vide, ou encore sur la présence du silence mais un silence faussement vide dont découlent maintes interprétations. Nous sommes ainsi amené à nous plonger dans le paradigme du vide et du plein, de la pléthore et de la vacuité, à travers une parole qui balance entre mutisme et logorrhée, entre sens et non-sens.

a) Lieux communs et paroles vides

Les personnages d'*Une vie* parlent, certes, mais on se rend vite compte que, bien souvent, leurs paroles sont vides, dans la mesure où ils profèrent fréquemment des lieux communs, des idées toutes faites, quand ils ne se répètent pas encore et encore. Leur langage s'avère donc un anti-langage et leur dire peut, dès lors, s'assimiler au silence lorsque le trop-dire rejoint le non-dire, le rien-dire. Ainsi, les dialogues que nous pouvons relever se révèlent factices et soulignent le néant de la conversation et la sottise humaine, tout en mettant l'accent, par là même, sur l'absence de communication entre les personnages. D'ailleurs, on s'aperçoit rapidement que de telles paroles sont vouées à s'interrompre. Elles se trouvent ainsi grignotées par le silence qui finit par s'imposer, un silence éloquent, bien que déprimant, qui traduit la vacuité des « échanges » humains.

Commençons, avant de nous plonger dans *Une vie*, par nous pencher sur Flaubert, le maître, qui a, avant Maupassant, dénoncé le déversement de propos incontrôlés et dérisoires ne pouvant que confiner au silence. Ce dernier se disait, par ailleurs, las de se heurter sans cesse à « des situations communes et un dialogue trivial ».

On connaît, à cet égard, son fameux *Dictionnaire des idées reçues*, grand réservoir de la parole creuse, visant à pointer le ridicule de la conversation, une conversation se résumant à une prolifération bruyante, présente seulement pour meubler le vide, remplir le silence, visant donc à débusquer les mécanismes du langage et de la communication. Il s'agit de parler sans penser, de

175 *Idem. L'Attente, l'oubli*. Gallimard, 2000, p. 15.

parler simplement pour fuir la réalité et la dérision de la vie, trop vide. Nous retrouvons encore cette chasse aux idées reçues dans *Bouvard et Pécuchet*, lequel constituait selon Maupassant le *dossier de la bêtise*. Toutefois, la dévalorisation de la parole transparaît également dans les romans de Flaubert et dans *Madame Bovary* notamment. D'ailleurs, Dominique Rabaté, dans un article vraiment très intéressant, se penche sur ce roman de Flaubert et plus précisément sur la « parole humaine » qui s'y trouve désignée par un « chaudron fêlé » (*Op. cit.*, p.500). Il rend ainsi compte de la présence, au sein de ce roman, de l'utopie d'une « parole pleine », de la mise en scène ironique, par conséquent, des discours communs et donc de l'incomplétude fondamentale de la parole dans laquelle nous pouvons lire, lecteurs du XXI^e siècle, les prémices de la « voix » définitivement « perdue » du XX^e siècle. L'auteur démontre le jeu qui est instauré dans le célèbre roman de Flaubert entre la plénitude désirée et l'incomplétude constatée. Si, à cet égard, les propos de Charles mettent en lumière les « redoutables platitudes de la conversation », la compagnie d'Homais est, quant à elle, génératrice de moments d'« enflure injustifiée ¹⁷⁶ » c'est pourquoi dans les deux cas la parole courante se trouve dévalorisée, une parole ne reflétant que le symptôme de la bêtise de l'époque. On a bien là un plein qui désigne, qui dit un vide. Dans la même optique, Marcoin rappelle que la conversation de Charles est « aussi plate qu'un trottoir de boulevard », discours qui ne parle pas, discours qui ne dit rien.

Dans cette optique, nous pouvons, par exemple, citer un extrait de *L'Education sentimentale* qui vide les discours des personnages, lesquels discours ne font que s'entrecroiser, donnant naissance à un vaste bruit égalant le silence :

Ils causaient de votes, d'amendements, de sous-amendements, du discours de M. Grandin, de la réplique de M. Benoist. Le tiers parti décidément allait trop loin ! Le centre gauche aurait dû se souvenir un peu mieux de ses origines ! Le ministère avait reçu de graves atteintes ! Ce qui devait rassurer pourtant, c'est qu'on ne lui voyait point de successeur. Bref, la situation était complètement analogue à celle de 1834. Comme ces choses ennuyaient Frédéric... (*Op. cit.* p.267)

« Ça » parle trop autour de Frédéric qui n'entend rien et qui préfère donc s'esquiver.

Nous retrouvons bien là le pessimisme de Flaubert, selon lequel, comme il le dit dans une lettre à Georges Sand : « 89 a démoli la royauté et la noblesse, 48 la bourgeoisie et 51 le peuple. Il n'y a plus *rien*, qu'une tourbe canaille et imbécile. Nous sommes tous enfoncés au même niveau dans une médiocrité commune. L'égalité sociale passé dans l'Esprit. »

176 D. Rabaté. *Art. cit.*, p.31.

De son côté, Maupassant déclare, dans *Propos des rues*, en janvier 1881, préférer le silence à la conversation inutile et pauvre des *Causeurs* : « Entre l'homme et le veau, si mon coeur hésitait/ Ma raison saurait bien le choix qu'il faudrait faire!/ Car je ne comprends pas, sinistres, qu'on préfère/ La bêtise qui parle à celle qui se tait ¹⁷⁷ ».

D'ailleurs, dans *Le Gaulois*, en janvier 1882, il s'en prend à la conversation des salons : « Il serait cent millions de fois plus intéressant d'entendre un charcutier parler boudin avec compétence, que d'écouter les messieurs corrects et les femmes du monde en visite ouvrir leurs robinets à banalités sur les seules choses grandes et belles qui soient [...] ».

Nous ne nous étonnerons pas, dès lors, qu'un an plus tard, dans son premier roman, *Une vie*, il renouvelle cette accusation à l'encontre de la parole humaine. A l'instar de Flaubert, il détruit les dialogues, la conversation, en mettant en scène des discours désordonnés et inanes, des discours parfois interminables, dont la dérision est manifeste. Il continuera de le faire par la suite, songeons à *Bel-ami*, par exemple, et à ces ribambelles de dîners tantôt chez les Forestier, tantôt chez les Walter, « ces dîners où l'on parle de tout sans rien dire ». (BA, p.296) De la même façon, dans *Fort comme la mort*, le monde évoluant dans les salons est présenté comme un monde de la répétition, il s'agit d'un milieu enfermé, circulaire où évoluent les mêmes gens qui disent toujours les mêmes choses : « On discutait, *comme tous les ans*, en soutenant ou en attaquant les *mêmes* idées, avec les *mêmes* arguments sur des œuvres à peu près *pareilles* ». Tout dans cette phrase rend compte de la répétition vaine des discours. C'est cette même abondance de clichés, cet art subtil de « se jouer au milieu de ce flot d'expressions toutes faites » que nous retrouverons dans le salon de Madame Verdurin d'*A la recherche du temps perdu*, une Madame Verdurin qui nous renvoie, par ailleurs, à bien des égards, à Madame Dambreuse.[*Op. Cit.*, t.I, p.213].

Maupassant introduit, en outre, dans ses romans, des personnages comme inaptes à soutenir une quelconque conversation avec l'autre, c'est pourquoi le silence se glisse dans les dialogues. Un silence qui dit la mutité du monde : le monde qui entoure ou... le monde intérieur, nous essaierons de le montrer. Signalons, pour illustrer notre propos, le dire d'Albert-Marie Schmidt, dans *Maupassant par lui-même*: « les personnages qu'il (Maupassant) crée, souffrant d'une incapacité presque totale de communiquer entre eux, divaguent, privés de fil conducteur, à travers le labyrinthe d'un monde hostile, absurde, larvaire¹⁷⁸ ». Mais allons donc au cœur d'*Une vie*.

177 Guy de Maupassant. Des vers. In *Œuvres complètes*, éd. P. Pia et G. Sigaux, Albin Michel, s.d. p. 291 et sv.

178 Albert-Marie Schmidt. *Op. cit.*, p. 156.

Force est de constater, de prime abord, la pauvreté du discours direct dans notre œuvre, ce qui rend bien compte de l'absence de communication, de la précarité, de la fragilité de la parole. Dans la famille de Jeanne, on parle peu. Dès le premier chapitre, lors du trajet vers les Peuples, il est dit qu'« on se taisait » (I, p.6) tandis que, le soir du retour des jeunes mariés de Corse, il est noté : « Le dîner fut long ; on ne parla guère » (VI, p.65). Plus tard, alors que Jeanne se retrouve avec le baron et Lison, on nous précise que les « trois habitants du château vécurent silencieux » (XI, p.159).

Et quand on parle, le propos laisse à désirer, comme nous le suggère le narrateur en recourant aux guillemets : « Le baron disait “l'hypertrophie de ma femme” et Jeanne “l'hypertrophie de maman”, comme ils auraient dit “la robe, le chapeau ou le parapluie” ». (II, p.19) De surcroît, on peut noter une raréfaction du discours direct plus importante dans la seconde partie du roman.

Jeanne, pour sa part, s'exprime peu à l'aide du langage verbal, ses interventions au style direct s'avèrent rares, ce qui tient aussi, il convient de le dire, de la situation de la femme au XIX^e siècle, une femme qui n'a pas le droit à la parole, qui est réduite à l'état d'objet, réduite, par conséquent, au silence. Entre Jeanne et Julien, toute communication s'avère impossible, comme en atteste le fait qu'au retour de leur lune de miel, on nous dit du jeune homme que « c'est à peine s'il s'occupait d'elle, s'il lui parlait même ». Et la mise en relief ne fait qu'insister sur ce silence. Il est donc bien loin ce temps, tristement éphémère, où nous les voyons, tous deux, « bavards comme des écoliers en vacances » (III, p.27), « tous deux émus » et même complices, laissant espérer au lecteur, à ce moment-là que, peut-être, leur amour pourra t-il vraiment s'épanouir, peut-être Julien, malgré les apparences et l'ironie que le narrateur manifeste à son égard, pourra t-il s'avérer bon... le texte bifurque et cette espèce d'union, de complicité est rompue, comme laissée, abandonnée, quelque part, dans les paysages corses. Force nous est ensuite de souligner la distance qui se creuse et notamment la fameuse dispute entre les jeunes époux, qui conduit au mutisme de Jeanne. Cette dernière reproche, en effet, doucement à Julien sa négligence quant à son apparence. Or, celui-ci lui répond, avec un ton injonctif qui interdit à la jeune femme toute parole ultérieure : « Tu vas me laisser tranquille, n'est-ce pas ? ». En découle par la suite, le seul discours indirect permettant de livrer les pensées de la jeune femme et qui nous oblige encore à nuancer l'absence de tout discours dans notre roman :

Il était devenu un étranger pour elle, un étranger dont l'âme et le cœur lui restaient fermés. Elle y songeait souvent, se demandant d'où venait qu'après s'être rencontrés ainsi, aimés, épousés dans un élan de tendresse, ils se retrouvaient tout à coup presque aussi inconnus l'un à l'autre que s'ils n'avaient pas

dormi côte à côte.

Et comment ne souffrait-elle pas davantage de son abandon ? Était-ce ainsi, la vie ? S'étaient-ils trompés ? N'y avait-il plus rien pour elle dans l'avenir ? (VI, p.67).

Dès lors, ses questions rhétoriques qu'elle n'adresse qu'à elle-même sont condamnées à demeurer sans réponse et le désarroi de la jeune épouse sans remède. Son silence, symbolisant ainsi le silence de bon nombre de femmes de son époque, la rapproche, d'ailleurs, de Félicité décrite comme « toujours silencieuse », comme une « femme de bois ». Elles nous apparaissent comme des victimes soumises et résignées par le discours de la religion aussi, lequel est un discours de la domination et du terrassement (songeons à l'abbé Tolbiac pour notre roman). Elles incarnent, en cela, le type de la femme-martyre dont la vie est vouée au silence et au sacrifice. Jeanne nous apparaît ainsi comme une victime, mais il convient quand même de souligner que, contrairement à beaucoup de jeunes femmes de son époque qui étaient contraintes de se marier, Jeanne a le choix. Son père le lui dit bien, après le demande de Julien : « Nous n'avons voulu rien faire sans t'en parler. Ta mère et moi ne sommes pas opposés à ce mariage, sans prétendre cependant t'y engager [...] on ne doit pas se préoccuper de l'argent » (IV, p.35). C'est la raison pour laquelle si elle est victime, c'est évident, Jeanne est aussi victime d'elle-même, de sa passivité comme nous l'avons déjà dit. Soulignons, par ailleurs, que Maupassant, après *Mont-Oriol*, mettra en scène des femmes d'initiative. C'est Madame Roland, mère secrète de *Pierre et Jean*, Michèle de Burne, femme moderne et libérée dans *Notre cœur* ou encore l'héroïne de « L'inutile beauté ». Mais déjà, Christiane, dans *Mont-Oriol*, bien que piégée par la passion, parvient, à la fin, à instituer une barrière entre son enfant et Paul.

Le discours indirect auquel recourt le narrateur répond encore, semble t-il, à l'art de la suggestion de Maupassant : il permet, en effet, de faire entendre la voix des personnages de façon voilée. A plusieurs reprises, au sein du discours indirect, nous devinons une façon de dire propre à tel ou tel personnage, ce qui instaure une communication oblique. Prenons quelques exemples : « mais, quand elle lui disait qu'il faut aimer, beaucoup, beaucoup le bon Dieu, il répondait parfois... » (p.160). Ici, ce sont les paroles de Lison à Paul qui sont rapportées et, ce qui nous le dit, c'est la répétition expressive de « beaucoup », tout comme le terme de désignation « le bon Dieu ». Dans l'exemple suivant, c'est la manière de dire de la baronne qui est citée : « puis elle demandait qu'on lui apportât le tiroir “ aux souvenirs ” ». (p.126)

En somme, ce n'est pas parce qu'il n'y a pas beaucoup de discours direct que les personnages ne parlent pas.

Et, pour ce qu'il en est de ce dernier, nous pouvons remarquer que le dialogue le plus long est celui du baron et de Désiré Lecoq, au sujet de son mariage prochain avec Rosalie. Il s'agit alors d'une véritable scène de comédie avec un jeu évident des paroles et des silences. Le paysan nous apparaît comme un véritable moulin à paroles: le baron peine même à le faire taire. « Il fallut l'arrêter », nous dit-on. (VIII, p.105). Le baron est même obligé de se lever « pour en finir » et donner congé à son invité si bavard.

En définitive, les répliques présentes semblent, en général, ou rares ou théâtrales.

Mais intéressons-nous, désormais, aux quelques dialogues bien présents. Nous notons aisément la prolifération de lieux communs rendant compte de l'incommunicabilité. En nous penchant notamment sur la première rencontre entre les le Perthuis des Vauds et Julien, on s'aperçoit que le jeune homme engage la conversation de manière convenue, en disant « son désir ancien déjà de faire la connaissance de ces dames » (UV, III, p.22). Nous pouvons remarquer, en outre, grâce notamment aux guillemets utilisés par le narrateur - un narrateur qui se glisse une fois de plus dans son récit, un narrateur toujours présent bien que discrètement - les termes « chics » auxquels a recours Julien dans l'optique de briller à tout prix dans cette famille : « il parla du pays, qu'il déclarait très "pittoresque", ayant trouvé, dans ses promenades solitaires, beaucoup de "sites" ravissants ». (III, p.23) On retrouve également ici l'hypocrisie de Julien qui porte sans cesse un masque pour séduire, tromper. Il se sert ainsi de la langue, de paroles pour dissimuler sa véritable personnalité, pour séduire - comme il usera avec Jeanne du langage du silence, langage visuel -, c'est pourquoi ses propos étant faux demeurent vides au bout du compte, vides de bons sentiments, de sincérité, de vérité. Il s'agit, en quelque sorte, d'un déguisement verbal dont use Julien pour parvenir à ses fins. Le narrateur en s'immisçant dans le texte par l'ironie ou certains modalisateurs suggère, à plusieurs reprises, la duplicité de ses propos. Ses sentiments de pacotille se détachent aisément sur ce fond de platitude de discours officiels clichés. Au lecteur donc de voir la superposition du plan du narrateur (un narrateur, bien présent, fût-ce en sourdine) et de celui du personnage, de l'écriture et de la fiction et de ne pas s'en tenir à la seule linéarité du texte, à sa surface.

S'amorce, d'ailleurs, rapidement, une conversation coutumière entre Julien et la baronne, dont l'intérêt et la réflexion laissent à désirer. C'est, en effet, un dialogue « généalogique », ces derniers ayant emprunté le « labyrinthe des généalogies ». « *Et des noms appris et retenus [...] Et les mariages de ces familles [...] et ces gens-là [...] et ils se sentaient familiers de loin* » (p.24). La répétition de la conjonction de coordination « et », au début de chaque phrase, semble mimer le

piaillement des personnages, incapables de s'arrêter de bavarder. Et chacun de renchérir, heureux de parler de gens qui ne leur sont proches que parce qu'ils appartiennent à la même caste, une caste pourtant en déclin. C'est que la baronne est bavarde quand il s'agit de cela (rappelons les propos du narrateur pendant l'épisode des blasons : « La baronne, toute secouée dès qu'il s'agissait de ces choses, donnait son avis » [UV, VI, p.68]), bien plus que lorsqu'il s'agit de dire « certaines choses de la vie » à sa fille.

Le chapitre 3, avec le projet du voyage en Corse, est l'occasion de feuilleter, pour nous, un catalogue de poncifs. On se souvient, d'ailleurs, de Sartre déclamant que les personnages « communient » dans le lieu commun. Effectivement, la Suisse y est assimilée à « ses chalets et ses lacs », la Grèce y est mentionnée pour ses « lieux où se sont accomplies les grandes choses », la Corse est, quant à elle, un endroit « si sauvage et si beau ». Bien entendu, la France est forcément *le pays par excellence*. Citons, à cet égard :

Ils en arrivèrent à conclure que le plus beau pays du monde, c'était la France, avec son climat tempéré, frais l'été et doux l'hiver, ses riches campagnes, ses vertes forêts, ses grands fleuves calmes et ce culte des beaux-arts qui n'avait existé nulle part ailleurs, depuis les grands siècles d'Athènes. (UV, III, p.30)

Qu'y a-t-il, en définitive, sous de la couche épaisse des mots ?

L'accumulation, de la même manière que les hyperboles notées plus haut, accentue le stéréotype de ces propos et leur vacuité.

Mais nous aimerions préciser que, chez Jeanne, les stéréotypes qu'elle déclame répondent, là encore, au réalisme et expliquent le statut de la femme de l'époque, femme-victime d'une éducation, en plus d'être femme-victime de son époux. Soumise, Jeanne ne peut que dire et répéter incessamment les mêmes stéréotypes appris, c'est là l'exercice socio-linguistique de la répétition : c'est la pression socio-culturelle qui impose la répétition, qui hypnotise la jeune fille, l'enferme dans des automatismes du langage, d'où le cliché de la prière qui en émane car la répétition conduit, d'une certaine manière, à la superstition. Toute cette analyse nous est, d'ailleurs, bien développée par Shoshana Felman dans « Illusion réaliste et répétition romanesque ¹⁷⁹ ». Nous devinons déjà la « figure de la répétition » sur laquelle nous reviendrons plus loin, une figure qui est, pour ainsi dire, la figure emblématique du « livre sur rien ».

Les lieux communs ressortent encore de la bouche de l'abbé Picot : « Ce sera un défenseur

¹⁷⁹ Shoshana Felman. « Illusion réaliste et répétition romanesque ». In *La lecture sociocritique du texte romanesque*. p.239-249.

de la patrie » ou une « bonne mère de famille » dit-il à Jeanne alors qu'elle vient de découvrir sa grossesse. (UV, VII, p.91).

Pareillement, son successeur se livrera avec Jeanne à des conversations à la vacuité évidente :

Ils se promenaient tous deux [...] en parlant du Christ et des Apôtres, et de la Vierge et des pères de l'Eglise, comme s'ils les eussent connus. Ils s'arrêtaient parfois pour se poser des questions profondes qui les faisaient divaguer mystiquement, elle, se perdant en des raisonnements poétiques qui montaient au ciel comme des fusées, lui plus précis, arguant comme un avoué monomane qui démontrerait mathématiquement la quadrature du cercle. (X, p.137).

On sent aussitôt l'ironie dont sont teintés ces propos, ne serait-ce que par le biais des nombreuses comparaisons de ce passage. En outre, le fait de séparer clairement le discours tenu par « lui » d'un côté, puis celui tenu par « elle », de l'autre côté, nous montre bien qu'il n'y a pas de dialogue véritable entre eux, mais simplement des monologues, comme si chacun se contentait de parler de son côté.

Il peut être également utile de souligner que, si Maupassant met l'accent sur la vacuité des paroles des personnages, il souligne encore celle de la phrase-clichée dont peuvent user certains romanciers « idéalistes ». Ainsi, Mariane Bury dans sa *Poétique de Maupassant* montre comment notre auteur joue avec la phrase-clichée en opérant notamment un léger déplacement des termes. Et de citer cet extrait d'*Une vie* : « Elle se mettait souvent à courir sur la falaise, fouettée par l'air léger des côtes, toute vibrante d'une jouissance exquise à se mouvoir sans fatigue *comme les poissons dans l'eau ou les hirondelles dans l'air* » (UV, I, p17).

L'omniprésence d'expressions proverbiales et des opinions toutes faites qui jalonnent notre roman est, d'ailleurs, mise en exergue par André Vial qui, dans *Guy de Maupassant et l'Art du roman*, élabore un dictionnaire des idées reçues de Jeanne tout en définissant ces dernières de la manière suivante :

L'idée reçue est tantôt la formule commode et figée qui se propose comme une sauvegarde toute prête contre les menaces de l'ignorance ou du silence, tantôt "l'opinion chic", le mot de passe en usage entre gens d'un même monde, assez souvent une contre-vérité ou un non-sens, toujours le mécanisme monté dans les crânes par la nécessité du commerce social, le poids mort hérité de la paresse invétérée du milieu.¹⁸⁰

180 André Vial. *Maupassant et l'art du roman*, Op. cit., p.141.

Pour donner un exemple des clichés romanesques véhiculés par Jeanne et qu'elle tient de ses lectures, nous pouvons citer « la cendre lumineuse qui tombait des étoiles » (UV,II, p.9) (qui n'est pas sans nous rappeler le vers oxymorique de Corneille : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles ») ou la « limpidité suave des soirs d'été »: on sent évidemment les pages du roman sentimental, dangereux pour certaines jeunes lectrices.

En définitive, rompre le silence ou répondre à l'usage : telles sont bien les finalités d'une parole creuse.

Et le baron n'échappe pas non plus à la règle, lui qui déclame également, à plusieurs reprises, des lieux communs à Jeanne, des paroles vides, derrière lesquelles on sent toute la gêne qui l'anime, le non-dit qui l'emprisonne. Ses phrases bien trop vagues, trop générales et finalement peu claires - on pense notamment au soir des noces, où ses propos ne font que pousser Jeanne à la soumission à son époux sans fournir aucune explication - n'ont pour fonction que de masquer son trouble, de combler les manques de la baronne et son silence. Le baron, dès lors, se contente de dire des choses superficielles et donc de taire l'essentiel. Sous ces paroles déguisées, à travers la pléthore de ces propos, entre les lignes, nous ressentons le bruissement des tabous indicibles, des choses inavouables, des mots contenus. Nous lecteurs, contrairement à Jeanne, entendons le bruit de ce que tait le baron.

J'ignore ce que tu sais des choses de l'existence, il est des mystères qu'on cache soigneusement aux enfants, aux filles surtout, aux filles qui doivent rester pures d'esprit, irréprochablement pures jusqu'à l'heure où nous les remettons entre les bras de l'homme qui prendra soin de leur bonheur. C'est à lui qu'il appartient de lever ce voile jeté sur le doux secret de la vie. Mais elles, si aucun soupçon ne les a encore effleurées, se révoltent souvent devant la réalité un peu brutale cachée derrière les rêves [...] Je ne puis t'en dire davantage, ma chérie... (UV, IV, pp.44-45)

« Plus on parle, moins on parle », avons-nous envie de dire en citant une fois encore Aline Mura.

Ce flux de paroles rend compte de l'incapacité du baron d'exprimer ce qu'il veut dire - car la vérité obscure ne peut se formuler ou parce que les lois de la pudeur ne l'y autorisent pas - et sans doute même de son impossibilité de dire ces mots qu'il se doit de contenir, de garder secrets.

Ce flot de paroles renvoie à la « technique du trop plein », à un plein qui ne dit rien, un plein qui débouche sur du vide finalement. Nous avons donc là une non-langue, une anti-langue dans la mesure où cette langue ne communique rien. Delaisement déclare ainsi, dans *Maupassant et la modernité*, que notre auteur a parfaitement ressenti « la vanité des mots et plus encore des dialogues, commerce avorté de lieux communs ¹⁸¹», c'est pourquoi il a dénoncé la conversation

181 G. Delaisement. *Op. cit.*, p. 102.

« banale, courante, odieuse, toute faite ». Le plein se met donc au service du vide, de la même façon que dans la partie précédente, le vide se mettait au service du plein (le non-dit de l'auteur permettait de décrire les personnages de façon plus réelle !) c'est pourquoi ces deux termes ne sont pas toujours à opposer et ont même souvent tendance à se concilier. Nous y reviendrons. Quoi qu'il en soit, nous mesurons déjà toute la complexité de parler d' « écriture du vide » pour caractériser *Une vie*.

D'ailleurs, on peut aisément se rendre compte de la seule fonction ornementale de la parole, et donc de l'inauthenticité des rapports sociaux, lors de la visite aux Briseville.

La visite aux Briseville - simple rituel social, vide de sens - permet de montrer que les paroles déclamées et creuses bien souvent sont condamnées au silence, par le silence, un silence qui s'imisce dans les propos des personnages. Ces propos ne sont là justement que pour briser un silence pesant, pour remplir le quotidien, s'arracher à soi-même, s'oublier et pour répondre aux lois de la mondanité. On se souvient du dire d'André Vial (cf. note 178). Il y est question de la « fonction imposée par leur naissance de recevoir avec politesse les petits nobles des environs » (UV, IX, p.110). Dès lors, ces paroles, une fois encore, ne visent nullement la communication, l'échange. Valette, dans son étude sur *Une vie*, déclare, d'ailleurs, que les « répliques (sont) réduites pour la plupart aux strictes fins d'une communication élémentaire¹⁸² ». On ne peut que passer inéluctablement de la « surabondance du discours » à l'« amenuisement de la parole ».

Les Briseville et leur rencontre avec les de Lamare et les parents de Jeanne donnent ainsi l'occasion d'une scène, pour le moins théâtrale, où les dialogues se trouvent réduits aux « compliments de bienvenue et [...] politesses de voisinage ». (UV,VI, p.72) D'ailleurs, fréquemment dans le roman, est signalée cette façon qu'ont les personnages de ne se séparer qu'à grand renfort de « compliments », de « saluts » de part et d'autre. La comtesse « parlait vite de sa voix aigrette », (il s'agit presque d'une remarque didascalique qui ne fait que renforcer la théâtralité de la scène) sans doute pour ne pas laisser peser le silence et pour que sa voix emplisse sans interruption l'espace, le temps, le vide qui demeure entre les paroles. Nous avons là des pseudo-dialogues qui s'assimilent encore à une juxtaposition de monologues : chacun reste enfermé dans sa bulle, sans écouter les autres, sans communiquer, sans échanger : « ils parlaient seuls, sans attendre les réponses ». Ils parlent. Ils ne disent rien. Ils parlent. Ils ne *se* parlent pas. Ils ne font que

182 B. Valette. *Op. cit.*, p. 88.

se raccrocher aux mots, comme à des bouées, pour ne pas se noyer dans la mer du silence. Mots désespérément nus. Paroles inéluctablement vaines. Ils « causa[ient] majestueusement des affaires les plus insignifiantes » (p.73). L'antinomie entre l'adverbe et l'adjectif dit la bêtise, la niaiserie de la conversation, la médiocrité des discours et des personnages, si pauvres en mots. Irrémédiablement, un tel discours, si laborieux, si mécanique, si superflu, si hésitant, troué par des blancs, ces « silence[s] de la voix¹⁸³ », pour reprendre le terme de P. Van Den Heuvel, ne peut que tourner court, à cause de son contenu, d'une part, (information minimale qui ne fait nullement avancer l'action), et du cloisonnement des personnages, d'autre part. C'est d'ailleurs le cas puisque rapidement : « personne ne trouva plus rien à dire ». Or, ce silence engendre une atmosphère lourde, ce qui explique le fait que « chacun cherchait une phrase, un mot à dire ».

Alors, on en vient à se « félicit[er] de part et d'autres *sans raison* » (p.72 ; nous soulignons). Mais, il est bien question de parler pour parler, finalement. C'est pourquoi nous assimilons les paroles des personnages à des paroles vides, à de simples bavardages. (fonction phatique du langage qui vise à maintenir le contact entre le locuteur et l'allocataire) De la même façon, les Coutelier « parlaient seuls, sans attendre les réponses », avant que la comtesse « arrêt[e] à point la conversation comme une reine polie qui donne congé ». (IX, p.110). Elle nous fait penser à « la duchesse et Musadiou, qui jouaient aux idées comme on joue à la balle, sans s'apercevoir qu'ils se renvoyaient toujours les mêmes... » dans *Fort comme la mort*. Ainsi, le bavardage qui vise à combler le vide crée, paradoxalement, un vide.

Nous pouvons, de surcroît, souligner l'ambiguïté du silence : un silence qui prend naissance, quand les personnages n'ont rien à se dire ou lorsqu'ils ne peuvent pas dire à cause de l'émotion qui les étroit ou la pudeur qui les emprisonne. Quoi qu'il en soit, les tentacules du silence se resserrent autour d'eux.

La parole, à travers le déferlement de mots, a perdu tout sens, ce qui nous pousse à dire que ces personnages se prêtent, en discourant de la sorte, à un divertissement de type pascalien, un divertissement fait de mouvement et de bavardage, pour éviter d'envisager le néant. Tout est ainsi permis y compris la bêtise et même l'hypocrisie. Notons ces propos rendant compte d'un double langage, relevant de l'antiphrase et laissant apparaître des compliments qui ne sont qu'apparences : « On continuerait, espérait-on des deux côtés, ces excellentes relations. C'était une ressource de se

183 P. Van Den Heuvel. *Op. cit.* p.75.

voir quand on habitait toute l'année la campagne [...] Alors le baron donna le signal du départ. Les Briseville insistèrent. "Comment ? si vite ? Restez donc encore un peu." » (UV, VI, p.72) Le ridicule de la conversation ne peut que faire rire le lecteur mais d'un rire peut-être pas si franc, puisque aucune conversation authentique ne semble possible, d'un rire qui résonne dans le vide, dans le silence qui menace tout, qui avale tout. En effet, le silence troue d'abord les paroles, ces paroles nues, ces paroles vides, presque muettes, puis son ombre grandit jusqu'au triomphe.

Un triomphe qui se fait quand la parole est noyée dans la silence, quand une question demeure sans réponse, du moins une autre réponse que celle du silence. Le discours se trouve alors comme suspendu, l'interlocuteur comme absent, le locuteur comme seul : « Te rappelles-tu, ma fille, comme il pleuvait quand nous sommes parties de Rouen pour venir ici ? » (UV, XIII, p.172), demande Jeanne à Rosalie à la fin de l'œuvre. Mais cette dernière ne répond pas, lassée sans doute des questions répétitives de sa « maîtresse », des questions vides qui ne font plus naître aucun écho. Mais cette absence de réponse ne se fait pas sans douleur car, les mots qui ne sont pas dits, sont les plus vrais, les plus pleins, les plus lourds, les plus sonores et les plus douloureux, quand on constate que plus rien ne peut être dit ou que, ce qu'on attendait de la part d'un autre, n'est pas dit. Jeanne n'a donc plus qu'à se taire, devant les portes de l'« indisable » et se réfugier dans la prison de son cœur. Dans les dernières pages, nous découvrons, en effet, les jeunes femmes en proie à un dialogue de sourds, rempli de discours de façade dont l'essentiel est omis : c'est ainsi que Jeanne ne fait jamais allusion, dans la conversation, au fils de Rosalie, en tant que fils de Julien. Mais ne revenons pas là-dessus.

Le triomphe du silence, c'est aussi ce qui est mis en avant dans *L'Education sentimentale*, lors notamment des retrouvailles de Frédéric Moreau et de Madame Arnoux, après quatorze années de séparation et de silence. Ces derniers restent « sans pouvoir parler », avant que l'ancienne amante ne s'exprime avec, cependant, « de longs intervalles entre ses mots ». Puis, les paroles échangées se raréfient. Et finalement, à l'instar des Briseville et des de Lamare, ils « ne trouv[ent] plus rien à se dire » après avoir tant partagé jadis. Leurs univers respectifs se sont séparés, leurs paroles ne peuvent qu'être en décalage. Il n'est, bien sûr, pas question ici d'un silence qui serait le fruit d'un moment d'intensité amoureuse partagée au-delà des mots, comme on pourrait le penser de prime abord. Nos deux personnages essaient de se rapprocher, de retrouver le lien d'antan : « elle observait la pendule, et il continuait à marcher en fumant » mais en vain. Leur passion ne peut plus se dire, l'amour ne peut plus se fixer dans la langue, un amour gommé par le temps et le silence,

nouvel interlocuteur, qui paraît s'être glissé entre eux. La distance, l'écart inéluctable qui les sépare est d'ailleurs clairement explicité par la brièveté de la dernière phrase : « Et ce fut tout ». (*Op. cit.* p.449 et sv.) D. Rabaté dans l'article précédemment cité, déclare ainsi que les « lieux communs de la conversation amoureuse [...] pallient la défaillance des sentiments¹⁸⁴ ».

Pour en terminer avec Maupassant, citons Francis Marcoin, selon lequel, nous trouvons dans son œuvre, deux formes de silence : le fait de parler pour ne rien dire et le fait de se taire : « chez Maupassant toujours le bavardage menace, comme le vide de la conversation ». Et de noter « un bon silence », lequel transparaît, de façon remarquable, au cinéma « lorsque Claude Santelli, pour une adaptation télévisée, superpose deux nouvelles comme “Berthe” et “Chäli”, le silence “idiot” et le silence exotique venu d'une autre civilisation », il « souligne (alors) magistralement cette aspiration à un silence moins animal que post-humain, un silence ayant franchi les limites de la parole... ».

C'est donc à cette autre forme de silence (le fait de se taire) que nous allons nous intéresser à présent, un silence qui s'instaure entre les êtres, mais un silence parlant, un silence exprimant des choses. « Le silence est peut-être un mot, un mot paradoxal, le mutisme du mot¹⁸⁵ » nous dira Blanchot bien après Maupassant.

Nous pouvons ainsi faire émerger la notion d'« indisable » forgée par Flaubert que nous nous sommes contenté de mentionner plus haut et sur laquelle nous allons nous attarder assez longuement. En outre, si les voix se taisent, le corps parle, un langage, certes silencieux, mais un langage qui révèle parfois mieux que des paroles. Il s'agit là d'un autre langage du silence qui englobe tous ces phénomènes non-verbaux, gestes ou mimiques, qui parasitent parfois la conversation voire même contredisent les paroles proférées. Le langage des yeux ou le langage des larmes, c'est ce sur quoi nous allons nous interroger.

« L'être se dresse devant nous comme une tour de silence¹⁸⁶ », constatera Sartre après la Seconde Guerre Mondiale, dans un contexte on ne peut plus chaotique, douloureux où l'absurdité, le désarroi gagnent pour de bon tous les esprits.

184 D. Rabaté. *Op. cit.*, p. 31.

185 Maurice Blanchot. *L'Écriture du désastre*, p.86.

186 Jean-Paul Sartre. *Situations III*, Gallimard, 1949, rééd. 1979, p.246.

b) « Indisable » et silence plein

Puisque les paroles humaines sont vides, puisque les âmes demeurent verrouillées, puisque les consciences, étrangères les unes aux autres, ne peuvent que se frôler ou se heurter, Jeanne se réfugie dans le silence, bien plus tentée par lui que simplement gagnée par lui. A la fin de l'œuvre, Jeanne est presque aphasique. On touche là à l'« indisable », lorsque le silence n'est pas présent, faute de parole, mais lorsqu'il repose sur l'incapacité de se faire entendre par un quelconque allocataire, sur la non disponibilité d'une quelconque oreille. A la facticité des mots, des choses, s'ajoute la facticité des relations. Maupassant semble nous dire qu'il n'y a personne qui pense comme Jeanne, aucun interlocuteur qui puisse l'écouter et la comprendre. Toute confiance s'avère impossible. Toute parole est indisable car inintelligible pour autrui. Jeanne n'a donc plus qu'à se taire.

Dufour dans *Flaubert ou la prose du silence* explique clairement ce phénomène d'« indisabilité » - nous nous permettons ce néologisme - en expliquant que les personnages, sachant à l'avance qu'ils seront incompris, se résolvent à taire leurs tourments. A quoi bon parler, semblent-ils nous dire, puisqu'il n'existe aucun être susceptible de nous entendre ? On devine leur méfiance vis-à-vis de la parole et de l'écoute. Ainsi, à l'instar d'Emma dont la voix se recouvre vite de silence (en effet, Charles n'est, pour elle, qu'une « oreille toujours prête, dépersonnalisée ; elle eût bien fait ses confidences aux bûches de la cheminée et au balancier de la pendule »), Jeanne se retire elle aussi de la conversation? face à un confident absent et muet dont notre héroïne ressent pourtant le besoin. Elle est, en effet, traversée par « un de ces besoins d'expansion vers un coeur ami, un besoin d'êtreindre ». (UV, X, p.131)

Il convient de bien souligner qu'en ce qui concerne l'indisable, contrairement à l'indicible (que nous étudierons ensuite), le problème ne réside pas dans la mise en mots mais dans l'absence d'un interlocuteur véritable. Les mots sont bien là mais ils ne sont pas dits, ils ne peuvent être dits, ou plutôt, entendus. P.Dufour définit l'*indisable* de la façon suivante : « parole, elle dénie l'indicible ; parole en retrait, elle accuse de sourde l'oreille de l'autre ¹⁸⁷ ». Jeanne choisit donc le silence : il est bien question d'un choix, même si ce choix est contraint et se fait donc par défaut en quelque sorte. Le silence, plutôt négatif, dans lequel elle s'enferme signifie donc l'impossibilité de toute conversation authentique. « Nous sommes enfermés, emprisonnés en nous ¹⁸⁸ », déclare Maupassant

187 P. Dufour. *Op. cit.* p. 65.

188 Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, Albin Michel, s.d., p.212.

dans *Sur l'eau*.

Dans la mesure où nous n'avons pas de vrais dialogues dont la finalité serait la communication - en plus de ne pas avoir de véritables personnages - et, qui plus est, que ces dialogues s'étiolent au fil des pages, on pourrait avoir l'impression d'un roman qui n'aurait plus de roman que le nom. Cependant, il convient de nuancer grandement l'« écriture du vide » car si les paroles authentiques et « pleines » sont absentes, si le langage ordinaire a tendance à disparaître, force nous est de constater la présence d'un autre langage, un langage silencieux, parfois même positif, qui parle au lecteur ! En définitive, les personnages parlent bien, ils parlent simplement autrement, à travers une parole qui se fait fantôme, dans un langage qui se passe de mots, à travers une langue onirique pour ainsi dire. Le langage des yeux, le langage des mains ou le langage des larmes qui viennent remplacer un langage verbal défaillant.

Mais avant de nous pencher sur ce langage, nous avons jugé utile de signaler la présence d'un langage non verbal un peu à part, qui résulte d'un choix et qui a pour toile de fond un silence, pour le moins positif, sur lequel nous allons nous arrêter tout d'abord.

Commençons par rappeler le propos de W. Hazlitt : « Le silence est une des formes les plus perfectionnées de la conversation ». Il s'agit, pour les personnages, de dire sans dire, de communiquer par le silence, un silence habité par le sublime - et non plus par l'horrible, comme dans le mortuaire salon des Briseville -, favorisant la communion, du moins en apparence, entre les âmes ou plutôt avec la nature, générant la rêverie des âmes, une sensation de bien-être. Nous ne nous étonnerons pas que les personnages ne tentent pas de rompre un tel silence si bien décrit par M. Bury ou encore A. Mura. Un silence vide de mots. Un silence plein de cette communication impalpable, de ces sentiments qui se passent de mots, ces mots aux contours trop rugueux. Ce silence permet de dire ce que la parole détruirait. Le silence est, en cela, un langage, une symphonie, une mélodie. On devine là le plein qui se glisse dans le vide et qui nous pousse à ne pas parler trop rapidement d'« écriture du vide » pour qualifier le roman de Maupassant. Cela renvoie à des instants rares, à des moments d'extase, de ravissement, lorsque le récit se tait, se fige, lorsque la parole du récit ainsi que la parole humaine se retrouvent suspendues, lorsque la conversation s'arrête, cela renvoie donc à ces quelques archipels de calme au milieu de l'océan houleux de la vie, à ces quelques oasis perdues dans le désert où nous errons tous, selon Maupassant.

Et nous avons l'impression de rencontrer un tel silence lors notamment de la promenade en

barque au début d'*Une vie*. D'ailleurs, le narrateur revient très souvent sur le silence au cours de cette journée. Déjà à l'aube, nous pouvons noter « personne ne parlait » puis, plus loin, « aucune voix ne semblait monter sous le ciel torride » (p.30 et sv.). La seule présence de l'eau semble être à l'origine d'un tel silence, d'un tel recueillement : « L'océan, engourdissant la voix et la pensée, les avait rendus silencieux » puis, à nouveau, « L'engourdissement de la mer faisait de nouveau taire tout le monde ». Mais c'est surtout lors de l'embrasement-embrasement du soleil et de la mer que contemplent Julien et Jeanne en silence, comme figés dans ce moment où le temps « a suspendu son vol », que ce silence semble être le plus éloquent, porteur d'un bien-être intense, presque indescriptible. « Ils se turent » : « une accalmie illimitée semblait engourdir l'espace, faire le silence autour de cette rencontre d'éléments » (UV, p.32). Tout se tait, les éléments naturels comme les êtres humains. Le temps est comme arrêté, l'espace engourdi : « il n'y a plus de vent », « toute ride s'aplanit », la voile est « immobile ». Les deux jeunes gens, immobiles, sont comme à l'écoute du silence. Un silence émerveillé. Un silence qui parle au-delà des mots, plus éloquent que des mots, car comme le dit Musil « la vraie vérité qui unit deux êtres ne peut pas être exprimée. Dès que nous parlons, des portes se ferment ¹⁸⁹ ». On a vraiment l'impression d'un moment à part, d'un moment magique. D'ailleurs, ce n'est qu'une fois que le soleil a disparu que l'univers semble reprendre son souffle, sa place, que le voile du silence se soulève : « une fraîcheur accourut », « un frisson plissa ». Même les personnages ne réapparaissent qu'après ce coucher de soleil et se remettent alors en mouvement : « le père Lastique prit les rames ».

Signalons que nous retrouvons un moment similaire lors du voyage en Corse. On mesure, grâce à cela, la toute puissance de la nature qui nous donne alors l'impression de se faire, elle seule, inspiratrice d'une passion sans limite pour les personnages. La mer est bien le lieu de rencontre véritable des amoureux, comme dans le conte « Fini », une mer qui nous paraît en cela « positive ». Une mer investigatrice, actancielle qui fait se rapprocher les personnages. Elle semble vraiment les transporter, « troubl[er] leur équilibre ordinaire » (III, p.28) ; c'est là « le charme pénétrant des rivières calmes (qui) [n]ous enveloppe, (qui) [n]ous possède » nous dit Maupassant dans le *Gil Blas* en 1883 en évoquant la Seine. Une mer, une eau aux pouvoirs presque surnaturels. Peut-être est-ce en elle que gît la « force inconnue » (p.26) qui les rapproche tant ? Il convient, d'ailleurs, de noter tout particulièrement le polyptote (engourdissant/engourdissement/engourdir) quand il est question de la résonance de la mer sur ceux qui la contemplent, un engourdissement qui renvoie presque à

189 Robert Musil. *L'Homme sans qualités (1930-1943)*, Seuil, 1982, t. I, p.603.

une espèce de paralysie, d'endormissement total de la raison au profit de la seule écoute du cœur et de l'éveil des sens.

Une eau aux pouvoirs surnaturels : et quelle meilleure preuve de cela que l'épisode corse où Jeanne connaît une « inspiration d'amour », « une secousse des sens » près de la source qui se substitue alors en une « source de chair vive » ?

Et d'ailleurs, dans *Pierre et Jean*, c'est encore au bord de l'eau, lors de la partie de pêche à la crevette, que Jean déclare sa flamme à Madame Rosémilly et la demande en mariage et, plus symboliquement, c'est quand il la regarde boire un « petit filet d'eau claire » qui s'échappe entre ces doigts qu'il trouve déjà le courage de lui dire « comme vous êtes jolie ». Il est évident que ce « filet » nous rappelle le « filet » d'eau d'*Une vie*.

Ainsi, nuanceons un peu les propos tenus plus haut : si le silence est généralement effrayant pour les personnages - c'est pourquoi ils tentent à tout prix de le congédier -, il arrive parfois que se taire soit un moyen de garder un silence bienheureux, d'en jouir pleinement, de s'en emplir. Ainsi pouvons-nous lire dans « Mots d'amour » : « Or quand on parle entre deux baisers, on interrompt toujours le rêve délirant que font les âmes » (*C.N.*, I, p.359).

Ainsi, comme le déclare Louette, le « silence [...] (est un) moment du langage », un « acte verbal, (un) trou creusé dans le langage¹⁹⁰ ». Le silence ne dit pas que l'insignifiance de la parole, il peut également dire la profondeur des sentiments, c'est pourquoi il semble à la fois pouvoir traduire l'horrible et le sublime. On mesure, dès lors, toute la complexité qui le caractérise.

Dans son ouvrage, Dufour, en décrivant cette communion silencieuse qui ancre les personnages dans un état second, hypnotique, en dehors du temps et du monde, met l'accent sur un dialogue sans paroles relayé par le regard. Nous allons donc à présent examiner cette communication qui se fait par les gestes, le regard, les larmes, écouter cette parole du corps.

On comprend rapidement l'importance du regard de Julien dès son intrusion dans la famille de sa future épouse : « Le charme langoureux de cet oeil faisait croire à la profondeur de la pensée et donnait de l'importance aux moindres paroles ». (*UV*, III, p.23) D'ailleurs, Julien n'ignore pas la toute puissance de son regard, arme dont il use pour séduire Jeanne, nouant avec elle un langage autre : « Il prit congé ; et son dernier regard fut pour Jeanne comme s'il lui eût adressé un adieu particulier, plus cordial et plus doux » (p.24). Relevons encore ces propos, lors de la promenade en

190 Jean-François Louette. *Silences de Sartre*, Presses universitaires du Mirail, 2002, p.36.

bateau : « De temps en temps ses yeux, comme par hasard, rencontraient ceux de Jeanne ; et elle éprouvait une sensation singulière devant ce regard brusque, vite détourné, où apparaissaient une admiration caressante et une sympathie éveillée ». Il est, d'ailleurs, dit qu'« une force inconnue faisait se rencontrer leurs yeux ». En outre, aussi étonnant que cela puisse paraître, Jeanne accepte la demande en mariage de Julien, lors du baptême de la barque, par... un seul regard : « elle releva ses yeux vers lui, tout doucement ; et il lut la réponse dans son regard » (UV, III, p.35). « Le silence est un aveu » disait déjà Euripide.

Cependant, cette communication n'est pas authentique car Julien n'est pas sincère, la profondeur de son regard n'est qu'apparente. Comme ses mots, ses yeux ne sont que le reflet de son vide intérieur. Nous pouvons aisément nous en rendre compte, lors de la formulation de sa demande de fiançailles : paroles positives en soi, expressives sur le fond avec l'exclamation par exemple, mais que ternissent et contredisent même tout ce qui entoure, qui accompagne ces propos, tout ce qui est refoulé et qui passe par le corps : la tonalité de la voix notamment (« il dit très distinctement »), une voix qu'on attendrait plus tremblante - on est déjà loin des inflexions caressantes qui habillaient sa voix lors de la promenade à Étretat - ou encore l'impassibilité du visage (« sans que sa figure remuât ») : « Oh ! Jeanne, si vous vouliez, ce seraient nos fiançailles » (III, p.33 et sv.). Transparaît une contradiction évidente, en définitive, entre le signe verbal et le signe du corps, la parole dite va à l'encontre de la signification cachée. Les failles entre le langage du corps et le langage verbal exprimé sont significatives pour le lecteur qui parvient, par cet écart, à poser des mots sur ce langage tu, ce langage que l'on saisit dans le silence des pensées, dans lequel se cache la vérité paradoxale des êtres. Indépendamment de sa volonté, Julien se trahit à cause des mouvements de son corps, de sa voix, qui traduisent au-dehors les sentiments de son âme, cette absence de sentiments plutôt, qui nous rendent finalement visible l'invisible.

D'ailleurs, sa demande manque à tel point d'effusion que « personne ne s'en aperç[oit] ». Il s'agit vraiment d'une scène silencieuse, d'un langage qui se fait presque sans mots, seulement à l'aide de signes. Et si nous lisons bien la scène, nous nous apercevons qu'il est plus question d'une « obligation » de mariage que d'une simple demande, comme nous y pousse le verbe « briser » : « Elle s'aperçut soudain qu'il pressait sa main, doucement d'abord, puis plus fort, plus fort, à la briser ». Jeanne n'a plus qu'à se soumettre c'est pourquoi « elle baissa la tête d'un mouvement très lent qui peut-être voulait dire « oui ». (Relevons, d'ailleurs, la récurrence de Jeanne « baissa la tête » mettant bien en relief la totale soumission de la jeune fille). Seulement « peut-être » mais peu importe, Julien se moque de la réponse de Jeanne, il est parvenu à ses fins. Sa victoire rapide est

clairement suggérée par le très laconique « C'était fini » qui s'inscrit dans la même veine que le « Et ce fut tout » qu'on a pu relever dans *L'Education sentimentale*. Jeanne lui « dira » ensuite un oui définitif, comme nous l'avons vu plus haut.

Du reste, le narrateur a égrené quelques indices nous permettant de voir ce double langage, cette demande verbale « pleine » qui contraste avec une émotion corporelle inexistante, par le biais de questions rhétoriques et d'adverbes de modalisation qui ne peuvent que créer l'ambiguïté :

Eut-elle dans les doigts une secousse nerveuse, l'obsession de son cœur avait-elle couru le long de ses veines jusqu'au cœur de son voisin ? Comprit-il, devina-t-il, fut-il comme elle envahi par une sorte d'ivresse d'amour ? Ou bien, savait-il seulement par expérience qu'aucune femme ne lui résistait ? (UV, III, pp.33-34)

Il appert que cette communication qui se fait au-delà des mots n'est pas véritable. Et comme preuve de cela, remarquons le propos suivant, disant clairement la rupture de la communion entre les regards des deux jeunes gens, le jour même de leur mariage : « Ils se cherchèrent dans leurs yeux, derrière leurs yeux, dans cet inconnu impénétrable de l'être [...] Et il leur sembla, à tous les deux, qu'ils ne s'étaient pas encore vus » (UV, IV, p.42). Et tout va de mal en pis, comme pour mieux suggérer le jeu de Julien qui, une fois qu'il a obtenu ce qu'il souhaitait, ne cherche plus à séduire Jeanne. Leurs dialogues tant verbaux que non-verbaux se raréfient au fil des chapitres. Dès le voyage de nocces, à la question suivante de la jeune femme : « Te rappelles-tu notre promenade dans le bateau du père Lastique ? » (V, p.50), Julien, sans doute lassé de l'hypersensibilité de la jeune femme, se contente de lui répondre par un de ces plus énigmatiques baisers. Nous pourrions dire, à l'instar de Maupassant, que « Le baiser est la plus sûre façon de se taire en disant tout » mais connaissant Julien, nous ne pouvons qu'y renoncer. Le silence qui répond à Jeanne d'une certaine manière, s'il est empli d'émotion pour elle, est tout autre chez Julien. Pour ce dernier, le silence se fait complice, il lui permet de cacher sa véritable nature, de dissimuler son hypocrisie auprès de Jeanne du moins, car il en est tout autrement pour les lecteurs que nous sommes. Le silence nous instruit donc sur nos héros et nous permet de mesurer la distance qui les sépare. Un silence empli d'émotion pour Jeanne auquel nous opposons un silence vide de sentiments pour Julien.

S'installe, par conséquent, un dialogue de sourds entre les époux, comme c'est le cas, le soir de la nuit de nocces avec l'usage systématique d'expressions à double sens. Valette, dans son étude sur *Une vie* note ainsi « peu de récits de paroles¹⁹¹ », les dialogues dans le couple se résumant à la

191 B; Valette. *Op. cit.*, p. 67.

scène de l'argent remis avec parcimonie à Jeanne, à l'épisode des rapports cruels avec Marius, à la discussion sur le sort de Rosalie, aux tractations autour de la dot qui lui sera fournie, à des remarques plus ou moins délicates sur les beaux-parents de Julien. Jeanne a peur, semble-t-il, de s'adresser à son mari, on se souvient de son discours haché, habité par le silence - manifesté par les points de suspension - lorsqu'elle lui dit savoir sa relation avec Rosalie au chapitre VII.

Nous pouvons remarquer, en outre, que Julien usera de ce même langage silencieux des yeux avec la comtesse, peut-être sincèrement cette fois-ci : « ils se regardaient soudain comme si leurs yeux avaient à se dire des choses que ne prononçaient pas leurs bouches ». (UV, IX, p.111).

Autre langage qui « ne se parle pas » (Balzac. *La fausse maîtresse*, Gallimard, t. II, p. 238), celui des larmes (nouvelle forme de l'eau), sur lequel s'est penché Jean Louis Charvet dans *L'Eloquence des larmes* (2000). « Les vraies larmes donnent leur temps de parole au silence, c'est quand nous pleurons vraiment que l'invisible soudain vient transir le visible, s'écrit sur nos visages s'incarnant, c'est-à-dire s'effaçant¹⁹² », nous dit-il. Ainsi, son du silence, les larmes qui coulent beaucoup dans *Une vie*, larmes de Jeanne, de la baronne ou de Rosalie, larmes de Lison aussi, encore plus silencieuses, nous renseignent. On peut citer, à cet égard, les larmes de Rosalie et de la baronne, le soir des noces de Jeanne, qui disent trop bien le viol institutionnalisé que constitue le premier contact physique des jeunes mariés : « S'il y a dans toute larme une promesse de lumière il y a aussi dans chacune d'elles un souvenir d'obscurité¹⁹³ ». On se rappelle encore les larmes de Lison, au début de l'œuvre, face à l'amour de Julien et Jeanne, larmes entourées de mystère mais dans lesquelles on peut certainement lire une des clés de son « coup de tête ». Peut-être a-t-elle souffert, comme Félicité, d'un chagrin d'amour ? Nous avons bien des larmes, des larmes parlantes dont les mots ne sont pas écrits mais à deviner par le lecteur.

Et il y a aussi les larmes du ciel : nous avons pu, lors de notre sous-partie précédente, évoquer la parole de la pluie - pluie furieuse, pluie délirante, pluie rayonnante, pluie larmoyante... - ainsi que son influence sur Jeanne.

Ces langages du silence sont souvent des langages de l'absence : l'absence de l'autre comme nous allons tenter de le montrer à présent.

« Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne ». (Solitude, In C.N. II, p. 925)

192 Jean-Louis Charvet. *L'Eloquence des larmes*. Ed. Desclée de Brouwer, 2000, p.7.

193 *Ibidem*, pp.75-76.

c) Solitude et vide de l'autre

L'« indisable » qui paraît inéluctable découle de l'incommunicabilité entre les êtres, de la solitude à laquelle est condamné, voué, tout un chacun, solitude qui se fait partout, même au milieu du monde, au milieu de tous. On devine là le vide relationnel, ce vide qui se fait au cœur même du plein. La solitude renvoie donc à l'absence de l'autre, un autre qui, certes, peut être présent physiquement mais absent malgré tout, dans la mesure où chaque âme demeure isolée, impénétrable à n'importe quelle autre âme. En cela, tous les personnages restent des étrangers les uns pour les autres. D'ailleurs, Maupassant a souvent mis l'accent sur cette « étrangeté » qui transparaît dans son dernier roman comme en témoigne le titre premier qu'il donnera à *Notre cœur : Les Cœurs étrangers* ou encore le dernier titre qu'il a choisi pour son ultime texte : *L'Âme étrangère*.

Mais avant d'examiner la solitude tapie au cœur d'*Une vie*, nous avons trouvé utile de faire un petit retour en arrière et de nous souvenir de Jeanne au seuil de sa vie, jeune fille qui croit alors à la fusion totale des âmes, à la réciprocité parfaite entre deux êtres, d'où le mythe fusionnel du couple qui est esquissé sous la plume de Maupassant à grand renfort d'hyperboles : « tellement unis qu'ils pénétreraient aisément, par la seule puissance de leur tendresse, jusqu'à leurs plus secrètes pensées » (UV, I, p.13), « entendant battre leurs coeurs » (la répétition de l'adjectif possessif imprime l'idée d'une fusion totale), « Ils se regarderaient d'un de ces regards fixes, aigus, pénétrants, où deux âmes croient se mêler ». Mais, une telle fusion ne peut être qu'illusoire, nous le comprenons aisément grâce à l'emploi du verbe croire, derrière lequel nous devinons le narrateur, ou encore à travers les notes discordantes que fait entendre la nature lors de cette tendre et lumineuse nuit de rêve : ce sont les « saveurs fortes », la « sueur visqueuse », la présence des « crapauds » ou encore l'évocation des « mille désirs rôdeurs » : c'est alors la trivialité de l'amour charnel qui en ressort, bien loin de la fusion parfaite des âmes imaginée par Jeanne mais qui ne peut se révéler qu'illusoire.

En effet, si deux êtres peuvent être côte à côte, leur « liaison » ne repose que sur leur proximité physique, semble nous dire Maupassant. Nous ne pouvons, dès lors, que parler de juxtaposition et non plus de superposition ou de similitude des pensées ainsi que Jeanne le rêve. Et là encore, cela est mis en évidence, dès le début du roman, lors du baptême de la Jeanne, le terme « voisin » employé par le narrateur est ainsi tout particulièrement révélateur : « Eut-elle dans les doigts une secousse nerveuse, l'obsession de son coeur avait-elle couru le long de ses veines jusqu'au coeur de son voisin ? » (p.33). Julien ne sera jamais « proche » de Jeanne dans le sens où il pourrait ne serait-ce que la « comprendre » : elle ne demeurera qu'une étrangère pour lui tandis qu'il ne restera pour

elle qu'un simple « voisin ». Effectivement, pour Maupassant comme pour beaucoup, l'homme et la femme sont séparés par un abîme infranchissable, c'est pourquoi ils ne peuvent se comprendre et encore moins se pénétrer par la pensée. Cela est, d'ailleurs, mis en avant lors du voyage de noces de Julien et Jeanne : « Il ne comprenait pas ces énervements de femme, les secousses de ces êtres vibrants affolés d'un rien, qu'un enthousiasme remue comme une catastrophe, qu'une sensation insaisissable révolutionne, affole de joie ou désespère ». (UV, V, p.56) Le polyptote (affolés/affole) notamment dit bien cette distance entre Julien et Jeanne : cette dernière n'est pour lui qu'un être un peu fou dont l'hypersensibilité ne serait qu'une autre forme d'hystérie.

Le fossé qui demeure entre eux est visible, par exemple ce soir où Jeanne et Julien, alors fiancés, aperçoivent la silhouette de Lison qui les regarde depuis la fenêtre. La jeune femme, émue peut-être, déclare : « Tante Lison nous regarde ». Or, la « réponse » du vicomte, son attitude, la tonalité de sa voix montrent bien qu'il ne partage pas l'émotion de Jeanne : « Le vicomte releva la tête, et, de cette voix indifférente qui parle sans penser :

"- Oui, tante Lison nous regarde." » (UV, IV, p.39). Son psittacisme est évident.

Un peu dans la même veine, lors de la promenade en barque, Jeanne lui parle de voyage, du magnifique paysage corse mais lui, a vite fait de faire dériver le sujet sur la joie des voyages à deux, sans comprendre ou même chercher à comprendre ce qu'elle essaie de lui faire partager. Les dialogues, entre les personnages, tout particulièrement, nous éclairent souvent sur la distance inéluctable qui les sépare. Nous venons de le voir pour notre roman. Pareillement, nous trouvons, dans *Notre cœur*, un dialogue entre Michèle et André, sur le rempart du Mont-Saint-Michel illustrant parfaitement cette impossible communication entre les amants : alors qu'elle lui murmure « Que c'est beau ! », il lui répond en la regardant : « Je ne puis penser qu'à vous ». Dans un sourire, elle reprend aussitôt : « Je ne suis cependant pas très poétique mais je trouve cela si beau que je me sens vraiment émue ». Mais lui se contente de balbutier : « Moi je vous aime comme un fou ». On voit, dès lors, avec ces seules lignes, l'échec d'un tel dialogue. Peut-on vraiment parler de dialogue ? On a plutôt l'impression d'avoir à faire à deux monologues, à nouveau, chacun souhaitant dire ce qu'il veut dire sans tenir compte des propos de l'autre.

En somme, dans *Une vie*, rapidement, après les premières secousses de cœur et la *pseudo* communion de Jeanne avec Julien, ce dernier « (devient) un étranger pour elle [...] ils se retrouv[ent] tout à coup presque aussi inconnus l'un à l'autre que s'ils n'avaient jamais dormi côte à côte ». (UV, V, p.67) Cet inéluctable sentiment d'étrangeté sera ressenti, de la même façon, par Any

dans *Fort comme la mort*, la poussant à se demander « A quoi sert d'aimer, s'interroge t-elle, de se donner sans réserve, si brusquement, celui à qui on a offert son être tout entier et son existence entière, tout, tout ce qu'on avait en ce monde, vous échappe parce qu'un autre visage lui a plu, et devient alors, en quelques jours, presque un étranger ».

Or, de cette incompréhension inévitable émane l'impossible communication entre les amants - une véritable communication bien différente des *pseudo* dialogues que nous avons pu évoquer antérieurement - puisque chacun est voué à demeurer cloîtré dans son univers, dans l'« isolement de sa conscience », en proie à une « sensation de vide », vide de l'autre, de la relation à l'autre, de la parole de l'autre, loin de toute forme de réconfort qui viendrait d'autrui.

La solitude conduit au silence, un silence qui parle malgré tout, qui dit cette solitude, qui crie la souffrance mais un silence qui peut, en dépit de tout, être un moyen de rester en vie, de s'accrocher encore et malgré tout et de triompher de ce qui fait mal : taire le mal comme la seule façon de lui éviter de prendre le dessus, un moyen de le laisser en profondeur pour ne pas que les autres en aient conscience et puissent s'en servir. C'est là le silence de Pierrette dans l'oeuvre éponyme de Balzac : « Pierrette fit comme les gens qui souffrent au-delà de leurs forces, elle garda le silence. Ce silence est, pour tous les êtres attaqués, le seul moyen de triompher¹⁹⁴ ». (Nous pourrions encore nous pencher sur *l'Adieu* de Balzac). Un silence qui, en définitive, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ne renvoie pas à la mort mais à la vie, un silence qui donc, une fois encore, rend compte de l'ambiguïté qui est là partout. Mais refermons cette parenthèse balzacienne.

Au-delà de ses romans, au-delà de ses personnages, Maupassant déclare avoir éprouvé cette incommunicabilité : « Maintenant, j'ai fermé mon âme [...] Me sachant condamné à l'horrible solitude, je regarde les choses, sans jamais émettre mon avis [...] Ne pouvant rien partager avec personne, je me suis désintéressé de tout » (C.N., t. I, p. 1259.).

« Etre condamné à la solitude », c'est être condamné au silence.

La solitude est ainsi largement exprimée dans le roman - nous ne faisons, bien sûr, pas référence ici à la solitude « positive » du début, cette « solitude des espérances » générant la fusion avec Dame Nature -, une solitude qui paraît esquisser celle, universelle, du XX^e siècle : certaines phrases de notre auteur renverraient presque à Sartre et à l'*homo sartrianus* qu'il peint dans ses

194 Balzac. *Pierrette*. P.108.

Situations : « l'individu [...] un petit pois dans une boîte de petits pois : il est tout rond, fermé sur soi, indécomposable¹⁹⁵ ». Mais nous aurons l'occasion d'y revenir. Relevons, pour l'instant, quelques passages pour le moins significatifs, tirés de notre roman :

[...] et elle sentait entre elle et lui comme un voile, un obstacle, s'apercevant pour la première fois que deux personnes ne se pénétraient jamais jusqu'à l'âme, jusqu'au fond des pensées, qu'elles marchent côte à côte, enlacées parfois, mais non mêlées, et que l'être moral de chacun de nous reste éternellement seul pour la vie. (UV, V, p.54)



La nuit étoilée (Van Gogh)

En somme, « personne jamais n'appartient à personne ». Jeanne, en voyant les fenêtres des maisons éclairées dans la nuit, a la révélation de l'horrible réalité: « Ces petites lueurs éparses dans les champs lui donnèrent soudainement la sensation vive de l'isolement de tous les êtres que tout désunit, que tout sépare, que tout entraîne loin de ce qu'ils aimeraient ». (UV, VI, p.76.) Le rythme ternaire insiste sur cette solitude tandis que, notons-le, la solitude, l'obscurité à

laquelle est condamné chaque être, est révélée par la lumière, « ces petites lueurs », une lumière, en cela, ténébreuse.

Force nous est donc de constater que la solitude est sensible partout dans l'œuvre, comme elle l'est dans la vie, selon Maupassant : la solitude du solitaire et celle du couple, la solitude dans la maison ou dans la rue, dans les salons comme dans la foule (Songeons à Jeanne errant dans la foule parisienne. Il nous est dit qu'elle se sent paradoxalement « plus seule dans cette foule agitée, plus perdue, plus misérable qu'au milieu des champs déserts » [UV, XIII, p.184], le plein équivaut alors à du vide), la solitude au cœur de la vie, la solitude devant la mort. La vie ne paraît être qu'une suite d'épisodes solitaires plus durement ressentis, peut-être, quand les liens se desserrent peu à peu, ces liens qui attachent les êtres mais sans les réunir. Et nous en arrivons à un constat foncièrement amer : le fait que les hommes ont besoin de rencontres dont la vanité est pourtant manifeste, besoin de la présence d'autres dont ils restent pourtant séparés par d'infranchissables barrières.

Nous avons pu dire, plus haut, que cette incompréhension était indéniable entre les hommes et les femmes mais il en est de même entre tous les êtres indépendamment de leur sexe, de la même manière que cela se produit entre des êtres inconnus ou, au contraire, très familiers. C'est ainsi que

195 Jean-Paul Sartre. *Situations II*, Gallimard, 1948, rééd. 1980, p.18.

même à son père, Jeanne ne parvient pas à faire sentir son désespoir, sa peine. Dans le chapitre VI, alors que la mélancolie gagne la jeune femme, son père ne la reconforte nullement, se contentant de lui débiter, une fois encore, un lieu commun (manifeste par l'utilisation du présentatif, du présent gnomique, de termes génériques ou encore du superlatif) qui nous permet de mesurer la distance inéluctable qui les sépare : « Vois-tu fillette, voilà ce qu'il y a de meilleur au monde : le foyer, le foyer avec les siens autour. Rien ne vaut ça » (UV, VI, p.65). Il en est, d'ailleurs, de même le soir du mariage, comme nous avons pu le voir.

Comment ne pas penser, dès lors, aux propos tenus par Pierre-Georges Castex, qui mettent l'accent à la fois sur la solitude des êtres, sur l'absurdité de leurs propos et le ressassement de leur pensée :

Chacun de nous est une conscience fermée, rigoureusement indéchiffrable [...] Les hommes se donnent la comédie des échanges intellectuels et se figurent parfois qu'ils se comprennent : Ecoutez-les, assis autour de la table, ces misérables ! Ils causent ! Ils causent avec ingénuité [...] et ils appellent cela échanger des idées [...] J'assiste à la lente éclosion des lieux communs qu'ils redisent toujours¹⁹⁶.

On devine, bien entendu, le lien avec l'absurde et l'existentialisme de Sartre. On peut, par ailleurs, y souligner la répétition du verbe « causer », plutôt péjoratif, ce verbe qui revient souvent dans *Une vie* ou encore le substantif « causerie », comme dans le chapitre VII, lors de la balade en barque.

C'est, par ailleurs, cette si grande solitude qui nous a poussés à faire figurer le dessin de Max Klinger, réalisé pour le roman de Maupassant, en exergue de notre étude. Ce qui s'y lit, pensons-nous ? Le dénuement donnant une idée de dénouement, de mort, la dominante rouge est particulièrement saisissante, c'est celle qui imprègne les pages de notre roman, avons-nous vu, ce rouge-sang qui dit le cœur qui saigne ou le cœur qui perd pied, la raison qui chancelle, ce rouge-passion qui conduit au meurtre... Ce qui s'y lit, c'est encore le vide, le rien, une femme seule, comme abandonnée au milieu de nulle part, privée de repères, repliée sur elle-même c'est pourquoi elle ne nous laisse pas voir son visage, effacé, caché entre ses mains. Cet effacement renvoie bien à la fadeur, à la présence absente de Jeanne. Et il y a la mer évidemment, si mystérieuse, fascinante, envahissante mais silencieuse - elle paraît calme, presque sans vagues, simplement des « vaguettes » - et donc opaque, dissolvante et, par conséquent, inconnaissable. C'est, en cela, que c'est la vie qui se dit à travers elle. Une mer qui semble vide surtout : elle s'étend à perte de vue, mais il n'y a pas un seul bateau à l'horizon, ce qui accentue encore la solitude et la détresse de Jeanne. Pas de soleil évidemment mais un paysage légèrement brumeux, une brume qui dissimule

196 Pierre-Georges Castex. *Actualité de Maupassant, Le Bel-Ami*, n° 3-4, pp.8-9.

encore, qui semble dire aussi le sentiment de perte, de désespoir ressenti par Jeanne dans les tréfonds de son être... Nous avons particulièrement trouvé ce dessin subjectif, tout ce dépouillement, et vraiment éloquent quant à cette vacuité universelle, cette solitude existentielle dont prend conscience Jeanne dans le roman. C'est sans doute là sa plus grande désillusion : le vide qui se fait autour d'elle, solitude résultant de l'incommunicabilité des êtres ou de la mort qui les emporte... une solitude qui conduit, en outre, au cœur du désespoir ou aux portes de la folie comme pour dire que seul, on n'est rien, on n'existe pas.

Et ce dessin permet également de fustiger, semble-t-il, la condition féminine et le destin réservé aux femmes, aux épouses au XIXe siècle.

Mais pour en revenir à cette incompréhension notée dans *Une vie*, on peut, ici dresser un parallèle intéressant avec *Madame Bovary*, et plus précisément avec le chapitre XII de la deuxième partie de ce roman, où les paroles d'Emma ne sont pas vraiment entendues et en aucun cas comprises par Rodolphe. En effet, ce dernier ne leur trouve « rien d'original », incapable qu'il est de voir « la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions ». Il semble ignorer ainsi que les mêmes mots peuvent signifier des choses différentes, que l'intonation demeure capitale. On mesure, dès lors, le fossé qui sépare leurs mondes intérieurs, ce fossé qui empêche toute compréhension et tout partage. Pareillement, le chapitre X de cette même partie qui nous raconte un rendez-vous nocturne entre les deux amoureux, nous montre encore l'échec du rapport amoureux, l'impossibilité d'une transparence totale entre les deux jeunes gens, le fait que l'autre, fût-il l'être aimé, garde toujours une part de mystère et d'opacité, toujours susceptible de remettre en question l'illusion d'une communion affective :

Rodolphe réfléchit beaucoup à cette histoire de pistolets. Si elle avait parlé sérieusement, cela était fort ridicule, pensait-il, odieux même, car il n'avait, lui, aucune raison de haïr ce bon Charles, n'étant pas ce qui s'appelle dévoré de jalousie ; - et, à ce propos, Emma lui avait fait un grand serment qu'il ne trouvait pas non plus du meilleur goût. D'ailleurs, elle devenait bien sentimentale. Il avait fallu échanger des miniatures, on s'était coupé des poignées de cheveux et elle demandait à présent une bague, un véritable anneau de mariage, en signe d'alliance éternelle. Souvent elle lui parlait des cloches du soir ou des voix de la nature ; puis elle l'entretenait de sa père, à elle, et de sa mère, à lui. [*Op. Cit.*, pp.226-28]

Alors qu'Emma imagine Rodolphe capable, à l'instar des héros qu'elle peut trouver dans ses lectures, de défendre sa flamme dans un duel aux pistolets, ce dernier trouve grotesque cette idée. En outre, il semble bien s'ennuyer des manières « romanesques » de sa maîtresse : le « on » est révélateur de la distance de Rodolphe par rapport au rituel amoureux, un peu trop « littéraire », de

l'échange des « poignées de cheveux ». Son prosaïsme s'oppose au sentimentalisme de la jeune fille. D'ailleurs, l'incompréhension est bien au cœur de leur relation puisque ce dernier semble vraiment incapable de déchiffrer la psychologie de sa maîtresse, il ne parvient donc pas à savoir si elle parle sérieusement ou non quand elle évoque le duel.

Chacun reste bien seul face à lui-même. Il arrive même que l'on ne cherche même plus à percer l'énigme de l'autre et donc à briser le silence qui l'entoure. C'est ainsi que personne ne cherche à comprendre le « coup de tête » de Lison, laquelle est complètement abandonnée à son mystérieux désespoir, à l'instar de « L'abandonné », figure d'une des nouvelles de Maupassant. Il en résulte que Lison reste une étrangère pour sa famille, de la même façon qu'elle l'est pour le lecteur.

Quant à Jeanne, dans les dernières pages, elle n'a plus qu'à se retirer dans la souffrance du silence, derrière les portes d'une solitude véritable - dans le sens où il n'est plus question de cette solitude au « milieu » des autres - puisque Jeanne est mise au ban de la société : « Personne ne s'occupait d'elle ». Peut-être aussi s'est-elle elle-même coupée du monde à force de préférer se réfugier dans son univers fictionnel loin de la réalité et des gens « vrais » ? Jeanne est-elle donc également responsable de cette solitude ?

L'enfermement à l'intérieur de l'illusion, dont l'isolement consécutif à la rupture avec le monde était la préfiguration, fait de l'idéaliste un être exposé à une absolue solitude. Ce qui guette chacun des héros de l'idéal ce ne sont peut-être pas tant les atteintes, presque définitivement conjurées, du monde extérieur et de la raison positive que l'impossibilité de toute communication avec autrui.¹⁹⁷

De surcroît, il est possible de mentionner d'autres extraits, tirés d'œuvres de Maupassant, mettant également en relief cette solitude comme inhérente à la condition humaine, ce qui tend à souligner, du reste, l'importance de cette dernière pour notre auteur. Dans « Promenade » : « Et il était seul à la regarder, seul, tout à fait seul. Il serait encore seul demain, seul toujours, seul comme personne n'est seul ». (C.N., II, p.131) Citons encore la solitude du vieux poète de *Bel-Ami* : « il me semble que je suis seul sur la terre, affreusement seul » (BA, p.301) à laquelle fait écho la solitude « dans la proximité », cette fois-ci, de Christiane, l'héroïne de *Mont-Oriol* :

Même entre les bras de cet homme, quand elle s'était crue mêlée à lui, entrée en lui [...] ils s'étaient seulement un peu rapprochés [...]. Nul jamais n'a pu ou ne pourra briser cette invisible barrière qui met les êtres dans la vie aussi loin l'un de l'autre que les étoiles du ciel. (MO, pp. 691-692)

197 Albert-Marie Schmidt. Notice à *Une vie*, Albin Michel, 1959.

Dans ce passage, la solitude des êtres est comparée à celle des étoiles dans le ciel, ce qui nous fait penser à la lumière nocturne, aux « petites lueurs éparées » que nous avons trouvées dans notre roman, une lumière qui dit l'obscurité de chaque être, les ténèbres de la solitude, des êtres perdus dans la vie, comme les étoiles le sont dans l'immensité du ciel, impénétrable. Elle est bien loin « la nuit lumineuse » du début de l'œuvre, où Jeanne pensait possible une fusion parfaite entre les êtres aimés.

Comme Jeanne, Christiane se sent vite « totalement abandonnée dans l'existence [...] (comprenant) que tous les hommes marchent côte à côte, à travers les événements, sans que jamais rien unisse vraiment deux êtres ensemble » (MO, p.691)

Et l'impossibilité d'une communication authentique entre deux êtres constitue également le drame de Mariolle car, même si Elizabeth lui apporte une éphémère compensation, il ne saura se résoudre à se détacher complètement de ce milieu factice où il traîne sa vie sans avoir le courage de prendre un autre chemin.

Enfin, nous pouvons évoquer la solitude, proche de la détresse, éprouvée par Maupassant. Nous le découvrons, en effet, dans sa correspondance, hanté par « la peur harcelante de la solitude [...] sentant le vide autour de lui, le vide insondable où s'agite son cœur, où se débat sa pensée » Citons, à ce propos : « J'ai froid plus encore de la solitude de la vie que de la solitude de la maison. Je sens cet immense égarement de tous les êtres et le poids du vivre au milieu de cette débandade de tout mon cerveau fonctionnel, lucide, exact...¹⁹⁸ ».

Cette solitude se fait, d'ailleurs, plus douloureuse, plus féroce après le départ de Flaubert - nous avons longuement évoqué leur filiation - comme en atteste le fait qu'il ressent cet « isolement moral dans lequel nous vivons tous, mais dont je souffrais moins quand je pouvais causer avec lui ». Flaubert met également l'accent, de son côté, sur l'impossible pénétration des consciences et la solitude qui en découle, dans une lettre adressée à Louise Colet le 26 mai 1853 : « ...les hommes ne sont pas plus frères les uns des autres que les feuilles des bois ne sont pareilles. Elles se tourmentent ensemble, voilà tout¹⁹⁹ ».

Ainsi « Notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude ». Fuir la solitude, certes, mais pas

198 Guy de Maupassant. *Correspondance*, p. 293

199 Gustave Flaubert. *Correspondance II*, p. 335.

toujours. En effet, paradoxalement, l'homme en vient à rechercher cette solitude qui lui pèse tant. Le trop-plein relationnel rejoignant parfois le vide relationnel appelle la solitude.

La solitude ne peut être vaincue puisqu'il n'y a personne même là où il y a du monde. Nous retrouvons là le goût de Maupassant pour la solitude, hérité des Romantiques de la « *voluptas dolendi* », pour lesquels la sensation qui résulte de la solitude est, d'une certaine manière, cultivée puisque féconde. Cela contribue, une fois de plus, à bien inscrire Maupassant dans son siècle. On ne peut bien sûr pas ne pas évoquer des Esseintes, le héros de *A rebours*, s'enfermant « hors du monde » dans sa Thébaïde de Fontenay-aux-Roses dans une retraite quasi monacale où il se retrouve vite plongé dans un état de prostration proche de l'agonie.

Le monde habité par les autres, qui ne permet de ressentir que la solitude au milieu de ces autres, s'avère néfaste et est donc fui, c'est la véritable solitude qui est recherchée à tout prix. Maupassant est amené à dresser ce constat profondément amer dans *Sur l'eau* :

l'intelligence s'agrandit et s'élève dès qu'on vit seul, elle s'amoindrit et s'abaisse dès qu'on se mêle de nouveau aux hommes. Les qualités d'initiative intellectuelle, de libre arbitre, de réflexion sage et même de pénétration de tout homme isolé, disparaissent en général dès que cet homme est mêlé à un grand nombre d'hommes.²⁰⁰

L'homme en vient donc à rechercher la solitude. De seul, il devient solitaire. L'auteur de *Bel-Ami* met, d'ailleurs en exergue le caractère double de la solitude dans « Lassitude » : « tantôt impossibilité d'échapper à soi-même, donc enchaînement, tantôt isolement, impuissance à connaître et à vaincre²⁰¹ ».

C'est ainsi que dans notre roman, Jeanne ne pouvant communiquer avec autrui - un autrui qui ne veut pas ou ne peut pas l'entendre - en vient à communiquer avec elle-même, à dialoguer avec sa « voix intérieure », avec le silence pour ainsi dire, lequel devient, de ce fait, un véritable interlocuteur. Parallèlement, Frédéric Moreau se heurte à cette même solitude. Il s'aperçoit, à l'instar de Jeanne, que la foule n'offre pas un espace rassurant et motivant. Comme dans l'épisode « écœurant » du bal public de l'Alhambra, la foule lui donne le vertige de sa masse (« immense flot ondulant ») et lui impose le dégoût de sa nature. C'est donc en sa conscience que le héros se retrouve enfermé. On se souvient par ailleurs du narrateur baudelairien du *Spleen de Paris*. Georges Poulet dit à cet égard qu'est signifié dans *L'Éducation sentimentale* « la conscience humaine » en

200 Guy de Maupassant. *Sur l'eau*.

201 *Idem*. *La vie errante*, p.15.

tant que « centre toujours reconstitué, autour duquel se poursuit indéfiniment le vol convergent ou divergent des sensations et de souvenirs ».

Puisque « personne ne comprend personne ». On notera, au passage, la double signification du verbe qui en fait une syllepse.

d) Parole et silence intérieurs

Nous allons nous arrêter, à présent, sur ce discours intérieur dans lequel se réfugie Jeanne. Effectivement, face à l'impossible dialogue, il ne lui reste que le monologue, la vocalisation intérieure. C'est que la solitude ramène au plus profond de soi. Ainsi, ce qui ne peut plus se dire à la face du monde se dit derrière les murs de la geôle de la parole intérieure, avec une voix solitaire, demeurant enfouie. P. Dufour, dans *Flaubert ou la prose du silence*, parle d'une « voix silencieuse ». Une « voix inaudible ».

C'est le silence extérieur qui conduit notre héroïne aux portes de l'intérieur, qui lui ouvre l'espace du dedans, de l'intime, ce qui contribue, par ailleurs, à faire d'*Une vie*, « un roman du dedans ²⁰² ». Nous voyons ainsi comment Jeanne comble le vide que crée l'absence de l'objet du désir par un discours intérieur, qui est bien souvent un discours du délire et de l'hallucination amoureuse. Nous remarquons, à cet égard, l'abondance des verbes « songer » et « penser ». Jeanne parle ainsi avec elle-même en silence, mais le silence de sa voix, l'absence de parole véritable, renvoie pourtant à un sens, à un contenu, à un « plein ». Effectivement, pour le lecteur, Jeanne se livre : elle nous permet d'entrer en elle, de la suivre dans son introspection. A défaut de lire sa vie, plutôt plate et sans relief, nous pouvons lire celle de son cœur, la parole intérieure se substituant à l'action véritable. Rappelons, d'ailleurs, ce propos issu des *Mémoires d'un fou* : « Or ma vie, ce n'est pas des faits, ma vie, c'est ma pensée ». Ce langage est muet mais ce vide, cette absence de paroles n'en demeure pas moins éloquent, c'est un silence qui dit et qui « porte le deuil des illusions ²⁰³ ». C'est la voix de la vie condamnée au silence : on se souvient du fantôme de Jeanne, errant dans les dernières pages, en quête de ce qui n'est plus, de ce qu'elle n'est plus, de ceux qui ne sont plus. La parole de la souffrance génère une esthétique du silence et renvoie à ce vide niché au fond de soi, ce vide générant de l'épouvante.

202 Claudine Giacchetti. *Op. Cit.*, p.43.

203 P. Dufour. *Op. cit.* p. 13.

De surcroît, ce refus de la langue rend compte, chez Jeanne, de sa rupture avec la société. A force de ne parler qu'avec elle-même, Jeanne ne parle plus avec les autres, elle se ferme au monde extérieur (d'où l'apparente absence de l'Histoire, qui n'est absente que pour Jeanne et qui finit, d'ailleurs, par pénétrer dans sa sphère intime. Le passage du temps se fait hors d'elle, de la même façon qu'il peut se faire à l'intérieur d'elle-même) : c'est un peu comme si notre personnage était morte au monde en cessant de coexister avec autrui. Jeanne est, pour ainsi dire, une malade aphone. Elle se recroqueville dans un mutisme qui est un des aspects du silence et qui traduit son refus de s'exprimer malgré tout. Le texte insiste sur ce point : Elle [Jeanne] faisait la sourde, ne répondait pas », « elle buvait, sans rien dire », « Elle ne répondait point »...

On peut presque parler d'un double langage - langage social et langage intérieur - qui donne le jour à une double existence, l'une au milieu des autres, l'autre dans les tréfonds du monde intérieur. Or, finalement, Jeanne semble ne plus connaître que cette deuxième existence. Elle n'est plus qu'un regard qui se regarde, assise au coin du feu.

En outre, à l'instar du discours entre les personnages qui finit par disparaître sous le poids du silence, le discours intime s'estompe peu à peu, la voix intérieure se taisant, à son tour, devant le silence de la mémoire. Si cette dernière renvoie des bribes du passé, réveille des souvenirs, elle ne restitue que parcellairement ce qui n'est plus. Bruits de la mémoire, voix du souvenir, échos du passé. Puis, la mémoire efface, oublie et s'endort. La mémoire est défaillante, Jeanne s'en aperçoit, lors de sa douloureuse anamnèse finale qui la laisse prisonnière, derrière les portes d'un passé à jamais enfui. Le langage intérieur ne peut qu'être détruit par les failles de la mémoire, ses trous, ses mensonges aussi. En effet, les souvenirs retrouvés par Jeanne sont faux car embellis, comparés à l'horreur du moment présent. Ils rendent Julien moins laid, le passé plus gai. La mémoire enjolive, idéalise la réalité passée. Elle recompose des fragments. De plus, certains recoins du monde intérieur restent dans l'ombre, le secret, c'est pourquoi ils ne peuvent être verbalisés. Quoi qu'il en soit, l'oubli condamne Jeanne au silence. Mais cet épuisement de la parole intérieure est prévisible par le lecteur car cette parole intérieure était « répétitive, monotone, brisée par les difficultés de concaténation, tantôt aphasique, tantôt logorrhéique, mais toujours *séparée* de (celle) qui la prononce²⁰⁴ » selon les propos de J. Kristeva dans *Soleil noir, Dépression et mélancolie* parlant de l'être mélancolique. (Nous avons pu voir antérieurement que Jeanne était un personnage mélancolique). Nous nous souvenons ici des fausses interrogations de Jeanne adressées à un

204 Julia Kristeva. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1989, p. 64

interlocuteur invisible, ces interrogations, toujours les mêmes, malgré la fuite du temps. Nous nous pencherons d'ailleurs plus loin sur ce phénomène de répétition et sur la signification que nous pouvons lui attribuer. Sa « langue morte » est donc vouée à s'éteindre. C'est là le solipsisme mortifère de toute parole intérieure face à un interlocuteur invisible car intérieur, un interlocuteur muet. Ce silence intérieur transparait, il convient de le souligner, dans le texte par l'étiollement du discours indirect libre.

En définitive, à ce silence entre soi et les autres, s'ajoute le silence du dedans, quand sa propre voix, celle du désir ou celle des souvenirs, se trouve anéantie. Or, nous touchons là, nous en sommes convaincue, au véritable silence quand tout se tait au fond de soi. En effet, le silence ce n'est pas quand tout se tait au dehors, quand aucun bruit ne se fait plus entendre, c'est quand la musique intérieure a joué sa dernière note.

Nous pouvons, d'ores et déjà, tirer quelques conclusions quant à l'ambivalence du silence qui vient, en outre, nuancer l'effacement du discours chez Maupassant et l'« écriture du vide ».

Le silence verbal des personnages nous a permis de montrer la complexité du silence souvent trop vite assimilé au vide. Parallèlement, nous avons pu remarquer la vanité de la parole, une parole creuse, qui ne dit rien.

Nous devinons encore un silence à « double face » (Mallarmé) : un silence qui peut dire la glace entre les personnages ou bien la magie d'un instant qui se passe de mots, une communication, une communion silencieuse. C'est là le « silence magique qui rend tout si beau, si durable²⁰⁵ ». Dans son ouvrage, Aline Mura dégage bien ces deux formes de silence, un « positif » et un « négatif » mais un silence qui n'est jamais absence de sens même quand il vise le non-sens. Le silence peut donc renvoyer à la paix, au bien, au plein, ou au mal, au vide, au rien. De plus, le silence est aussi bien dans l'amplification (flot de paroles vides) que dans la réduction. Le silence s'avère donc à la fois, le lieu lumineux du refuge, de la victoire sur le temps, la mort ou le lieu obscur du danger, de la défaite, de la solitude, de la douleur. Nous y reviendrons.

Nous allons voir maintenant qu'au « silence » des personnages répond le silence de l'auteur, évidemment pas celui qui naît quand ce dernier ne *veut* pas dire - nous avons étudié cela antérieurement - mais le silence qui vient quand il ne *peut* pas dire.

205 Jacqueline Michel. *Une mise en récit du silence*. J. Corti, 1986, p.176.

« Ecrire est dérisoire : une digue de papier contre un océan de silence » s'exclamera Sylvie Germain dans *Personnages*, au XXI^e siècle où, là, nous baignons, nous nous enfonçons vraiment dans « l'océan du silence ».

3) Indicible ou silence de l'auteur

Indicible, inénarrable, irréprésentable, ineffable, innommable, inexprimable, incommunicable : autant de mots qui renvoient à un au-delà du langage et qui installent une relation entre la langue et le silence mais également entre le romancier et le silence. L'indicible, c'est donc « ce qui ne peut pas être dit, traduit par des mots » lorsque l'écrivain ne peut pas dire ce qu'il souhaite, ne sait pas comment dire avec les mots dont il dispose. La parole n'est pas inutile, jugée superflue ou dédaignée, elle est juste impossible. Il s'agit donc d'un silence contraint, souvent douloureux pour l'écrivain qui croit en la toute puissance de son écriture, de sa langue, en la possible mise en mots. C'est un silence dont est souvent conscient l'auteur, mais pas toujours, comme nous allons le voir. Le silence peut, en effet, se glisser entre les lignes, presque à son insu, ou même nous faire sentir sa présence derrière un terme un peu flou. Quoi qu'il en soit, nous allons voir que ce silence est la marque d'une inadéquation, d'un écart non comblable et douloureux entre des mots et des choses, parce que les mots s'avèrent anémiques, pas toujours à la hauteur. Ce sont là les limites de la langue - mises en relief par Aline Mura dans son ouvrage - quand il s'agit notamment de figer le réel, le vécu, le subjectif, le douloureux, l'intime, l'invisible, le muet. Le silence, « danger explosif » selon D.Pennac, s'impose devant l'« appel des ténèbres » ou une réalité en fuite, un monde absent. Il envahit la page et assèche la plume quand il est question de formuler les profondeurs insondables de l'être, de rendre la blessure qui se rouvre, la tache qui réapparaît, le souvenir qui ressurgit, d'exprimer, pour reprendre les propos de Maupassant, « la monotonie invariable des paysages, des figures et des pensées [...] l'horrible misère des choses [...] l'inutilité des efforts [...] la vanité des attentes [...] la répétition des mêmes visions [...] »²⁰⁶. Du voir, du ressentir au dire, le passage est étroit, presque inexistant. Le fossé se creuse entre la parole et la pensée, entre le moi parlant et le moi éprouvant. Nous avons pu voir, antérieurement dans notre étude, que l'auteur pouvait délibérément faire entrer le silence dans son écriture, pour différentes raisons, en voilant son discours par exemple (en recourant au non-dit notamment) mais là, il est bien question d'une parole impossible qui engendre la hantise du néant. Si nous avançons plus avant

206 Guy de Maupassant. *Sur l'eau*, pp.62-63.

dans le temps, nous vient alors l'image d'Aytré²⁰⁷ qui, au moment où il a pourtant le plus à dire, après le crime, constate que les mots lui échappent. L'écrivain, et qui plus est celui des XX^e et XXI^e siècles, de la même façon que lui, est confronté au silence, à des zones de silence de plus en plus nombreuses, aux doutes et déboires de la création romanesque, au vide nauséeux de la page blanche. « Ecrire, c'est flotter dans le vide ».

a) **Croyance en la toute puissance du mot**

Malgré tout, force nous est de constater que, de prime abord, les écrivains comme Flaubert et Maupassant - en cela, bien inscrits dans leur siècle où une certaine innocence, une certaine croyance, un noyau d'espoir colorent encore l'atmosphère ambiante - semblent manifester une confiance certaine en la puissance de leur écriture, de leur art, de leur capacité à dire et en l'éloquence des mots. Flaubert, avant Maupassant, a affirmé cette puissance de la langue et, à travers elle, sa maîtrise par le romancier, laquelle repose sur son style, cette manière unique, absolue, d'exprimer une chose dans toute sa couleur et son intensité. Dans *Pour Gustave Flaubert*, Maupassant nous dépeint Flaubert en quête de l'insaisissable perfection linguistique, un Flaubert :

obsédé par cette croyance absolue qu'il n'existe qu'une manière d'exprimer une chose, un mot pour la dire, un adjectif pour la qualifier et un verbe pour l'animer, (c'est pourquoi) il se livrait à un labeur surhumain pour découvrir, à chaque phrase, ce mot, cette épithète et ce verbe.²⁰⁸

Et de rapporter ses propos : « Parmi toutes ces expressions, toutes ces formes, toutes ces tournures il n'y a qu'une expression, qu'une tournure et qu'une forme pour exprimer ce que je veux dire ».

C'est Maupassant, ensuite, qui affirme sa croyance en l'« accord secret et superbe de l'idée avec les mots », en « la justesse absolue du mot pour caractériser la chose, (en) la concordance rythmique de la phrase avec l'idée » dans *Le Figaro* (3 juillet 1884). Et d'ajouter :

l'artiste poursuit sans cesse cette beauté, cette force plastique des mots, qui deviennent vibrants, vivants dans sa phrase [...] il met la délicate musique de l'expression sur la chanson de la pensée [...] il sait qu'avec des mots on peut rendre visibles des choses comme avec des couleurs [...] sous la plume d'un artiste, ils deviennent des êtres vivants, spirituels et beaux. (cf. note 66)

Les mots « êtres vivants, spirituels et beaux », « sont tout [...] (et) peuvent tout [...] » renchérit-il dans sa chronique de « La femme de lettres ».

207 Maurice Blanchot. *La part du feu*. [Paris] : Gallimard, 1972, p. 66-78. (relecture de Paulhan, *Aytré qui perd l'habitude*).

208 *Idem*. *Pour Gustave Flaubert*. p.91.

De la même façon, s'interrogeant sur « l'art du style et la réussite littéraire », il clame à nouveau « le pouvoir du mot, de la couleur, du rythme ».

En somme, notre auteur paraît avoir confiance en la toute puissance du langage, en la « mise en mots » d'une réalité parfaitement identifiable et figeable. Dans « le Roman », il insiste ainsi sur la clarté, la transparence de la langue, voire fidèle laissant percevoir une « scrupuleuse ressemblance » : « La nature de la langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre » d'où l'« accordance absolue de l'expression avec l'idée », la « sensation d'harmonie²⁰⁹ »

Notre auteur croit donc, semble-t-il, en « l'expression juste et unique » qui permet de repousser « l'à-peu-près », la simple approximation. A la lumière de son propos, on comprend aisément la limpidité de la langue à laquelle il aboutit, la coulée de sa syntaxe, le langage courant qu'il utilise et la « banalité » des histoires qu'il conte. Il est évident qu'il refuse « l'écriture artiste », l'emploi du mot « rare », tout ce qui est de l'ordre de l'« ornement », incompatible avec la réalité dans ce qu'elle a de plus simple, de plus cru, de plus vrai. Il vise donc le plus transparent, le plus aisé, le plus naturel possible, qu'il juge le plus à même de dévoiler la réalité de la vie. Il proclame, dès lors, une « langue-miroir ».

Cependant, crier haut et fort la toute puissance de la langue, n'est-ce pas oublier ses limites, les mots qui dévient, qui fuient, les mots qui s'effacent, la page blanche qui s'impose à l'écrivain qui se heurte à la langue justement, à cette langue qui se tait ? A un moment donné, « l'à-peu-près » stigmatisé par l'auteur ne finit-il pas par le rattraper ? En effet, l'écrivain qui plonge sa plume dans l'« eau pure » de la langue, ne risque-t-il pas la noyade quand les mots, passant, disparaissant, se font maux ?

Nous allons, en effet, voir que, malgré l'exigence des écrivains, leur ambition, la maîtrise qu'ils pensent avoir, demeure une part d'insaisissable. Arrive un moment où le romancier est contraint de constater que quelque chose lui échappe, qu'une zone d'ombre subsiste, que le vide se glisse au milieu du plein, que le flou vient grignoter la description, et que son désir de dire à tout prix ne peut être complètement assouvi. La foi dans l'alchimie des mots, dans le talent de magicien des mots du romancier se fissure : c'est la voix du silence qui se fait alors entendre, par l'auteur ou bien par nous, lecteurs. *A posteriori*.

209 *Idem*. « Le roman ». In *Romans*, p. 714.

b) Vers une apparente victoire du silence...

Se livrer à l'activité scripturale, c'est côtoyer les limites du langage car le monde de l'écriture est soumis aux lois du silence. L'écrivain ne peut pas tout maîtriser ni tout dire, de la façon qu'il voudrait dire. Flaubert et Maupassant l'ont vite compris, semble-t-il.

C'est ainsi que Flaubert, dans une lettre à Louise Colet, écrit en août 1846 : « Il me semble que j'écris mal [...] je ne dis rien de ce que je veux dire. ²¹⁰ ». D'ailleurs, il nous précise : « J'en arrive à la conviction qu'il est *impossible d'écrire* » (C'est Flaubert qui souligne), dans la mesure où il y a « trop de choses » mais « pas assez de formes », ce qui paraît renvoyer au manque de signes, lequel conduit au silence. Dans « Le problème de Wittgenstein », Blanchot nous dit que ces déclarations de Flaubert ont pu être jugées « risibles ou seulement pathétiques²¹¹ », qu'elles n'ont, en tout cas, pas été prises au sérieux, alors qu'on devine déjà la hantise du néant qui va se faire plus féroce au XX^e siècle, mais nous reviendrons là-dessus plus loin.

L'impossibilité du discours paraît évidente. En effet, pour les écrivains de la première partie de ce siècle, si la voix est bien le « médium de la mélodie de l'âme », une adéquation expressive et parfaite entre l'expression et le sentiment s'avère impossible. On ne peut dire l'« exacte mesure de ses besoins » car la « parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles » déclare Flaubert dans *Madame Bovary* (*Op. cit.*, p.500). On voudrait dire la « plénitude de l'âme » qui nécessite le débordement, mais la langue ne nous offre que des « métaphores les plus vides », les images ne sont pas aptes à dire. Dans son article, Rabaté rapporte le deuil d'une parole pleine : c'est que la parole demeure simplement « humaine », et l'humain, juste un « ours » ne pouvant pas se frayer un passage jusqu'aux étoiles.

Et d'ailleurs, c'est très tôt que Flaubert a été confronté à cet écueil de la langue : à de nombreuses reprises, dans ses œuvres de jeunesse, il insiste sur le fait que la parole trahit la pensée. Ainsi dans les *Mémoires d'un fou* : « Comment rendre par des mots ces choses pour lesquelles il n'y a pas de langage, ces impressions du cœur, ces mystères de l'âme inconnus à elle-même, comment vous dirai-je tout ce que j'ai ressenti, tout ce que j'ai pensé, toutes les choses dont j'ai joui cette soirée-là?²¹² » Il prend, d'ailleurs, souvent Louise Colet à témoin.

210 Cité par M. Blanchot. Le problème de Wittgenstein. In *Flaubert : miroir de la critique*, p. 131.

211 Maurice Blanchot. « Le problème de Wittgenstein ». In *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 487-495.

212 Flaubert. *Mémoires d'un fou*. Garnier-Flammarion, 1991, p.295.

Maupassant, lui aussi, va rapidement être confronté à ce manque, à cette impuissance, à cette impossibilité. Il en fera ainsi part à son père spirituel : « Il n'y a pas assez de tournures de phrases ». Dès lors, son refus de « l'à-peu-près » formulé dans « Le roman » (« Ne jamais se contenter de l'à-peu-près, ne jamais avoir recours à des supercheries, mêmes heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté ») se retrouve donc remis en question.

M. Bury, dans sa *Poétique de Maupassant*, évoque ainsi un Maupassant pourvu d'un « regard moderne », dans la mesure où il est hanté par son incapacité à peindre ou à suggérer l'indicible. Ce sont ces « tristesses inexprimables », cette réalité qui existe en nous et qu'il faut à tout prix faire entrer dans la langue jusqu'à « faire crier » cette langue. Ce sont encore ces moments d'extase, de beauté, qui nous arrêtent au seuil de l'indicible et dont parle Maupassant dans une lettre adressée à Jean Bourdeau en ces termes : « bizarres et violentes révélations de la beauté, d'une beauté inconnue, insaisissable, à peine révélée par certains mots [...] je ne peux pas communiquer cela, ni l'exprimer, ni l'écrire, ni le dire ²¹³ ». Ce sont ces instants privilégiés au contact du monde, un monde qui se fait soudainement poétique, un monde qui traverse les sens : quelques minutes d'extase volées à la laideur du monde. Dans *La vie errante*, Maupassant nous dit : « l'aurore est rose, d'un rose intense. Comment l'exprimer ? ». Il constate alors qu'il ne dispose que d'une valeur approximative, que de comparaisons maladroitement et impuissantes : « Je dirais saumonée si cette note était plus brillante ». Puis il poursuit encore, tente d'expliquer à tout prix la faille du langage :

Vraiment nous manquons de notes pour faire passer devant les yeux toutes les combinaisons de tous. Notre regard, le regard moderne, sait voir la gamme infinie des nuances. Il distingue toutes les unions de couleurs entre elles, toutes les dégradations qu'elles subissent, toutes leurs modifications sous l'influence des voisinages, de la lumière, des ombres, des heures du jour. Et pour dire ces subtiles colorations nous avons seulement quelques mots... ²¹⁴

Et de conclure : « ce que j'ai vu ce matin-là, en quelques minutes, je ne saurais, avec des verbes, des noms et des adjectifs, le faire voir ²¹⁵ », c'est pourquoi M. Bury parle de la « mort de la description ».

Parallèlement, dans *La vie d'un paysagiste*, Maupassant nous dit se trouver devant les portes de l'inexprimable : « Mon cher, les feuilles, l'herbe, tout ce que le soleil frappe en plein n'est plus

213 Guy de Maupassant. *Correspondance*. n° 571.

214 *Ibidem*.

215 *Idem*. *La vie errante*, Albin Michel, s.d., 1980, p 449.

coloré, mais luisant et d'un luisant tel que rien ne peut le rendre. Or, on ne saurait peindre ce qui brille ; on ne saurait même en donner l'illusion ». Subsiste ainsi un écart non réductible entre le perceptible et le dicible, entre les mots et ce qui s'éprouve, ce qu'on perçoit : les mots s'échappent, les mots manquent, l'auteur se retrouve alors en « mal de mots », devant les portes de l'indicible comme en témoigne notre auteur qui en déduit à son plus grand désarroi : « Je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens²¹⁶ ».

Nous retrouvons là, par ailleurs, l'œil perçant du peintre qui sait voir, percevoir, deviner l'infime détail, l'invisible, le caché, le subtil des choses, la nuance des couleurs, un peintre qui parvient mieux encore à rendre tout cela, à coups de pinceaux, *a contrario* de l'écrivain qui reste la plume suspendue dans les airs comme à court de mots. C'est encore là ce que nous affirme Maupassant, dans « La vie d'un paysagiste », lorsqu'il insiste sur la difficulté d'écrire, d'exprimer, de rendre, notamment le plein soleil ou la pluie que le peintre, pour sa part, couche presque aisément sur sa toile :

Je l'ai vu saisir ainsi une tombée étincelante de lumières sur la falaise blanche et la fixer à une coulée de tons jaunes qui rendaient étrangement le surprenant et fugitif effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement. Une autre fois, il prit à pleines mains une averse abattue sur la mer, et la jeta sur sa toile. Et c'était bien de la pluie qu'il avait peinte ainsi, rien que de la pluie voilant les vagues, les roches et le ciel, à peine distincts sous ce déluge²¹⁷.

Et notre auteur forcé de constater : « qu'il n'y a pas de mots pour la peinture et que cela crève les yeux²¹⁸ ». Il note ainsi qu'il est plus aisé de rendre un paysage, l'éphémère d'un paysage, par la peinture que par la littérature, que les couleurs du peintre ont bien plus de pouvoir que les mots pâlots de l'écrivain : « Et le peintre [Claude Monet] [...] cueillait en quelques coups de pinceau le rayon qui tombe ou le nuage qui passe, et, dédaigneux du faux et du convenu, les posait sur la toile avec rapidité²¹⁹ ». L'écrivain pour sa part, trébuche, chancelle, s'épuise.

Nous pouvons, par ailleurs, souligner, que certains des personnages maupassantiens connaissent, eux aussi, l'horreur de la page blanche : Bel-ami (« Il sentait vaguement des pensées lui venir ; il les aurait dites, peut-être, mais il ne les pouvait point formuler avec des mots écrits ». [BA, I, p.226]) ou encore l'héroïne de « La moustache » : « Les mots sont si difficiles à trouver pour exprimer certaines choses... » (C.N., I, p.919).

Tous ces discours annoncent indéniablement la modernité même si, bien entendu, les difficultés et

216 Idem. *La vie d'un paysagiste*, ch III, p. 414.

217 *La vie d'un paysagiste*, in Id., *Au Salon...*, p. 135.

218 Philippe Bonnefis. *Comme Maupassant*, Paris : Presses universitaires de Lille, 1981, p. 82.

219 Sylvie Patin. *Monet, un œil... mais bon Dieu, quel œil !*, Gallimard, 1991, p.146.

les « blessures » de l'écrivain seront alors beaucoup plus profondes dans un contexte où les illusions seront définitivement tombées, le temps perdu, l'avenir verrouillé, l'homme condamné.

c) Ecueil de la langue : de l'indicible réel à l'impossible littérature

« Avoir le mot sur le bout de la langue » - (« le nom sur le bout de la langue » pour reprendre le titre d'un récit de P. Quignard, écrivain contemporain) - ou « ne pas trouver ses mots » n'est-ce pas témoigner de l'impuissance de la langue à rendre compte de ce qu'on souhaiterait formuler, que ce soit quelque chose touchant à la subjectivité ou à la réalité, quelque chose d'évidemment important pour nous ?

Dans une interview, N.Bouvier constatera : « Le plus important ne peut être dit. On sera toujours vaincu par l'insuffisance des mots ». Force nous est donc d'insister ici sur la langue si pleine de failles, la langue et ses limites, à cause des mots, trop petits, trop insignifiants par rapport à la « vraie vie » d'où la rencontre inéluctable qui en découle entre le discours et le silence. Il est évident que cela devient beaucoup plus évident au XX^e siècle : Blanchot exprimera très bien le fait que « l'espace littéraire » soit l'espace de la perte, de l'échec, l'écriture étant l'expérience du vide, de l'errance, de l'égarement, du manque, lorsque la plume court après un mot qui lui échappe sans cesse.

Nous avons pu voir que, tôt ou tard, nos écrivains finissaient pas se heurter au mur de l'indicible. Cependant, avant de nous pencher sur ce qui traduit cet indicible dans *Une vie* et de nous demander si celui-ci ne pourrait être contourné d'une quelconque façon et s'il l'est, nous souhaiterions comprendre pour quelles raisons l'indicible surgit quand il est question de rendre compte de la subjectivité ou de la réalité. Nous allons, par conséquent, recentrer notre attention, quelques instants, sur l'« essence » de la langue et sur cet écart, cette non-coïncidence entre ce qu'on veut dire et ce qu'on parvient seulement à dire.

-> Singulier/ Universel : langue et subjectivité

Partons de cette citation de Flaubert : « Je crois que généralement (et quoi qu'on en dise) le souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit. Mais peut-être l'oeil idéalise t-il aussi. Observez notre

étonnement devant une oeuvre photographique. Ce n'est jamais *ça* qu'on a vu²²⁰». En fait, l'auteur de *Madame Bovary* met le doigt ici sur l'obstacle de la mémoire sensorielle qui fait qu'on n'est jamais à même de rendre compte, à la lettre près, de ce qu'on a entendu ou vu. Mais à cet obstacle, s'en ajoute un autre, bien plus important encore, un obstacle dont ont pu parler Bergson ou encore Rousseau - nous y reviendrons dans quelques instants - c'est celui de la langue, préoccupation constante chez tous les écrivains.

Mais comment expliquer ces brèches inhérentes à la langue ?

Bergson met l'accent sur le caractère objectif, universel de la langue qui, à cause de sa généralité, ne peut rendre compte du sentiment subjectif, particulier, du vécu personnel, de la vision particulière. La langue est la produit d'une société qui permet à l'ensemble des individus de communiquer, de se comprendre, elle répond à un code collectif mais elle nie l'individuel. Elle semble ne pouvoir dire que le collectif, l'universel. Alors comment exprimer la singularité ? Nous nous heurtons nécessairement à l'impuissance de la langue et même à ses normes qui voudraient nous obliger à nous couler dans le moule du général, normes qui nous interdisent de nous approprier cette langue qui est la nôtre, sans l'être véritablement, puisque nous n'avons pas le droit de nous en revêtir, normes qui, si nous les enfreignons, s'avèrent déterminantes pour juger du talent littéraire : on pense aux « fautes » de Flaubert auxquelles Gilles Philippe a d'ailleurs consacré un ouvrage qui nous dresse une synthèse remarquable de la question : *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*.

Dès lors, écrire, ce serait faire l'expérience de la perte, de l'errance, du vide, quand les mots, après lesquels on court, nous fuient, nous ramenant sans cesse à notre solitude et à notre impuissance. Les mots nous échappent comme le réel, d'où cette impossibilité de le fixer par écrit. A cet égard, Rousseau souligne que la langue écrite n'est qu'un succédané, une parodie de la parole vive. Pour lui, la langue écrite n'est que « froideur », « sécheresse » « inauthenticité », en ce qu'elle efface tout ce qui fait l'immédiateté : « L'écriture qui semble devoir fixer la langue est précisément ce qui l'altère » (*Essai sur L'origine des langues*). Dans le même ordre d'idée, Sartre dira : « En littérature, qui a toujours d'une certaine façon affaire au vécu, rien de ce que je dis n'est totalement exprimé par ce que je dis²²¹ ».

Il n'existe donc pas de langue-reflet, de langue-miroir. La langue est un filtre, elle déforme,

220 Gustave Flaubert. *Correspondance III*, p. 562.

221 Jean-Paul Sartre. *Situations X, Op. cit.*, p. 138.

c'est pour cela que Flaubert parle de « prose diabolique ». Certes, elle nous offre une surabondance de mots mais ces derniers s'avèrent souvent inefficaces car trop généraux. C'est donc l'indicible qui menace et la crise du langage, laquelle conduit Mallarmé bien plus loin que Maupassant, puisqu'il renonce tout bonnement à la première personne du singulier, convaincu de la négativité du langage qui, selon lui, change le monde en absence.

Or, la crise du langage n'est que celle de la représentation comme nous allons le voir maintenant.

-> Langue et réalité

L'oeuvre réaliste est une oeuvre réflexive où l'auteur, désireux de « reproduire » la réalité, est confronté aux besoins de la langue et en vient à s'interroger sur ce qu'est cette réalité. Il prend ainsi conscience de son caractère instable, insaisissable, contradictoire, dans la mesure où, notamment, le fantastique émerge au coeur même de ce réel, un fantastique « accouché » du réel, puisque le monde est perçu comme un agencement étrange de l'actuel et du virtuel, du même et de l'autre.

Ainsi, le romancier se heurte encore au mur de l'indicible quand il s'agit de dire la réalité, d'écrire le réel. En somme, ce qu'il convient de se demander, c'est si le roman, l'écriture romanesque, sont compatibles avec la réalité ? Peut-on concilier exigences littéraires et exigences réalistes ? Le réel peut-il être dit, peut-il être écrit par le truchement de la langue ? Todorov explicite d'ailleurs cet échec du discours pour évoquer une réalité extérieure quand il parle du « refus de la langue en tant qu'évocation du monde ».

Arrêtons-nous, de prime abord, sur le discours direct. On pourrait affirmer qu'il est « aisé » de rendre compte de cette langue presque orale et qu'elle représente le mode mimétique par excellence. Mais ce n'est là qu'apparence. En témoignent ces propos de Flaubert : « Un dialogue dans un livre ne représente pas plus la vérité vraie que tout le reste, il faut choisir et y mettre des plans successifs, des gradations et des demi-teintes comme dans une description ²²² ». En somme, la reproduction de la parole présente autant de difficultés que la reproduction de l'évènement. De plus, malgré les apparences encore une fois, le discours direct n'a pas plus un statut mimétique que le discours indirect ou le discours indirect libre. Les choix opérés par l'auteur, dont parle Flaubert, rendent bien compte du fait que les paroles que nous lisons sont créées de toutes pièces (Authier-Revuz dit qu'il y a « dans le discours direct une fiction d'effacement, une ostentation d'objectivité

222 Cité dans Guy Larroux. *Le réalisme*, Nathan, 1995, p.106.

dans le “je cite” - à valeur de “je n’interviens pas”²²³»), d’où l’enjeu linguistique que cela sous-tend. Il s’agit, par exemple, pour reprendre les propos de Zola de « ramasser et (de) couler dans un moule très travaillé la langue du peuple²²⁴ ». D.Rabaté parle ainsi de « désadhérence entre une parole idéalement immédiate et sa représentation²²⁵ » et de « contextualisation potentiellement ironique de toute parole dans le roman ». Toute idéalité de la « parole pleine », de la parole authentique, se retrouve minée à cause de cet écart littéraire, de cette coupure insurmontable entre le sujet de l’énonciation et le sujet de l’énoncé. La transformation de la parole rapportée en récit risque d’effacer quelques bribes de discours, une tonalité particulière : l’*ethos* qui accompagne ce qui est écrit et dit. Or, cet écart entre la « parole vive » et les « maléfices de l’écriture », la part de silence qui demeure dans le discours rapporté, parole plus ou moins muette, explique la raréfaction du discours direct dans les oeuvres de Flaubert et dans *Une vie* de Maupassant notamment. En outre, s’ajoute le silence qui est présent au sein de toute parole, celui qui creuse une distance entre tous les mots, celui qui s’immisce dans les moments inévitables d’interruption, de transition, d’hésitation et qui fera dire à l’auteur de *L’extase matérielle* : « Dans tout ce que nous exprimions s’exprimait le silence²²⁶ ».

Maupassant déclarait d’ailleurs dans « Le roman » : « La vérité absolue, la vérité sèche, n’existe pas, personne ne pouvant avoir la prétention d’être un miroir parfait [...] Prétendre faire vrai, absolument vrai, n’est qu’une prétention irréalisable²²⁷ »

Nous devinons ici l’utopie d’une langue transparente. Le réel est difficilement transcribable et la *mimésis*, un champ complexe où se croisent la question de la ressemblance, de la représentation, de l’imitation, de la reproduction.

L’« Art de la représentation » n’est que l’« art de l’illusion » disait déjà Aristote. Quant à Barthes, il tentera de démontrer comment l’écriture réaliste n’est qu’une combinaison de « signes formels de la littérature » et de « signes réalistes ». Et de conclure : « qu’aucune écriture n’est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la nature²²⁸ »

Il paraît donc difficile, voire impossible, de faire coïncider réalité et langue et, qui plus est, quand

223 J. Authier-Revuz. « Repères dans le champ du discours rapporté ». In *L’information grammaticale*, n°56,1993, p.11.

224 Emile Zola. Préface de *L’Assommoir*, Hatier Paris, 2005, p.7.

225 D. Rabaté. *Op. cit.* p. 32.

226 J.M.G. Le Clézio. *L’extase matérielle*, Gallimard, 1967, p 277.

227 *Chroniques, Etudes, Correspondance de Maupassant.* (R. Dumesnil), pp. 81-82.

228 Roland Barthes. *Le degré zéro de l’écriture.* *Op. cit.*, p.95.

on touche à l'indicible, à cette autre forme de réalité, qui se passe de mots, réalité silencieuse relevant de l'intime (douleur, ennui), ou de l'ineffable comme la folie (« Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Immatérielle » lit-on dans « La chevelure » [p.181]). D'ailleurs, d'emblée, nous avons tendance à rapprocher l'indicible du fantastique, de ce qui renvoie au caché, au mystérieux, de tout ce qui est de l'ordre de l'hallucination, de la pulsion, de l'« éclipse » du sujet, de l'endormissement de la raison, du dédoublement devant l'émergence de l'autre en soi, ce qui relève de l'inconscient... nous pensons alors au « Horla » où le récit, conçu comme un journal, est cisailé de lignes de points, traversé de ruptures et de silences, lesquels rendent perceptible un héros en proie à la folie, à son « ça ». En définitive, les signes typographiques définissent l'espace du fantastique dans le texte. L'indicible tient donc au mystère de l'Invisible et renvoie à la fuite des mots, dès qu'il est question de franchir les frontières de l'inconnaissable.

Mais, peut-être est-ce moins évident, l'irreprésentable réside également dans la réalité, face à tout ce qui touche au deuil, au désespoir, à l'absence, au manque, à la solitude. L'indicible témoigne alors des failles de la langue, quand il s'agit de la faire coïncider avec la réalité, mais aussi des failles de l'homme, pour se dire. Cette non-coïncidence de la langue et de la réalité - qui oblige à différents détours et au dérèglement de la *mimésis* - permet de dire que la réalité n'est pas complètement identifiable, ni toujours perceptible.

Et l'indicible emprisonne tout particulièrement l'écrivain quand il s'agit de dire la mort des êtres et des choses, c'est ce réel-là, réel qui est hors du langage, en-deçà des mots, qui va nous intéresser dans *Une vie*. D'ailleurs, c'est sans doute une raison qui explique que la mort est un sujet si rarement abordé car « impensable », inconcevable par la conscience et l'inconscience. Indicible pour deux raisons car elle échappe aux mots proposés par la langue et, qu'en outre, elle est un cas unique sur le plan philosophique et émotionnel. C'est ce que met en relief Picard dans *La littérature et la mort* en nous demandant « Comment pourrait-il dire et penser l'indicible et l'impensable ? », mettant en relief, par là, que la mort est indescriptible et impensable, que l'être ne peut penser le « non-être », que la « non-vie » est inconcevable. C'est la raison pour laquelle la mort conduit au silence et équivaut même à ce silence (mais le silence, lui, ne renvoie pas seulement à la mort, il peut dire aussi la vie, nous le verrons). La mort et le mort n'ont rien à dire, à l'instar de la baronne, déjà partie, étendue sur le lit, lors de la veillée funèbre, qui reste désespérément coite malgré les questions, le désespoir de Jeanne, confrontée à un silence destructeur. Il paraît ainsi impossible de représenter la mort, laquelle ne peut bénéficier que d'une représentation mentale et sensible échappant au langage.

Ainsi, nous pouvons dire, à l'issue de notre brève étude, un peu digressive, sur les limites de la langue en général, que la langue française, si elle est un monument indéniable, n'en est pas pour autant infaillible, puisque recelant quelques brèches, quelques fissures, que ses mots peuvent parfois n'avoir plus rien à nous dire, des mots qui se taisent, qui s'absentent, laissant la page désespérément blanche. Elle n'est pas toujours à même de rendre compte du réel, qui plus est, d'un réel chaotique, silencieux, qui se disloque, qui se vide, qui se néantise. C'est le magasin des mots qui ferme ses portes, des mots qui, de nourriture, se font nausée. Elle n'est pas transparente au sentiment ou à l'idée, ce qui explique qu'avec Flaubert, Maupassant et même avec Balzac, on frôle les premières brûlures de l'indicible, la crise de la vérité, de la modernité, « crise de la représentation » - expression de Genette selon laquelle la coïncidence parfaite entre le langage et ce qu'on veut dire s'avère impossible, - qui se fera indéniablement plus implacable au XX^e siècle, après l'ébranlement du monde, occasionné par la seconde guerre mondiale, qui aboutit à une écriture en « mal de sens » (Lévi-Strauss), à une sorte d'« holocauste des mots », lequel condamne la langue au silence - un silence contraint ou un silence élu, le langage ne présentant plus aucune garantie - ou à un autre discours auquel répond une nouvelle langue ou simplement un renouvellement de la langue.

Au siècle de Maupassant, nous ne trouvons que les prémisses de cela. Le langage devient un obstacle et, avec plus de force encore, chez les poètes, mais on semble parvenir à dire quand même, et les failles de la langue peuvent même être considérées de façon positive. C'est là ce qu'exprime Rimbaud qui écrit dans *Une saison en enfer* et, plus précisément, dans « Alchimie du Verbe » : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. ». Il rejoint effectivement le rêve hugolien, « toujours de l'ineffable allant à l'invisible ». En somme, comme nous explique très bien Tadié, dans *L'Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, pour ces écrivains, le langage ne peut, certes, pas donner l'objet mais il ne faut pas se laisser décourager par cela, car le langage donne l'ombre de l'objet, c'est pourquoi l'écrivain est celui qui dispose « cette ombre de manière à nous faire soupçonner la nature extraordinaire et illogique de l'objet qui la projette ». Et de conclure que le temps intérieur, le moi profond ne peuvent être exprimés qu'à l'aide de symboles et que la prose quotidienne est alors changée en poésie. Il nous cite alors divers poètes : Baudelaire, poète de la rareté, Debussy et bien entendu Mallarmé avec sa « sainte », « musicienne du silence ». Ce dernier arrache au silence, à l'absence essentielle, ses poèmes habités par le néant. Le blanc même de la page et notamment dans « Un coup de dés » est l'expression de ce qui ne sera jamais dit : « L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient - a lieu - dans

l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer en vers ». Mais il est évident que Mallarmé va très loin. Retenons surtout que le langage, aussi défaillant qu'il apparaît, pour maints écrivains et bien plus, poètes du XIXe siècle, semble encore être à même d'exprimer l'« ombre », ce qui ne sera même plus le cas au siècle suivant.

En effet, ce n'est qu'au XXe siècle qu'éclate véritablement la conception du discours comme écart, comme déport, comme manque. La littérature dira alors son impossibilité. Aline Mura, dans l'ouvrage que nous avons déjà mentionné, rend compte de ce que la fracture épistémologique de ce siècle a engendré dans le monde littéraire, lequel se heurte violemment au silence. Blanchot dans *Le livre à venir*, montrera que la réalité est difficilement pensable, que la vie ne peut pas être dans l'œuvre, comme l'œuvre ne peut être dans la vie, et pourtant ces dernières s'enveloppent réciproquement.

Donc oui, au XXe siècle essentiellement, car pour nos auteurs du siècle précédent dont Maupassant, nous allons tenter de voir qu'ils parviennent, malgré tout, à dire l'indicible, à sortir de la prison de leur langue, à combler ses brèches, à trouver un langage, fut-il oblique, fut-il autre, pour déjouer cet indicible et même lui donner la parole. Cela passe par un travail sur la langue, un maniement de cette dernière qui vise à la faire parler, malgré elle, contre elle. Du moins, autrement. En la désarticulant. En la déconstruisant. C'est tout un art alors que déploie l'écrivain, un art qui donne naissance, chez Maupassant, à une langue faussement limpide, faussement claire mais une langue qui mime parfaitement le réel et qui parvient à formuler l'au-delà du langage. La victoire du silence ne semble dès lors qu'éphémère.

d) Mort du silence : dire quand même

Nous allons tenter de montrer, à présent, que bien qu'il ne puisse pas dire ce qu'il veut dire, l'écrivain parvient quand même à le signifier, d'une autre façon, à contourner le silence en créant une poétique de l'indicible. Naît en même temps une « grammaire de l'indicible » distincte de la grammaire normative et restrictive.

En effet, où se trouve l'autorité dans la langue ? Qui fait la loi ? La grammaire, la syntaxe ? L'écrivain, bien entendu, qui dépasse l'indicible, en créant une nouvelle langue, une autre langue, sa propre langue, langue étrangère, débarrassée du poids des normes, afin notamment d'enrayer l'antinomie évidente qui sépare roman et réalisme et qui plus est, réalisme relevant de l'indicible. Anzieu dit, d'ailleurs, que le style se trouve dans l'écart par rapport à la norme, qu'il est un langage

personnel taillé dans la langue commune.

L'indicible sur lequel nous avons longuement insisté, lequel peut susciter un sentiment d'étrangeté chez l'auteur face à sa langue, tendait à nous démontrer que le romancier restait prisonnier de sa langue qu'il ne maîtrisait pas complètement. Cependant, nous allons voir, désormais, que l'écrivain peut toujours parvenir à « dire », à « écrire », même s'il doit emprunter des chemins différents, faire nombre de détours, travailler la langue, la désarticuler, l'étirer ou en jouer. Jouer avec les mots, les titiller, les marier, les vider de leur contenu, ne garder que leur sonorité et parvenir à la musique des mots quand le son se fait sens. « Travailler » les mots pour parvenir à les faire étoiles malgré tout, étoiles capables de nous rendre la lumière de la « vraie vie » à nous lecteurs.

Ce que nous voulons dire, par là, c'est que nous allons tenter de montrer que l'homme de lettres n'est jamais vraiment prisonnier de la langue - qui plus est l'écrivain du XIX^e siècle encore si plein d'espoir et de confiance -, qu'il peut dénouer les liens de l'indicible, combler les failles en créant une « autre langue », différente de la langue littéraire bien carrée.

Pour ce faire, il appert qu'il faille martyriser la langue et la syntaxe, les faire trembler, balbutier, bondir, chuter dans le vide. Deleuze remarque ainsi qu'il est possible de transposer la réalité, grâce à une écriture en mouvement, mais que cela nécessite d'« être un étranger dans sa propre langue » afin de parvenir à « bégayer dans sa propre langue », à « faire une ligne de fuite ».

Malgré le constat de l'indicible, de « l'harmonie fatale des mots », Flaubert continue d'ailleurs de nourrir le « projet expressif de la littérature », l'ambition de faire entrer dans la langue ce qui paraît pourtant devoir lui échapper : « Il ne me paraît pas non plus impossible de donner à l'analyse psychologique la rapidité, la netteté l'emportement d'une narration purement dramatique. Cela n'a jamais été tenté et serait beau.²²⁹ ». Il s'agit d'allier le rien et le bien, en écrivant bien le médiocre. En découle ainsi un travail acharné, titanesque, que nous rapporte Maupassant dans *Pour Gustave Flaubert*. Le père de la Bovary y est dépeint comme quelqu'un se battant « désespérément contre l'idée et contre le mot », contre la résistance des mots, contre la substance qui bouge et se dérobe. Les activités langagières sont ainsi assimilées à des « souffrances qui font respirer la mort ». Flaubert décrit, quant à lui, l'artiste comme une « monstruosité, quelque chose hors nature »

229 Gustave Flaubert. *Correspondance*, II, p.31.

qui se sacrifie à l'écriture en se coupant du monde. A cet égard, il dit dans une correspondance à Conard : « Quant à nous, vivre ne nous regarde pas²³⁰ ». Et Maupassant rapporte en effet qu'« il vécut à côté du monde et non-dedans ». (« Mourir au monde c'est renaître artiste²³¹ » nous dira Sartre dans *L'Idiot de la famille*). C'est là une des raisons qui font dire à l'auteur de *Flaubert, une éthique de l'art pur*, que Flaubert est un Sisyphe. On se souvient aisément de son précepte tenu de Buffon : celui de travailler encore et toujours : l'effort est l'encre du génie. Ainsi, même si « Ecrire est pour lui une chose redoutable, pleine de tourment, de périls et de fatigues », il persévère dans ses « efforts surhumains », il valse avec la folie du langage et de l'écrit : c'est que les phrases sont des « aventures » pour lui. « Athlète de lutte » (*Le Gaulois*, 23 août 1880), *homme-plume*, il est un incontestable monument des lettres qui est parvenu à dire malgré tout, à inventer *sa* langue en déformant *la* langue. Il a réussi à dépasser les zones d'incertitude, à traduire des sentiments intraduisibles, à faire des phrases, du style avec du rien, à dire le « rien », à saisir ce qui paraissait inapprochable par les mots. Il a réussi à nous faire sentir l'indicible - une façon de le faire reculer - en adaptant son style à la représentation du vide. Ainsi, Gisèle Seginger écrit que Flaubert « substitue à une syntaxe normée une liaison décalée qui porte en creux le manque de l'autre²³² ». Maupassant, quant à lui, proclame en *Madame Bovary* « une langue admirable et *nouvelle*, précise, sobre et sonore : une étude de vie humaine, profonde, surprenante et complète ».

Maupassant est, d'ailleurs, lui aussi confronté au drame du style et fait partie en quelque sorte de ces hommes « éternels et misérables exilés sur cette terre » dont il est question dans *L'Inutile beauté*. C'est ainsi que le « gueuloir » du maître trouve son équivalent dans les ratures et repentirs qui sillonnent ses manuscrits.

Ces deux auteurs parviennent à dire, mais comment, concrètement ? Quelles sont les ressources du roman pour contourner les limites du langage ? Sur quoi repose leur nouvelle langue ? Comment le silence est-il repoussé, voire congédié ? Ou bien comment est-il mis en récit ? « Comment l'écriture peut-elle exprimer ce qui la nie, à savoir le silence ?²³³ » nous demande Aline Mura-Brunel. Comment traduire le vide existentiel quand les mots se taisent ? Comment déterminer par des mots ce qui ne l'est pas dans les faits ? Comment donner la parole au rien, la voix au silence, la forme à

230 *Idem. Correspondance*, t.II, P.267 t. IV p 15.

231 Jean-Paul Sartre. *L'Idiot de la famille*. T.II. p. 1996.

232 G. Seginger. *Op. cit.*, p.115.

233 Aline-Mura Brunel. *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*. Ed. Rodopi, 2004, p.76.

l'absence ? « Comment communiquer l'incommunicable ? » Comment donner la parole au langage de la souffrance ? Comment faire entendre la « voix qui crie sans fin dans notre âme [...] la maigre petite voix qui crie l'avortement de la vie, l'inutilité de l'effort, l'impuissance de l'esprit et la faiblesse de la chair ? ²³⁴»

Nous allons voir que Maupassant parvient à répondre à ces questions. En proie à l'indicible, il laisse tout simplement cet indicible se profiler, dans le texte, le vide s'installer dans la syntaxe. Il a ainsi recours aux points de suspension et d'exclamation, aux interrogations rhétoriques, qui envahissent progressivement le récit du « Horla » ou le texte de *Pierre et Jean*. Ils permettent ainsi de rendre compte de la folie de l'un ou des insomnies de l'autre. Nous allons plus particulièrement étudier, dans *Une vie*, quelques détours susceptibles d'enrayer les défaillances liées à l'action d'écrire, ce sont les figures de l'incomplétude, les figures de l'indicible : tropes (citons l'image du « trou », omniprésente), procédés de substitution, phrases elliptiques, asyndétiques ou nominales manquant de conjonctions, de verbes..., ce qui permet de dire l'absence, de faire entendre le silence, de défaire les nœuds de l'innommable. Nous pouvons encore noter la structure circulaire permettant de rendre compte du néant de la vie et de la mort. Il convient, à cet égard, de signaler que la simplicité, la fluidité, la limpidité, la transparence du style de Maupassant notamment - un style simple, dénué de tout ornement qui vise à créer l'« illusion du réel » et à représenter le plus irreprésentable - repose sur un travail difficile à partir de la langue. Nous pouvons ainsi dire qu'il s'agit de « fausse simplicité ».

Ajoutons, en outre, que d'une certaine manière, Maupassant est contraint de recourir à l'artifice pour rendre le réel, à ces « clowneries de langage » qu'il abhorrait tant. Nous comprenons, dès lors, qu'il s'agit d'illusionnisme plutôt que de réalisme, que le réel est plus ou moins perverti. Effectivement, pour faire sentir l'inexprimable, pour écrire avec le silence, il lui faut user d'un imaginaire anti-réaliste.

Nous pourrions alors voir *a posteriori*, même si nous avons déjà commencé à répondre à cette question, si notre auteur a réussi à dépasser le « hiatus entre l'intention de l'oeuvre et la possibilité de sa réalisation²³⁵ » et si l'hiver de la littérature a été repoussé.

234 G. Maupassant. *Sur l'eau*. p. 240

235 Françoise Susini-Anastopoulos. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, PUF, 1997, p. 7.

-> Indétermination

Dans *Situations*, Sartre nous dira que les signes ne rendent pas « ce qu'on pourrait appeler la chair de l'objet », il reste « un résidu d'incommunicable [...] inéluctable ²³⁶» en faisant référence à la « crise de la représentation », seulement esquissée par certains écrivains du XIX^e siècle, comme nous allons en prendre conscience.

L'indicible paraît donc incontournable. Ainsi, pour commencer notre étude sur tout ce qui a trait à l'indicible et aux moyens d'y échapper, ou du moins de s'en éloigner quelque peu, nous voudrions nous pencher sur tout ce qui rend compte des difficultés pour l'auteur de dire, et qui passe donc par l'indétermination ou l'approximation. Il s'agit peut-être d'un indicible qui échappait à l'auteur ou dont il n'avait pas conscience.

De prime abord, notons le recours à « tout », qui traduit une volonté de dire l'ensemble, à défaut de dire le détail. Evidemment, il est impossible de dire la totalité, le tout qui ne peut pas s'énoncer, mais le tout du désir ou de la douleur, une totalité silencieuse peuvent, malgré tout, être exprimés ou du moins esquissés. Il s'agit donc d'un « tout » globalisant et évasif laissant perler un langage du silence renforcé par le réajustement. Citons quelques exemples que nous avons trouvés révélateurs : « Elle voulut garder tout le mobilier de sa chambre, son lit, ses tapisseries, sa pendule, tout », (UV, XII, p.170) « Tout n'était donc que misère, chagrin, malheur et mort. Tout trompait, tout mentait, tout faisait souffrir et pleurer. » (UV, IX, p.124)

Force nous est de constater encore la présence de formules approximatives, de tournures évasives qui recouvrent le silence masquant la douleur inouïe et inexprimable. On sent à travers elles l'auteur cherchant ses mots pour dire ce qu'il ne parvient pas à dire, d'où l'expansion du discours ou la démultiplication des mots quand il tourne autour de ce qu'il veut dire. Mentionnons encore ces verbes incolores, vides qui installent le silence (le verbe « sembler » exprime le caractère indéfini de ce que perçoit Jeanne), ces adjectifs du flou (« espoirs insaisissable », « inexprimable ») qui disent un discours impossible, insolite ou qui doit rester secret.

Nous pouvons évoquer, à cet égard, des expressions comme « une sorte de » (« une sorte d'isolement de sa conscience », « une sorte de velours pâle », « une sorte d'instinct religieux de femme », « une sorte de croque-mitaine »), « quelque chose comme » (« quelque chose comme un

236 J.P. Sartre. *Situations IX*, Gallimard, 1972, rééd. 1978, p.47.

souffle de bonheur »), des neutres tels que « ça », « ce » ou « c'est » ou encore l'indétermination ressortant du « on ». Toutes ces formes de l'imprécision renvoient à un « au-delà du langage », à quelque chose de l'ordre de l'invisible, de l'insaisissable, de l'inconnaissable, de l'irreprésentable, du mystère, quelque chose aux contours indéfinis qu'on ne peut saisir par les mots, que l'on peut seulement approcher et essayer de faire ressentir. C'est ce que nous laisse entendre l'abbé Dinouart dans *L'art de se taire*.

Ce peut-être un paysage difficile à décrire comme l'étrange découpe des falaises d'Etretat : « une roche d'une forme étrange, arrondie et percée à jour, avait à peu près la figure d'un éléphant énorme enfonçant sa trompe dans les flots » [p.26] (notons l'allitération en [f] fort suggestive), la nature nocturne si mystérieuse, indéchiffrable, tout en murmures et demi-teintes : les oiseaux sont ainsi comparés à des taches, à des ombres fugitives, les insectes demeurent « invisibles ». (*Ibidem*). Mais les mots se font vraiment fragiles quand il est question de rendre une sensation fugace, scintillement instantané et éphémère du bonheur devant l'énigme de la nature nocturne (« et dans la molle blancheur de la nuit, elle sentait courir des frissons surhumains, palpiter des espoirs insaisissables, quelque chose comme un souffle de bonheur ») ou bien sensation de vide. Alors, le romancier a vraisemblablement l'impression que la vie qu'il veut rendre sombre dans l'anonymat des mots. Toutes les expressions de substitution, toutes les figures de l'indicible concourent inéluctablement à « mettre des masques à la réalité ». (Ponge)

L'oxymore rend parfaitement compte de l'impossibilité de décrire tout ce qui a trait à la couleur, à la lumière, au caractère indéfini de la perception, au mystère de la nature ou aux émotions paroxystiques. En cela, c'est un moyen pour le romancier de dire, même quand les « mots ne se présentent pas ». Nous pouvons citer la « blancheur de la nuit » ou l'« agitation silencieuse » ou la « cendre lumineuse » qui tentent de rendre compte de l'étrangeté du climat nocturne à laquelle est confrontée Jeanne dans les premières pages. Dans la même veine, nous pouvons évoquer le recours à l'hypallage « pesanteur de mélancolie » (p.62) permettant de dire l'indicible mal de vivre de Jeanne, là où nous aurions attendu « mélancolie pesante ». Ainsi la substantivation de l'adjectif qui apporte un effet poétique permet surtout de dire quand même ce qui semble échapper à la langue, ce qui est de l'ordre de la douleur muette. Toujours dans les dernières pages, nous pouvons relever « la distraction triste » de Jeanne quand elle s'occupe de son déménagement.

Pour prendre un dernier exemple, nous pouvons relever les oxymores visant à rendre les sentiments pour le moins étranges éprouvés par les personnages à l'égard de Lison, cette espèce de cruauté indirecte. En effet, il nous est dit qu'on nourrissait « une sorte de bonté méprisante », « une

tendresse indifférence » pour cet être plutôt à part ou mis à part justement, à cause de l'attitude de ses proches. (UV, IV, p.37).

De même, nous pouvons noter l'utilisation de l'italique ou des guillemets, façon pour l'auteur de montrer l'imperfection de ses propos, leur opacité par rapport à ce qu'il souhaitait. C'est une façon d'exhiber ses limites et donc de faire allusion à l'indicible qui le menace et le hante en même temps. Faire sentir l'indicible dans le texte c'est déjà une façon de le contourner en le pointant du doigt.

-> Désarticulation de la syntaxe

Nous allons étudier ici tout ce qui tourne autour de la syntaxe, une syntaxe détruite, désorganisée, désarticulée (parataxe, juxtaposition, points de suspension, phrases abruptes...), autour encore de la mise en mots et qui permet, semble-t-il, de dire autrement une douleur muette ou une pensée informulable. En effet, la douleur, impossible à dire avec des mots qui risqueraient de l'affaiblir ou de la travestir, amène l'auteur à emprunter une autre voie, celle de la syntaxe, de l'organisation de la phrase. Louette qui se penchera sur la poétique de l'indicible chez Sartre, rapportera un « affaiblissement ou même une absence de ponctuation ; une syntaxe anormale, désarticulée, elliptique²³⁷ » afin de signifier que l'écrivain ne suit plus les normes de la grammaire mais les règles du cœur quitte à engendrer des incohérences ou des associations confuses. C'est dans cette veine que M. Bury, dans sa *Poétique* sur Maupassant, évoque une écriture *anti-rhétorique*, poétique réaliste visant à rendre compte d'un réel qui est de l'ordre de l'indicible. Il s'agit en quelque sorte d'une écriture de l'éparpillement, du bégaiement, d'une écriture en lambeaux laissant deviner les lambeaux du cœur ou de la conscience. En définitive, le déchirement du tissu des mots vise à dire celui des rêves, la perte des illusions, la détresse du cœur. Le dépouillement du style renvoie à la petitesse de la vie de Jeanne, la forme donne vie au contenu. Flaubert disait bien que « le style est à lui tout seul une manière absolue de voir les choses ». Nous allons plus précisément nous pencher sur différents points tels que l'utilisation de la brièveté, de l'asyndète ou du déchirement en prenant des exemples afin d'éclaircir notre propos.

La brièveté

237 Jean-François Louette. *Silences de Sartre*, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 117.

Sartre disait qu'il fallait : « faire parler le silence en faisant se taire la langue ». Or, cela paraît *a priori* paradoxal mais nous allons voir qu'en effet dire moins, réduire la phrase permet de dire plus. Il appert que l'écriture de Maupassant se caractérise par l'usage de phrases abruptes, minimales, de sentences pour ainsi dire. Une « phrase court vêtue » comme dirait joliment R. Millet, presque un *sermo nudus*. Mais cette brièveté des phrases chez Maupassant est pour le moins éloquente. Ces dernières portent une charge émotionnelle importante.

Un certain nombre d'exemples de phrases isolées et courtes permettent d'explicitier notre propos :

Le jeune homme répondit trois lettres [...] annonçant sa venue immédiate [...].

Il ne vint pas.

Une année entière s'écoula.

Jeanne et le baron allaient partir pour Paris. (UV, XI, p.162)

Arrêtons nous sur la première phrase dont nous pouvons relever à la fois la brièveté et l'isolement (l'alinéa a une valeur d'ellipse). La brièveté permet de dire la douleur de Jeanne engendrée par le fait que son fils ne vienne pas. Elle l'attendait, espérait sa venue de tout son être et nourrissait beaucoup d'espairs, or il ne vient pas. D'un seul coup, toutes ses illusions tombent et son cœur saigne abondamment : c'est cela que nous dit cette phrase sèche, qui s'abat sur Jeanne comme une claque donnée par Paul, d'une certaine manière, qui tombe dans le texte comme une bombe : celle qui réduit en cendres le cœur de notre personnage. Le passé simple rajoute une sensation de raccourci, d'accélération qui rend la douleur encore plus profonde à cause de l'écart entre la longue attente de Jeanne et la brièveté de la réponse indirecte de Paul. Cela évoque pour nous d'ailleurs le fameux : « Il voyagea » de *l'Education sentimentale* (*Op. cit.*, p.448). Retenir le flot continu de la langue, isoler la phrase, dessine un creux, un espace, un vide entre les lignes comme si rien ne résonnait autour : une façon de dire la solitude de Jeanne dans le chagrin et la détresse. La phrase brève rejetée en alinéa introduit en même temps qu'une aspérité qui retient le regard, une pause, voire une rupture, dans l'enchaînement du discours : c'est ce quelque chose qui se rompt en Jeanne, ses illusions qui tombent, la secousse de son cœur face à l'absence de son fils, une sorte d'abandon pour elle. Nous connaissons, en outre, les lettres « glacées » de Paul, écrites dans le seul but que sa mère lui envoie de l'argent et toujours terminées par les mêmes mots vides de sa part : « Ton fils qui t'aime ».

Un peu dans la même veine, nous pouvons nous reporter au passage suivant : « Il lui avait écrit ! Donc il ne l'oubliait pas. Elle ne songea point qu'il demandait de l'argent. On lui en enverrait puisqu'il n'en avait plus. Qu'importait l'argent. Il lui avait écrit » (p.160). L'antéposition de l'adverbe « donc » qui brise un peu l'ordre attendu mais surtout le chiasme avec « il lui avait écrit »

qui ouvre et clôture le paragraphe, permettent seuls de mimer l'émotion de Jeanne par la seule arrivée de cette lettre.

Pareillement, la douleur finale et indicible éprouvée par Jeanne dans l'hiver de l'âge, à la vue de « sa vie étalée devant elle », sa vie réduite aux seuls calendriers, et de l'image de tous ces jours vides qu'ils lui renvoient, transparaît dans la phrase courte à la sécheresse d'un diagnostic ou d'une sanction : « Et elle pleura » tirée de : « elle le contempla longtemps, avec les jours biffés par elle le matin de son départ de Rouen [...]. Et elle pleura ». (UV, XIV, p.188) Comment décrire, en effet, le sentiment éprouvé par Jeanne devant le ratage de sa vie, devant tant d'échecs accumulés : le mariage, la maternité... ? Rien ne lui est arrivé comme elle l'avait souhaité et que lui reste-t-il ? Comment dire cette douleur quand on constate le vide de sa vie ? On s'attendrait à une effusion de mots, de phrases désordonnées, débordantes comme autant de larmes, mais finalement cette seule et unique petite phrase rend parfaitement compte de cette cascade d'émotions et semble nous dire que Jeanne n'a plus que ses yeux pour pleurer. D'ailleurs, voilà ce que nous pouvons lire en suivant : « Et elle pleura. Elle pleura des larmes mornes et lentes, de pauvres larmes de vieille en face de sa vie misérable étalée devant elle sur cette table ». On relève bien sûr l'anadiplose « elle pleura » qui permet d'insister sur son chagrin, renforcé par l'anaphore de « larmes », qui est, en outre, personnifiée. Ajoutons encore l'allitération en [v] et la parenté phonétique de (vieille/vie).

Nous avons, par ailleurs, déjà eu l'occasion d'évoquer le baptême de la barque et la stratégie alors déployée par Julien pour séduire Jeanne, le contraste encore entre sa fausse émotion et celle, paroxystique, de Jeanne. Nous entendons ici mettre l'accent sur le final de ce baptême dont la dernière phrase très brève « C'était fini », placée en outre, en début de paragraphe, paraît marquer la fin brutale du numéro de Julien et sa réussite, quant à la séduction de Jeanne. Peut-être est-ce une manière de dire aussi que l'émotion de Jeanne est disproportionnée par rapport à l'événement, d'où sa distance avec le reste des invités et Julien, et cette fin qui lui apparaît alors d'autant plus brutale ? Perdre un fossé entre la poésie de l'amour incarnée par Jeanne et le prosaïsme de la réalité ambiante.

Signalons encore le très laconique « Il parla » (UV, VIII, p.98) renvoyant à l'éloquence de Julien en présence de la comtesse, éloquence qu'il convient de souligner chez cet être plutôt avare de sa prose quand il est avec Jeanne ou ses parents. Les repas qu'ils partagent sont littéralement mangés par le silence. Ainsi, ces deux seuls mots permettent de faire tomber le masque de Julien, de

montrer sa volonté de séduire, à grand renfort de discours, comme au début de sa relation avec Jeanne.

Nous pouvons achever notre courte étude sur la brièveté en faisant ressortir celle du titre, fort éloquente, qui semble dire que cette vie, déjà minuscule, peut vite être avalée, qu'elle existe à peine, qu'elle peut d'un coup sec être anéantie par la mort. Cependant, la brièveté du titre peut aussi renvoyer à l'infime souffle de vie se glissant entre les pages, au coeur de certaines descriptions, petite note d'espoir, timide bise de vie venant repousser la mort et rendant les personnages libres, loin de tout, à l'abri de tout, le temps d'un instant, éphémère mais bien réel. Un instant précieux, volé au temps et à la mort.

De l'asyndète à « l'aposiopèse »

Nommer la douleur, cette chose qui tord le ventre. Dire le retranchement dans le silence. Exprimer le vide de la solitude, le chaos intérieur. Faire sortir les mots/maux enfouis. Comment y parvenir ? Il faut, semble-t-il, passer par une espèce de crise du langage pour signifier une crise de cœur, une crise de pleurs. La juxtaposition des mots, abolissant tout lien logique attendu, vise à mimer le flux des idées ou le flot des désirs : la phrase va au gré des pulsions, là où souffle le désir, là où souffre la conscience, elle suit la mouvance de l'imaginaire, le mouvement de l'âme.

Mais prenons quelques exemples :

- « Il la joignit et peu à peu elle le dévora » (UV, III, p.30) : la juxtaposition des pronoms - on note également le jeu les concernant - et des actions est très frappante ; l'abîme entre la fusion des éléments et la mise à mort est gommé, une façon de dire que l'amour ne peut que déboucher sur la mort, que l'amour égale la mort, que l'homme et la femme ne peuvent pas s'entendre et fusionner, qu'ils ne peuvent demeurer que côte à côte et même finir par se « dévorer » : un trop-plein d'amour ou un vide d'amour se rejoignent alors. D'ailleurs, un peu plus loin, la seule juxtaposition des pensées des deux jeunes gens permet de montrer leurs divergences ; le fossé qui les sépare les cantonne dans leur solitude et rend impossible toute communication. Nous pouvons, à cet égard, mentionner le baptême de Jeanne sur lequel nous nous sommes déjà arrêtés.

De même, Emma et Charles demeurent côte à côte mais la distance qui les sépare est infinie et infranchissable. Notons : « Il se voyait déshonoré... Emma, en face de lui, le regardait ; elle ne partageait pas son humiliation, elle en éprouvait une autre... ». (*Op. cit.*, p.494). En glissant de l'un

à l'autre, aussi abruptement, c'est une façon de dire que chacun est dans son univers, comme insensible à l'univers de l'autre. Le trou textuel, l'absence de connecteur dit le vide de la solitude et du mariage, la coupure entre deux mondes qui ne peuvent fusionner.

- Lisons encore : « Et la journée s'écoula ainsi qu'à l'ordinaire comme si rien de nouveau n'était survenu. Il n'y avait qu'un homme de plus dans la maison » (UV, IV, p.49). La dernière phrase qui clôt en outre le chapitre IV permet de dire les derniers rêves de Jeanne anéantis, et ses espoirs congédiés, en seulement vingt-quatre heures. Ses « rêvasseries » si souvent ressassées, qui lui promettaient tant de bonheur, se heurtent de plein fouet à la banalité apportée par le mariage, en un seul jour, laquelle semble s'abattre sur son existence et ses espérances à la manière du couperet de la guillotine.

- La mort de la chienne, rapportée à l'aide de l'enchaînement de phrases juxtaposées ou simplement coordonnées, permet de mimer l'afflux de violence de l'abbé qu'on dit « la tête perdue » et la folie - pas évidente à rendre dans la langue - qui semble s'être emparée de son corps : rien ne peut, semble-t-il, l'arrêter et il est clair qu'il n'hésite pas une seconde : « Il cassa son **parapluie**. Alors, les mains vides, il monta dessus, la **piétinant** avec frénésie, la **pilant**, l'écrasant. Il lui fit mettre au monde un dernier **petit** qui jaillit sous la **p**ression ; et il acheva, d'un talon forcené, le corps saignant qui remuait encore... » (UV, X, p.141). La rapidité dans la phrase signale la violence, indicible autrement, de l'homme. L'absence de liens logiques renvoie à l'absence de la Raison, également signifiée par l'allitération en [p].

Pareillement, l'allitération en [f] qui marque le passage suivant insiste sur la violence, la « frénésie » et la folie de l'homme qui se fait bête : « L'abbé Tolbiac demeura d'abord stupéfait, puis, saisi d'une **f**ureur irrésistible, il leva son grand parapluie et se mit à **f**rapper dans le tas des enfants sur les têtes, de toute sa **f**orce. Les galopins **eff**arés s'**enf**uirent à toutes jambes... ».

A la juxtaposition s'ajoute l'aposiopèse (ou réticence) explicitée par J.G. Lapacherie, dans « Silence et indicible dans les traités de rhétorique » (In *Limites du Langage : indicible ou silence*, 2002) : il s'agit d'une interruption de la phrase, arrêt momentané ou définitif, visant soit à persuader, soit à montrer la menace du silence, l'impossibilité du discours, du moins d'un discours sans hachure. Elle témoigne du flux hésitant et capricieux de la conscience ou d'une émotion forte coupant, déchirant la syntaxe, en somme, de ce qui demeure dans l'intime, partie invisible sur laquelle les mots se posent difficilement. Cette figure, très présente dans la littérature du XX^e siècle,

donne à voir le trou dans la conscience exposé dans le récit. Elle sert ainsi la représentation mimétique des passions. Nous allons donc tenter de l'étudier tout en nous penchant également sur quelques extraits où le déchirement du tissu narratif semble permettre d'échapper à la main du silence qui menace de se refermer sur le texte.

* dire la douleur :

Relevons, de prime abord, quelques exemples de ce procédé laissant deviner une douleur ou une émotion forte.

Rappelons-nous Lison qui, ayant été surprise en train de pleurer, parvient à s'exclamer : « C'est quand il t'a demandé... N'avez-vous pas froid à... à... à vos chers petits pieds ? ... on ne m'a jamais dit de ces choses-là... à moi... jamais... jamais... ». (UV, IV, p.40) Force nous est de constater que Lison parle très peu dans le roman. Ici, il semble bien que la fragmentation de la phrase renvoie à l'émotion incommensurable de Lison, à son sentiment de solitude au sein de cette famille et peut-être à quelque chagrin d'amour qui, pour nous, demeure mystérieux. Notons encore que les points de suspension ou blancs typographiques (signe d'agraphie et lieu d'un « demi-langage » selon Saint Genêt), en désarticulant le langage, en interrompant la parole à plusieurs reprises, paraissent fixer la fragilité du personnage et rendre compte de sa vie comme au bord du silence, de son être comme au bord de l'aphasie, de sa présence comme au bord de l'absence. Le naufrage des mots - mots qui sont comme noués dans sa gorge - symbolise la faillite de son existence, comme si les points de suspension étaient autant de battements de cœur de cette pauvre Lison, toujours seule et comme morte, du moins si peu vivante pour les autres. Le silence de Lison est rendu visible dans le corps du texte, un blanc typographique témoignant du « silence de la voix ». Et nous ajouterions le silence de la conscience, toutes ces zones inaccessibles, cette « intimité silencieuse du cogito » dont parlera Sartre. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, il énoncera que les « plus grandes richesses de la vie psychique sont silencieuses ».

En définitive, la seule phrase tâtonnante qui va vers sa suspension permet de rendre compte de l'émotion de Lison, de son être débordant de larmes, du mutisme dans lequel elle se mure presque constamment : l'extérieur d'une parole paralysée disant l'intérieur d'un être pétrifié.

Dans *Flaubert ou la prose du silence*, Dufour explicite cela très clairement en disant comment le balbutiement, le bégaiement de la phrase, gagnée à son tour par l'aphasie, semblait signifier que, jusque dans l'écriture, la voix des personnages n'arrivait pas à se former.

- Mettons encore en relief ce passage issu de la veillée funèbre de la baronne. Alors que Jeanne vient de lire les terribles lettres, elle redoute l'irruption inopinée du baron: « C'était son père, peut-être ? Et toutes les lettres qui gisaient sur le lit et sur le plancher ! Il lui suffisait d'en ouvrir une ! Et il saurait cela ? Lui ! » (UV, IX, p.126). Dans ce passage, la ponctuation, la perturbation du système de questions/réponses, auquel on peut ajouter les interruptions fréquentes dans l'énoncé et l'accélération de la phrase, visent à rendre compte du chaos intérieur, de l'affolement de la conscience, de la vivacité de l'émotion de Jeanne et de la rapidité de la pensée. La ponctuation comme l'art de l'angoisse en somme.

Nous pouvons rapprocher cet exemple du suivant, issu du *Horla* : « On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? Moi sans doute ? Ce ne pouvait être que moi ? »

Lisons encore : « Vers deux heures, je monte dans ma chambre. A peine entré, je [...] poussai les verrous ; j'ai peur... de quoi ?... je ne redoutais rien jusqu'ici... ; j'écoute... j'écoute... quoi ? » (C.N., II, p.915). Ici, le bégaiement du texte vise à rendre les soubresauts qui agitent le héros, un héros dont la conscience se voile peu à peu, comme entraînée par un flot puissant, par le *ça*, semble-t-il, la voix du désir, l'autre, le double du héros, lequel se sent comme mourir.

En somme, la fragmentation de la langue reflète le parler intérieur et permet donc de rendre le réel indicible, presque fantastique, de restituer l'intensité d'un sentiment intime ou la souffrance du solitaire, mais ce, de façon détournée.

* dire la rêverie :

De la même façon, parvenir à écrire le réel brut de la rêverie de Jeanne - cet état de demi-conscience suspendu entre veille et sommeil -, suivre cette dernière dans les méandres de son imaginaire oblige à déchirer le texte, à casser la langue. La nécessité d'une écriture fragmentaire pour rendre le caractère morcelé de la rêverie est d'ailleurs mise en exergue par la définition que Dufour nous donne du rêve :

Divertissement sur arrière-fond de néant, le rêve fait se succéder des motifs non coordonnés, exclusifs pour ainsi dire, défilé papillotant d'images où chaque membre de l'énumération est avènement et événement, à l'écart de la durée lisse de l'ennui, le rêve est intact d'être fuyant²³⁸.

Le caractère segmenté des rêveries exige l'utilisation des modalités exclamatives et interrogatives, des phrases courtes marquées par de nombreuses ruptures, lesquelles signalent le rythme de rêve, fait d'errances, du flux et reflux des désirs. S'y ajoute l'alternance entre conditionnel et passé

238 P. Dufour. *Op. cit.*, p. 94.

simple.

Ainsi, au début d'*Une vie*, si nous prenons l'extrait bien connu, consacré à la rêverie de Jeanne, commençant à « Et elle se mit à rêver d'amour » et se terminant à « ... en échangeant par-dessus leurs têtes des regards pleins de passions », (UV, I, pp.12-13), nous ne comptons pas moins de dix alinéas dont certains se résument à une proposition unique ou à quelques phrases. De surcroît, les nombreuses occurrences de la conjonction de coordination « et », - tout bien considéré il est davantage question d'un « et » de relance que d'une simple conjonction - montrent comment la rêverie reprend sans cesse un nouvel essor et rend compte de l'exaltation intérieure de Jeanne, de son euphorie : « *Et cela continuerait indéfiniment [...] Et il lui sembla soudain [...] et brusquement un vague frisson [...] et sa lèvre tendue [...] et dans un élan de son âme affolée...* ». L'écriture de l'énumération est ainsi en parfaite symbiose avec les « aspirations désordonnées » de la jeune fille, laquelle ne semble avoir aucun contrôle sur le « courant de la rêverie » (encore un terme hydrique pour dire l'« eau des rêves », les vagues de l'esprit et, d'ailleurs, il est question, dans le même passage, de l'esprit qui « flotte »). Elle permet encore de figer l'instantané des pensées de Jeanne. Le flux du discours se mêle au flot du rêve, au fourmillement, au bondissement des images saisies dans leur immédiateté et leur confusion, par flashes. En outre, soulignons qu'en ce qui concerne la typographie, le détachement en un paragraphe unique de la phrase « Et elle se mit à rêver d'amour » accentue l'effet presque « pavlovien », mécanique, du phénomène et marque l'isolement de Jeanne, l'écart entre la réalité et le monde onirique dans lequel elle se perd, ce monde inconnu aux contours flous, imprécis, indéterminés. D'ailleurs, ce flottement propre au rêve passe dans le texte par le jeu de transfert sur les référents pronominaux, c'est ainsi qu'on passe insensiblement de l'amour à son objet. Dans la phrase suivante : « L'amour ! Il l'emplissait depuis deux années de l'anxiété croissante de son approche. Maintenant, elle était libre d'aimer ; elle n'avait plus qu'à le rencontrer *lui!*

Comment serait-il ? Elle ne le savait pas au juste et ne se le demandait même pas. Il serait *lui*, voilà tout. », si le premier pronom complément « lui » désigne, semble-t-il, le sentiment amoureux, il se rapporte, ensuite, à l'homme idéal.

En définitive, Maupassant parvient à écrire ce qui n'existe presque pas, du moins, ce qui n'existe que dans l'esprit, dans l'espace du dedans, ce qui est donc fait d'indécision : cette espèce de bavardage intérieur laconique qui fait perdre les repères. L'écriture du rêve exige celle de l'éparpillement, qui fasse éclater le moule de la phrase traditionnelle, qui se défasse du filtre littéraire et de la « responsabilité » de la grammaire. C'est que l'intérieur de chaque être parle une

« contre-langue ».

Pour donner un second exemple, nous pouvons nous reporter à cet extrait de *Mont-Oriol*, où, là encore, le vacillement de la syntaxe épouse parfaitement la rêverie de l'héroïne : « Christiane songeait [...] Tout semblait pareil... et pourtant ?... Pourtant ?... Qu'était-il donc arrivé ? Presque rien... ». (MO, p.643)

* dire la mélancolie :

Dans son article dont nous avons déjà retranscrit les grandes lignes, S.Triaire montre comment la mélancolie peut se dire par la seule description du paysage, un paysage morcelé, inachevé, mal coupé, un paysage « béant sur ses limites ». La description du mélancolique balance entre le « pas assez et le trop », or cette dualité renvoie à la dualité du personnage qui regarde, un personnage qui s'approprie ce paysage tout en ayant l'impression de le perdre. Ainsi la fragmentation, la rupture dans la description dit un sujet défait, désolé, presque dissous et reflète son manquement à être, la « désolation du dedans ²³⁹», un être en poussières. Des poussières d'être révélées par des poussières de phrases.

Nous relevons ainsi de telles descriptions dans *Une vie* qui nous font voir des espaces en décomposition, un cadre comme désarticulé. Songeons à l'organisation de la description des objets du grenier au chapitre XII, description qui ne semble plus motivée : le regard plutôt disloqué erre d'un objet à l'autre sans jamais s'immobiliser. En résulte un texte inorganisé, capricieux, sans connexion, un véritable coq-à-l'âne, un texte aux propositions fort longues et accumulatives. Cette accumulation semble signifier le flot des souvenirs qui accompagnent la vue de ces objets. Au final, ce qui se dit, c'est le vide insupportable demeurant dans l'âme, devant toutes ces choses renvoyant à un passé perdu ou à un être aimé, qui n'est plus.

Prenons un autre exemple, une phrase extrêmement longue, ce qui n'est pas très habituel chez Maupassant. Les mots s'ajoutent les uns aux autres et une telle accumulation mime le flot des souvenirs qui envahissent Jeanne, sans qu'elle puisse les freiner, au cours de sa promenade d'adieux à des lieux tant aimés, et qui rendent encore compte de sa souffrance, énorme, de quitter les Peuples (douleur aussi dite par l'allitération en [d]) :

Puis, jusqu'au soir elle se promena toute seule dans l'allée de petite mère, le cœur déchiré et l'esprit en

239 J.F. Lyotard. « Scapeland », *Revue des Sciences humaines*, n° 209, *Ecrire le paysage*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université de Lille III, 1988, p. 44.

détresse, adressant à l'horizon, aux arbres, au banc vermoulu sous le platane, à toutes ces choses si connues qu'elles semblaient entrées dans ses yeux et dans son âme, au bosquet, au talus devant la lande où elle s'était si souvent assise, d'où elle avait vu courir vers la mer le comte de Fourville en ce jour terrible de la mort de Julien, à un vieil orme sans tête contre lequel elle s'appuyait souvent, à tout ce jardin familial, des adieux désespérés et sanglotants. [XII]

Nous pouvons y noter, plus particulièrement, les nombreux compléments d'objets indirects qui disent la difficulté qu'à Jeanne de se séparer de toutes ces choses et de leur dire adieux, adieux sans cesse repoussés, c'est pourquoi le complément d'objet direct est sans cesse retardé et n'apparaît qu'en fin de phrase.

Nous avons tenté, à travers ces divers exemples, de montrer que malgré l'indicible qui menace quand il est question de la douleur, nouveau vide, du monde intérieur de la rêverie, de la folie, Maupassant nous paraît avoir réussi à apprivoiser le silence, un silence qui est, il convient d'insister là-dessus, beaucoup moins menaçant que pour les écrivains de l'extrême-modernité par exemple. Notre auteur parvient à dire la douleur de l'absence par la retenue ou l'expansion, par l'éclatement des mots, le vacillement du texte, un texte hoquetant, bégayant, à l'image de la conscience. Parfois encore, la vacuité se glisse entre les mots, matérialisée par « l'aposiopèse » ou l'asyndète et permet encore d'approcher, de façon oblique, l'intime, de rendre les méandres de l'émotion ou les mouvements de l'âme : faire crier les mots pour faire entendre les cris du cœur. Que ce soit la juxtaposition, la brièveté ou la suspension, en ressort une impression de sécheresse, de réduction dans certains extraits de notre œuvre (alors que ce sera, bien entendu, beaucoup plus marqué et systématique dans les textes du XX^e siècle notamment, comme pourraient en témoigner, par exemple, les romans « minimalistes »), comme si Maupassant essayait, pour ainsi dire, de passer les mots sous silence, de dire la menace du silence, ce silence dans lequel baigne la vie de Jeanne et le monde qui l'entoure, le monde de l'aristocratie qui s'endort peu à peu, le monde de l'église partant à la renverse, le monde de la bêtise, de la médiocrité où ne triomphe que l'argent, le monde des apparences enfin où les masques sont voués à tomber les uns après les autres, quand le rideau se ferme sur la scène. Par la seule langue, est alors signifié un monde gagné par le chaos et le silence, un monde partant à vau-l'eau mais un monde qu'il peut dire encore : les mots sont encore là à l'image de l'espoir d'un renouveau, d'un changement, d'une amélioration. Quelques étoiles encore pour éclairer le couloir de la vie.

Bien évidemment, la syntaxe usuelle se retrouve malmenée, désarticulée, amputée. Mais, comme dit Victor Hugo : « les écrivains ont mis la langue en liberté », la sortant du ghetto de la norme.

-> Jeu de contraste entre le bruit et le silence

Nous avons relevé également un jeu sur le contraste, l'opposition entre bruit et silence, qui permet aisément, nous semble-t-il, de rendre compte de l'ennui, du vide des jours, de la course inéluctable du temps, lesquels sont du domaine de l'indicible.

Force nous est de constater la place centrale occupée, dans le roman, par la pendule, qui continue de nous fait entendre son tic-tac, véritable leitmotiv, au fil des chapitres, ce qui fait d'ailleurs dire à Delaisement que l'horloge va répétant « son vieux refrain usé d'éternelle boîte à musique, phrase par phrase, mesure par mesure, avec des variations à peine sensibles²⁴⁰ ». Sacha Guitry disait, quant à lui, que « C'est le tic-tac d'une pendule qui fait apprécier le silence. Sans ce tic-tac, on est sourd ». Et nous retrouvons dans notre roman cette présence de la pendule remplissant le vide installé, faisant ressortir le silence, un silence pouvant s'assimiler au sublime - nous l'avons vu dans notre première partie à travers l'union silencieuse entre Jeanne et la nature - ou bien l'horrible, lors notamment de la veillée funèbre où Jeanne reste auprès de petite mère qui vient de s'éteindre. C'est donc sur cette scène du chapitre IX que nous allons nous attarder, à nouveau, quelques instants. Cette scène est silencieuse (vide sonore avec une absence de paroles), un silence désertique qui envahit la chambre mortuaire, qui semble se mettre entre la mère et la fille (comme les lettres retrouvées vont venir plus brusquement les séparer) mais dans lequel vient résonner, comme une déchirure, le bruit suggestif de la pendule, puis celui de la montre de la défunte : « C'était la montre de petite mère qui continuait à marcher » et enfin celui de ce gros insecte qui « battait les murs comme une balle, allait d'un bout à l'autre de la chambre » (UV, IX, p.123). Quelle signification donner à ce silence et à ces bruits qui viennent s'y greffer de façon grinçante, presque inquiétante comme en atteste l'allitération en [b] dans la phrase précédente ?

Le fond de silence permet de mettre en lumière la tristesse indéfinissable qui gagne la jeune femme, le sentiment de solitude qui la dévore face au cadavre muet de sa mère : « elle demeura abîmée dans une sorte de douleur immobile, comme si elle eût attendu, pour s'abandonner au flot montant des regrets désespérés, l'heure du dernier tête-à-tête ». (douleur mise en évidence par l'allitération en [d] une fois encore) D'ailleurs, la chambre mortuaire close et silencieuse contribue à cette impression de pesanteur et d'enfermement, cela explique sans doute le fait que Jeanne éprouve le besoin, à un moment donné, de lire à voix haute la correspondance de jadis, afin de rompre le silence, d'entendre quelque chose, ne fût-ce que sa propre voix. Avant cela, constatons

240 G. Delaisement. *Op. cit.* p.147.

que Jeanne pleure et se déplace comme pour remplir l'espace, espace troué par quelques petites bruits comme nous l'avons vu. Il appert que le tic-tac, que ce soit celui de la pendule ou de la montre, permet de dire la victoire du temps. En continuant d'égrener les instants, tandis que sa propriétaire n'est plus, le bruit de la montre suggère que les hommes ne sont pas les maîtres du temps, que le temps ne « suspend pas son vol », qu'il continue sa course, imperturbable. Le « tic-tac vif et régulier », d'une régularité impassible, dit bien la marche inexorable d'un temps dévoreur. Nous trouvons, à cet égard, une comparaison éloquente doublée d'une allitération en [m] (« un vague rapprochement entre cette morte et cette mécanique ») qui dit bien le mécanisme de la mort, grande faucheuse qui n'en finit pas de faucher tout sur son passage, sans qu'on puisse l'arrêter ou la repousser. Le battement mécanique de la montre permet d'autant plus de mettre en exergue l'absence de battements du cœur de la baronne, cœur réduit au silence. Ce battement encerclé de silence permet de dire, de manière oblique, l'innommable de la mort, l'absence de petite mère. Quant au bruissement de l'insecte, il signifie sans doute la vitalité de la nature, indifférente à l'aspect contingent de l'espèce humaine. Le silence donne donc la parole à la mort. Ces bruits grossis sur ce fond de silence dévorant s'avèrent, au bout du compte, vides de sens, réduits à leur pur signifiante, pathétiques et n'exprimant plus qu'un désir de parole de la part de Jeanne, parole impossible : un mot de petite mère, surtout après la découverte des lettres, un mot, une explication... mais ce désir de Jeanne est condamné à être happé par le silence et réduit en cendres à l'instar des lettres.

Ce contraste permet ainsi de dire la solitude de Jeanne, battements qui font écho aux battements de son cœur à elle qu'elle est toute seule à entendre, qui résonnent seuls. Nous retrouvons d'ailleurs ce bruit régulier d'une pendule sur fond de silence, dans *Pierre et Jean*, alors que Pierre est seul dans sa chambre et dans la nuit, après avoir découvert l'adultère de sa mère : « Le jour fut lent à venir. Les heures sonnaient, l'une après l'autre, à la pendule de la salle à manger, dont le timbre avait un son profond et grave, comme si ce petit instrument d'horlogerie eût avalé une cloche de cathédrale. Elles montaient, dans l'escalier vide, traversaient les murs et les portes, allaient mourir au fond des chambres dans l'oreille inerte des dormeurs » (p.772)

Mais pour en revenir à Jeanne, le poids du silence permet, de surcroît, de rendre compte du poids de la douleur, de son angoisse, de cette espèce de sentiment d'inexorable pesanteur du temps, de l'écroulement de Jeanne, après la découverte de la trahison : « tout son être se brisant, elle s'affaissa contre la muraille et elle serait restée peut-être ainsi toute la nuit » (p.126). Le silence nous dit aussi l'absence momentanée de la raison car il est évident que la jeune fille, à cet instant,

est comme dépossédée de ses facultés mentales, la « tête éperdue » à cause de ce qu'elle vient de découvrir, qu'elle ne connaissait pas vraiment sa mère, notamment. Cette dernière lui apparaît comme une étrangère. L'alliance contrariée du bruit et du silence permet en définitive de rendre compte de ce sentiment intraduisible, lorsque le plus connu devient étranger, avec une part d'insaisissable, provoquant cette fameuse « inquiétante étrangeté » où tout sens se trouve anéanti.

Ce silence précède d'ailleurs la rage qui va la conduire à brûler les lettres, véritable cataclysme dans la chambre. A ce moment-là, le déchaînement de Jeanne forme un contraste presque déchirant, du moins saisissant, avec le silence, l'immobilité et la pesanteur de la baronne, « corps » pourtant « énorme sous le drap ».

Il nous a paru important de terminer cette petite étude autour du bruit de la pendule en signalant que le dernier objet mentionné dans *Une vie* n'est autre que l'horloge de la gare de Beuzeville, une façon de dire que, malgré l'arrivée de la petite fille, malgré l'événement que constitue sa venue inespérée, qui semble pouvoir donner un nouveau sens au quotidien morne de Jeanne, le temps continue de s'écouler. Dans l'une de ses nouvelles, Maupassant note l'« insupportable régularité de l'horloge ».

Autre contraste entre le bruit et le silence, remarquable dans notre roman, que nous nous contentons simplement de signaler à titre d'exemple, celui né lors du baptême de la Jeanne, entre la scène silencieuse des jeunes gens et le bruit fait par les invités pressés de manger. Manière ici, pour l'auteur, de démontrer qu'il n'y a pas de transition entre le monde des sentiments et la réalité matérielle, mais aussi que Julien choisit délibérément ce moment et ce lieu, sachant que Jeanne sera forcée de lui répondre vite et donc, la connaissant, par l'affirmative.

Un peu dans la même veine, nous aimerions revenir sur le mariage de Jeanne et sur le retour aux Peuples, après la cérémonie, et montrer que nous trouvons nombre de signes de vanité et de silence contrastant, par ailleurs, avec la fête qui se joue au village. Nous avons alors presque l'impression qu'il s'agit de deux mondes bien différents et même très éloignés alors qu'ils se touchent. On nous dit déjà que la « sacristie (est) presque vide ; car on n'avait invité personne ». Et après le cérémonie, une collation est servie puis, dans l'attente du dîner, le petit monde se met à parcourir l'allée de petite mère, ce qui est l'affaire de tous les jours alors qu'au contraire ce devrait être un jour bien à part. De surcroît, à côté de ce monde endormi, « de l'autre côté du château » le texte prend t-il soin de nous préciser, les paysans font joyeusement la fête, cet autre monde à « la gaieté bruyante » se fait ainsi « entendre » et ce, d'autant plus qu'aux Peuples, seuls les pas des quelques personnes

paraissent se faire entendre. Plus tard, le soir, cela se vérifie puisqu'on nous dit qu'une « sorte de gêne paralysait » les quelques convives et que le « rire semblait mort », silence qui contraste avec le « bal champêtre » qui se tient « au-dehors, sous les pommiers de la première cour », si bien que cette « fête saine et violente [...] (finit par) donn[er] aux convives mornes de la salle », bien loin des « rustres et rustaude (qui) saut[aient] en rond en hurlant un air de danse sauvage », « l'envie de danser aussi, de boire au ventre de ces grosses futailles en mangeant une tranche de pain avec du beurre et un oignon cru » D'ailleurs, finalement, « on alla se mêler au populaire en goguette » (VI, p.43).

Mais nous souhaiterions nous arrêter davantage sur ces instants où le temps semble être suspendu et le silence se faire, quand Jeanne se prend à errer sur les sentiers de l'imaginaire, à se promener dans le monde des rêves, mais qu'un bruit extérieur la ramène à la réalité. Que lire dans ces bruits extérieurs ? Et qu'est-ce que ce silence nous donne à entendre ? Commençons par donner un exemple :

En certains jours cependant Jeanne se prenait à rêver. Elle s'arrêtait doucement de travailler, et, les mains folles, le regard éteint, elle se faisait un de ses romans de petite fille, partie en des aventures charmantes. Mais soudain la voix de Julien qui donnait un ordre au père Simon, l'arrachait à ce bercement de songerie [...]. (UV, VI, p.77)

Le contraste entre le silence du rêve et la voix extérieure de Julien est une façon, semble-t-il, de dire qu'il est impossible de fuir dans le monde de l'imaginaire, que l'espace réel finit toujours par réimposer sa présence. Jeanne se retrouve inéluctablement immergée dans la réalité, l'*ici* qui vient effacer le *là-bas* impossible, cet ailleurs évanescant et encore plus vide que le monde présent bien réel, désespérément réel. L'élévation que permet la rêverie se transforme obligatoirement en chute dans le gouffre, le gouffre du mariage concrétisé par la voix de Julien. La voix de ce dernier permet ainsi de dire que l'occultation du monde extérieur, aussi laid, aussi pesant soit-il, est impossible et que toute tentative de lui échapper dans la rêverie ne peut se solder que par un échec. Le réveil brutal de Jeanne, dérangée dans son rêve, nous renvoie d'ailleurs à Emma dont les rêves, de la même façon, sont sans cesse refaits pour finalement être défaits. Dès lors, le langage onirique finit par se taire devant les paroles du dehors : il n'a aucun poids devant la réalité toute puissante qui rappelle la mort du passé, la mort du moi passé - de la « petite fille » qu'elle n'est plus - de cet autre moi que je ne suis plus.

Ainsi ce mariage forcé entre le bruit et le silence permet de dire qu'il est impossible de

mettre entre parenthèses la réalité, que Jeanne ne peut être délivrée de son ici-maintenant si vide, si pesant et que ses rêves ne peuvent que s'évanouir et donc l'enfoncer davantage dans le néant. L'accord dissonant entre rêve silencieux et parole bien trop réelle signale le contraste entre le voyage imaginaire et la vie désespérément prosaïque. Au final, à cause de cette impossible fuite dans le monde chimérique des rêves ou des souvenirs perdus, Jeanne ne fait que rendre plus sensible le vide de sa vie. Elle mesure d'autant mieux l'étendue de ce qu'elle a manqué qui ne saurait revenir et le gouffre béant sous ses pas. Ce qui s'exprime dans notre exemple, c'est un peu ce que Flaubert écrit dans une lettre adressée à L. Colet : « As-tu éprouvé quelquefois le regret que l'on a pour des moments perdus dont la douceur n'a pas été assez savourée ? C'est quand ils sont passés qu'ils reviennent au coeur, flambants, colorés, tranchants sur le reste comme une broderie d'or sur un fond sombre²⁴¹ ». Les aventures charmantes de petite fille font figure de « broderie d'or » en quelque sorte tandis que la voix froide de Julien est le « fond sombre » de ce tableau aux contours si mornes.

Pour clore cette étude autour du silence et du bruit qui vient le remplir, le couvrir ou s'unir avec lui, nous aimerions évoquer ces bruits silencieux de la nature qui permettent notamment de dire la mélancolie de Jeanne, si difficile à formuler avec des mots. Il s'agit de ce bruit émis par des crapauds, qui ressort dans le silence de la nuit : il est en effet question du « son particulier émis par les crapauds ». Citons ensuite : « seuls quelques crapauds mélancoliques poussaient vers la lune leur note courte et monotone ». On peut en déduire la « tristesse inexprimable » de Jeanne mais encore la présence sensorielle de la nuit, qui dit la nuit de la vie, une vie presque sans soleil, celle de Jeanne, baignant dans une obscurité quasiment totale. Ces bruits font donc figure de paroles. C'est donc sur ces petits détails arrachés au néant qu'il convient de se pencher, nous dit Dufour ; car ce sont eux qui « redonne[nt] matière à une littérature dorénavant attachée à écrire le livre sur le presque rien²⁴² ».

L'écrivain, en conflit avec sa langue, une langue qui ne peut donner à voir que métaphoriquement, parvient donc à dire l'indicible de différentes façons. En accouplant les mots, créant par exemple un oxymore, sorte d'équivalence impossible qui rapproche l'écrit et le tu. On peut relever « agitation silencieuse » qui dit le chaos intérieur. En mettant encore en relief ces

241 G. Flaubert. *Correspondance I*, p.493.

242 P. Dufour. *Op. cit.*, p. 28.

contrastes entre bruit et silence, entre événements et étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise. Or, mettre ces espaces vides en relief, c'est les remplir, dire le plein qui les habite. Silence sublime, silence horrible, silence qui fait entendre le cri du temps qui continue sa route, parole de mort qui déchire la vie, voix du cœur qui a peur, souffle du souvenir qui s'épuise. Et nous ne résistons pas, pour terminer cette étude sur le bruit et le silence, à rapporter la strophe suivante de Lamartine qu'André Vial trouve correspondre tout particulièrement à *Une vie*. Nous partageons tout à fait son point de vue :

Puis ces bruits d'année en année
Baissèrent d'une vie, hélas ! et d'une voix,
Une fenêtre en deuil, à l'ombre condamnée,
Se ferma sur le bord des toits.²⁴³

-> La récurrence du « trou »

Si Maupassant choisit délibérément de faire parler la nature, une nature qui dit, en cela, les pensées des personnages, certaines métaphores dont il use, comme celle de l'image hydrique, ne répondent plus à une intention esthétique mais sont là pour contourner l'indicible. C'est ainsi que l'image hydrique permet de représenter la folie. Elle semble alors seule capable de dire l'indicible, le langage, le mot échouant à le faire. Pierre Mansuy dit ainsi que « l'eau, selon Aeppli, est avant tout un symbole de l'inconscient. Dans ce gouffre viennent se noyer les souvenirs refoulés, les désespoirs tus ²⁴⁴».

Mais ici c'est l'image récurrente du « trou » (aux chapitres III, IV, V, VI, IX notamment), moyen pour Maupassant de « frapper avec un mot [...] comme on frapperait avec une arme ²⁴⁵», qui va retenir notre attention quelques instants. La métaphore du trou permet, semble-t-il, de symboliser la mort qui fait partie de la vie, ce trou existentiel dans lequel les êtres s'enfoncent un peu plus chaque jour. Il renvoie encore à la vanité des sentiments, de l'amour, au naufrage du mariage ou encore au manque laissé par une personne disparue. C'est encore une façon de dire la trame ajourée du réel, les cases vacantes d'une vie. Ce leitmotiv imagé permet, en somme, de formuler autrement toutes ces choses si difficiles à figer par des phrases. Ainsi en recourant à ce seul mot et en le faisant revenir dans le roman, l'auteur rappelle, d'une certaine manière, le vide de la vie, du quotidien, qui menace à chaque instant de nous avaler. Prenons quelques exemples.

243 André Vial. *Maupassant ou l'art du roman.*, p.512.

244 Pierre Mansuy. PP.196-197.

245 Guy de Maupassant. « *Gustave Flaubert* », Chronique. III, publiés par Pascal Pia, éd. Gonon, 1969, p.308.

Le trou du mariage apparaît dès le chapitre III à l'heure des premières amours entre Jeanne et Julien. Nous pouvons relever « un trou fait dans la verdure » alors que les jeunes gens sont en train de se promener dans le bois. C'est là une façon de dire le trou qui guette les jeunes amoureux, le trou dans lequel ils vont s'enfoncer après leur mariage. D'ailleurs, le mariage est explicitement assimilé à ce trou dans le chapitre IV : « Pourquoi tomber si vite dans le mariage comme dans un trou ouvert sous vos pas? » (UV, IV, p.38). On devine, par là, le piège du mariage qui retient prisonnier le couple et surtout la femme, le mariage qui ferme la porte aux espoirs, et réduit en cendres les rêves de jeunesse, de bonheur et de fusion amoureuse. D'ailleurs, le souvenir de ce trou dans le bois revient à l'esprit de Jeanne sous forme d'une vision au chapitre IX : « une vision la traversa, une vision rapide de ce trou ensoleillé au milieu des sombres feuillages, dans le petit bois près d'Etretat. » (UV, IX, p.113). Le « trou » ajouté au rapprochement des épithètes antithétiques « ensoleillé » et « sombres » permet bien de dire l'apparence trompeuse de l'amour avec son lot de sentiments éphémères, cette sensation d'étrangeté au sein du couple... La mort de l'amour.

Autre image sans doute moins évidente que nous aimerions mentionner en nous appuyant sur l'œuvre de Claudine Giacchetti, celle du four qui connote un espace profond et fermé et donc qui renvoie, en cela, au trou. Le four, c'est aussi le premier phonème du nom Fourville mais le four, c'est aussi le four du boulanger dans l'anecdote que raconte Julien à Jeanne, anecdote évidemment prémonitoire : ce four est le lieu où la boulangère et son amant sont surpris en flagrant délit d'adultère et presque asphyxiés par le mari jaloux. [p.116]. Un four qui dit encore le trou de l'amour et donc du mariage.

Le trou renvoie encore au trou financier, comme en témoigne l'extrait suivant qui concerne la famille du Perthuis des Vauds : « Comme ils vivaient simplement, ce revenu aurait suffi s'il n'y avait eu dans la maison un trou sans fond toujours ouvert, la bonté [...] Cela coulait, fuyait, disparaissait » (UV, I, p.7). Cette occurrence permet ainsi de dire la ruine de la famille, son étiolement progressif, le gouffre béant dans lequel elle sombre petit à petit. Il peut être intéressant également de souligner que le « pertuis » - on se souvient du nom complet de la famille : Le Perthuis des Vauds - désigne justement en ancien français, le trou. Le baron nous apparaît donc bien comme un « panier percé ».

Autre signification que nous souhaitons proposer : le trou incarnant le gouffre, l'abîme de la

folie dans lequel Jeanne n'est pas loin de se perdre. Nous nous souvenons, à ce propos, de sa tentative de suicide (thème récurrent et donc obsessionnel de l'œuvre maupassantienne, au même titre que la fuite, l'échec ou encore la culpabilité) et du « trou sombre » - symbole de la mort - du puits, du précipice vers lequel elle s'élanche. Soulignons, par ailleurs, la présence de la mer mais qui incarne ici le cauchemar la mort, Thanatos, l'effroi, l'abîme, le monstre, bien loin, en cela, de la mer des premières pages, présentée comme vivifiante et protectrice, comme ventre protecteur, Eros, comme cadre édénique. C'est donc plutôt le visage de celle que Maupassant dépeint dans *Sur l'eau* comme « dure et méchante » que nous apercevons. Elle incarne la mort, disons-nous car elle se fait discrète, on nous la décrit comme « invisible et muette », morte pour ainsi dire, mais, par son silence, elle semble abandonner Jeanne, son « amie », ce qui laisse présager que même l'union osmotique entre la nature et l'homme serait vouée à l'échec. Nous parlions donc du trou comme de la métaphore de la folie et, en effet, Jeanne nous donne alors l'impression d'une bête furieuse dont la lumière de la raison s'est éteinte : d'abord « perdant la tête », puis quelques lignes plus loin, « l'esprit perdu ». Elle est d'ailleurs comparée à une « bête ». Son corps est comme anesthésié par la souffrance morale, toute sensation de froid disparaît : « Elle n'avait pas froid bien que toute découverte, elle ne sentait plus rien » (UV, VII, p.85 et sv.). Elle court ainsi sans but précis, droit devant elle, un peu comme une furie, une hystérique, comme animée par l'énergie du désespoir, (« Jeanne allait vite, sans souffler, sans savoir, sans réfléchir à rien »), avant de se retrouver finalement au bord de la falaise et de « ce trou sombre », image de la folie et de la mort, eau mortuaire, à laquelle est voué, selon Bachelard, l'« être en vertige²⁴⁶ ». La perte éphémère de son moi, de sa conscience fait ainsi basculer le texte dans le fantastique.

On mesure l'ambiguïté de l'eau qui rejoint celle de la nuit, une nuit bienveillante au début de l'œuvre à laquelle Jeanne confie ses rêves d'avenir, une nuit qui fait alors figure d'ange protecteur à laquelle la jeune fille peut se confier tandis qu'ici elle prend un caractère redoutable, pervers, diabolique (« Pas de lune, les étoiles luisaient comme une semaille de feu dans le noir du ciel »), accentué par son alliance à l'eau. Eclate ainsi le mystère de ces éléments aux multiples visages et se révèle, pour le lecteur, l'énigme insoluble qu'ils portent. Ce dédoublement nous éclaire évidemment sur Jeanne, alors en proie à la folie comme nous disions. Cette dernière nous est encore dépeinte « blanche comme la terre » (à cause de la neige dans laquelle elle est comme fondue), puis on nous

246 Cité dans Armand Lanoux. *Maupassant, le Bel-ami*, p.34. (Cet auteur a notamment mis en évidence la thématique de l'eau dans l'œuvre de Maupassant).

dit qu'elle tremble beaucoup, « comme une voile qu'agite le vent », elle tremble même « follement », et reste « inerte d'esprit ». Elle est secouée par une « force invisible », une force fantastique, puis elle est « vidée de toute pensée et de toute volonté », tout son corps tréssaille alors sous ces « sursauts ». Jeanne est, finalement, comme habitée, possédée. Et elle est sur le point de se jeter en haut de la falaise puis hésite, « par instinct », nous dit-on, comme pour renforcer une fois encore son animalisation. Or, qu'est-ce qui évoque le mieux cette hésitation, si ce n'est l'eau et ses flottements imperceptibles, l'eau qui, en outre, nous est décrite comme « muette », inerte, « invisible » ? Et donc comme indifférente au sort de Jeanne ? Pas totalement puisque, malgré tout, elle semble murmurer tout bas ? comme en témoigne « ce petit bruit, vague glissement de la mer sur ses roches ». Quant à l'« odeur salée de ses varechs » qu'elle exhale, ne peut-on pas y voir comme une image des larmes de Jeanne ?

D'ailleurs, l'image de Jeanne, en haut de la falaise, où gît la mer et prête à s'y précipiter ne peut que faire surgir dans notre esprit l'image d'Ophélie.



Ophélie (Millais)

Gaëlle Pasternak nous invite d'ailleurs à rapprocher les héroïnes de Maupassant d'Ophélie. Elle nous dit qu'en effet, son personnage féminin raconte toujours la même histoire, à savoir « celle d'un échec, d'une illusion trompée, tronquée qui, parce qu'elle est envisagée ou conceptualisée sous le prisme de la sensation ou de l'imagination, conduit immédiatement à la

mort.²⁴⁷ » Et de conclure « Ainsi voyons-nous se détacher la figure d'Ophélie, vouée à l'eau mais aussi à la mort²⁴⁸ », avant de citer Bachelard : « Pour certains rêveurs, l'eau est le cosmos de la mort. L'ophélisation est alors substantielle, l'eau est nocturne. Près d'elle tout s'incline à la mort²⁴⁹ ». Et nous le vérifions, en effet, avec Jeanne qui, suspendue en haut de cette falaise, nous fait songer à Châli, personnage de la nouvelle éponyme de Maupassant et convoque « Vénus rustique » ou encore « Marroca » (Et si nous laissons Maupassant, nous pensons aussitôt à Nerval et Rimbaud et, en ce qui concerne ce dernier, à ce poème commençant de cette façon : « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles/ La blanche Ophélia flotte comme un grand lys/, Flotte très lentement,

247 Gaëlle Pasternak. *Le thème de l'eau dans les contes et nouvelles fantastiques et cruels de Maupassant : paradoxe d'une puissance de dissolution et d'un principe fédérateur*. TER, 1999, p.102.

248 *Ibidem*.

249 Gaston Bachelard. *Op. Cit.*, p.106.

couchée en ses longs voiles/ [...] Oh pâle Ophelia, belle comme la neige ! ») Et, même au début de l'œuvre, dans l'extrait suivant : « Elle se sentait bien dans cette eau froide [...] elle se mettait sur le dos, les bras croisés sur sa poitrine, les yeux perdus dans l'azur profond du ciel » (II, p.17), Jeanne, immobile dans les flots, nous évoque déjà un peu Ophélie. L'eau attire le personnage féminin, le fascine, eau mortelle cependant. Et comment ne pas mentionner ici Lison et son fameux « coup de tête », Lison qui s'est « jetée à l'eau sans qu'on sût pourquoi » et qu'on avait repêchée « à moitié morte ». (IV, p.37) ? Maupassant a, d'ailleurs, souvent mis en scène la tentative de suicide par noyade et notamment à la suite d'une déception amoureuse : c'est Rose dans « Histoire d'une fille de ferme » ou la rempailleuse dans le conte éponyme. Remarquons, par ailleurs, que chez Flaubert, Frédéric Moreau est également en proie à ce sentiment d'« épouvante », il a donc la tentation du suicide : « Il se demanda pourquoi n'en pas finir ? Rien qu'un mouvement à faire ! [...] Il voyait son cadavre flottant sur l'eau » (p.129).

Ce trou est peut-être encore une façon de dire le basculement du réel dans le fantastique, lequel est si difficile à rendre, un fantastique renvoyant à la dualité de l'homme, au fait qu'il soit étranger à lui-même. Sa conscience en est ainsi la matière ainsi que le dévoilement de cette dernière qui se perd dans la folie. Le fantastique maupassantien, bien réel, renvoie donc à l'exploration d'une subjectivité en déroute. C'est la raison pour laquelle on parlera de « fantastique intérieur » (M. Viegnes emploie cette expression à propos de Maupassant dans *Le fantastique*²⁵⁰), un fantastique de l'intériorité voire un fantastique ontologique. La menace vient de l'intérieur de l'homme et plus précisément de la solitude existentielle. La folie, c'est le constat douloureux de l'incommunicabilité, c'est la rupture définitive avec autrui. C'est le vide, l'absence qui conduit à l'obsession, à la hantise, comme lorsque Jeanne a l'hallucination visuelle de ses parents.

Mais nous aimerions proposer une autre lecture de cet épisode en nous penchant sur l'ouvrage de Claudine Giacchetti. Nous pouvons en effet penser que la mer ici n'incarne peut-être pas la mort, malgré son inertie, et que ce cheminement de Jeanne vers cette mer si cruellement silencieuse n'est que le trajet à rebours de la mort à la vie, Jeanne, remontant, à travers le souvenir, à la mer/mère. De la naissance à la vie adulte qu'a été le baptême de la barque à la mort désirée sur la falaise, c'est toujours vers la mer/mère que la jeune femme se tourne et donc vers la vie : « elle se dresse [...] pour s'élancer et [...] elle gémit le dernier mot des mourants... : maman » (p.86). La

250 Michel Viegnes. *Le fantastique*. Paris : flammariion, 2006, p.240.

mer symboliserait ici non pas la mort, le gouffre mais à nouveau le refuge utérin tandis que Jeanne, une fois encore, régresserait vers l'état infantile. Mais la mer répond t-elle au cri de désespoir de Jeanne ? En se taisant, la mer ne symbolise t-elle pas ici la « mauvaise mère », celle qui paralyse puisqu'elle empêche la « remontée », la « délivrance » et, qui plus est, une délivrance aussi sereine fût-elle possible ? Jeanne vivra effectivement cette délivrance, cette rupture nécessaire avec sa mère comme une perte fondamentale de son être. On se souvient, à cet égard, qu'après la promenade en barque avec Julien, la réaction impulsive de Jeanne est de sortir immédiatement une vieille poupée du fond d'un tiroir (p.31), recréant dans ce geste, le désir d'un rapport recommencé avec la mère. En devenant silencieuse, la mer devient signe de mort et se fait, en cela, l'élément essentiel de la dépossession et de la dispersion.

Une telle lecture de cette scène semble ainsi nous autoriser à lire *Une vie* comme l'élaboration de cette naissance difficile à la vie qu'est la rupture des liens et la douloureuse conscience qu'on ne peut rien conserver de cette vie si ce n'est le sentiment de l'absence, du vide maternel. Ce serait donc cela que nous dirait ce trou vers lequel Jeanne se précipite en cette nuit glaciale, le vide de la mère, le vide de l'enfance, le vide du passé, la glace qui refroidit la mémoire et les liens de jadis. Jeanne se rapproche, en cela, de Pierre qui, dans *Pierre et Jean*, fait également l'apprentissage de la perte de sa famille, de la rupture avec sa mère, foyer maternel, lieu central. Et dans ce roman, de la même façon, la mer est associée à la double expérience conflictuelle que l'on trouve dans notre roman : celle d'une mer tantôt protectrice, tantôt spoliatrice.

Nous pouvons enfin évoquer aussi le trou de l'imagination : monde du chaos dans lequel Jeanne s'engouffre sans cesse et qui finit par la couper de la réalité, par la rendre spectatrice de sa vie et même absente de son existence. Une existence qui n'est pas. Une existence mourante. Une mort vivante comme nous avons déjà dit.

Et nous en venons ainsi au trou existentiel qui transparait dans la comparaison du mois de décembre à « un trou sombre au fond de l'année » (UV, IX, p.110), trou qui revient chaque année comme pour dire celui qui attend tout être qui entre dans l'hiver de sa vie... mais auquel succède, chaque année le printemps venant repousser la mort et la renaissance de la nature, la « reverdie » du paysage. La couleur de l'espoir. Malgré tout.

« Et soudain, par un trou qu'on ne voyait point, un long rayon de soleil oblique descendit sur les prairies » (I, p.8)

Une vie, petite vallée de larmes mais, ça et là, quelques petits trous par où s'infiltrer un petit rayon

chaleureux...

Nous avons jugé bon de terminer ce point en faisant référence à d'autres œuvres qui usent de cette image du trou dans la même optique. Ainsi dans sa nouvelle, « la femme de Paul », Maupassant nous dit que Paul « était tombé dans cet amour comme dans un trou bourbeux » (*C.N.*, I, p. 299). On retrouve ici la vanité de l'amour dont nous avons parlé plus haut. Une des nouvelles de notre auteur s'intitule également « le trou ». Mentionnons encore l'extrait suivant tiré de *Madame Bovary* nous rapportant le sentiment d'Emma après le fameux bal : « Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes » (*Op. cit.*, p.376). Et l'on retrouve la trame trouée de la vie : quelques parenthèses heureuses qui empêchent la flamme de l'espoir de s'éteindre complètement puis la mort qui se glisse peu à peu, laissant des traces çà et là avant de faire tomber l'homme définitivement.

Les trous dans la phrase, l'image du trou disent ainsi la mort dans le texte, la fin : « il semble que tout soit près de finir, l'existence et l'univers. On perçoit brusquement l'affreuse misère de la vie, l'isolement de tous, le néant de tout, et la noire solitude du coeur qui se berce et se trompe lui-même par des rêves jusqu'à la mort » (*Le bonheur*, *C.N.* I, p.1242).

Nous allons étudier maintenant d'autres trous, ceux qui sont creusés dans le récit à différents endroits.

« Le temps s'étire, le vide menace », nous dit Echenoz, dans *L'Equipée malaise* et dans un contexte bien différent et loin de celui de Maupassant.

-> Ellipses et sommaires

Pour parvenir à dire la vanité de la vie de Jeanne, l'absence de tout événement, l'étirement de l'ennui et l'immobilisation, l'enlèvement de son héroïne, Maupassant a recours à l'ellipse narrative ou au sommaire (hâte narrative). Certes, l'ellipse relève du non-dit dans la mesure où l'auteur choisit de taire un dialogue, un événement, un moment de l'histoire, une intention, un sentiment, ou encore un commentaire mais cette ellipse est au service de l'indicible résidant dans la formulation de la vacuité de l'existence et du rien du quotidien. Soulignons en outre que ce procédé est très fréquent au XIX^e siècle, ce qui nous conduit une fois de plus à ancrer Maupassant dans son époque et à ne pas parler trop vite de sa modernité, du moins à ne pas le réduire à cette dernière comme certains critiques peuvent le faire. (Nous nous en rendrons compte ultérieurement)

L'ellipse nous renvoie à un langage de l'implicite. Karl Cogard, dans un chapitre de *Limites du langage : indicible ou silence*, nous la décrit à mi-chemin entre le blanc typographique, véritable vide, et la présence pleine des mots. Entre le tu et le dit, elle est presque égale à la ligne de points. Mais, nous allons voir que, comme nous le suggère cet auteur, elle se révèle plus significative que si le romancier tentait de décrire ce qu'elle tait.

Il convient de remarquer, à la lecture d'*Une vie*, que plus nous avançons dans le roman, plus les ellipses et sommaires se multiplient, cela est notamment frappant à partir du chapitre V : la première année de Jeanne après son retour aux Peuples est racontée en huit chapitres (2 mai jusqu'au 23 octobre), les deux années suivantes le sont en trois chapitres. En revanche, les trois derniers chapitres couvrent pas moins de vingt-cinq années : le chapitre X parcourt notamment vingt-deux ans, soit toute l'enfance, la jeunesse et l'entrée dans la vie d'adulte de Paul. D'ailleurs le passage du temps n'y est dit que de manière détournée et floue à travers les références à l'âge du petit garçon : la succession des années est ainsi symbolisée par les coups de canif sur l'« échelle de poulet », ces coups de canif sont comme des coups portés à la vie, la vie qui se défait. C'est là une magnifique façon de dire la fuite du temps. Maupassant accélère ainsi le rythme en faisant grandir Paul de dix à douze ans, puis à quinze, vingt, vingt-cinq ans tandis qu'il étire en longueur les années de vieillesse, d'ennui et de tracasseries financières. Nous avons donc un jeu entre accélération du temps et étirement de ce dernier mais tous deux semblent renvoyer à un espace vacant et à l'indifférence de la vie à propos de laquelle Maupassant disait : « la vie [...] laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment ²⁵¹ ».

Quelle signification donner à cette espèce de rupture entre les premiers et les derniers chapitres ? Les premiers chapitres sont assez « riches » en événements : retour aux Peuples, rencontre avec Julien, fiançailles, mariage, voyage de noces mais ensuite le tissu événementiel se déchire et le temps semble se figer, se vider. La densité événementielle des cinq premiers chapitres s'oppose ainsi à l'ennui et à la vacuité de la vie, veuve de tous projets, des quatre derniers où le temps, bien qu'il continue de s'écouler, paraît immobile. D'ailleurs, ce vide des années suivant le mariage transparaîtra clairement dans l'impossibilité de Jeanne, dans les dernières pages, de retrouver ses souvenirs « post-mariage » : ne remonteront à la surface que quelques bribes, ça et là,

251 Guy de Maupassant. « Le Roman ». In *Romans*, p.708.

sur un fond de brouillard : « Mais les années suivantes lui semblaient se perdre dans un brouillard, se mêler, enjamber l'une sur l'autre ; et elle demeurait parfois un temps infini, la tête penchée vers un calendrier, l'esprit tendu vers l'Autrefois ». (UV, XIV, p.188) Cette absence de souvenirs semble nier une vie véritablement vécue, car seulement faite de l'ennui du quotidien et de rêves inexistantes. Cette absence renvoie à un temps vide, un temps qui se dissout dans le flux monotone d'un écoulement indifférencié - nous allons voir plus loin le temps intérieur, le temps de Jeanne - mais de plus en plus vite. Après son mariage, Jeanne s'enfonce chaque jour un peu plus profondément dans le néant : le temps s'étire, s'engourdit, se vide. C'est d'ailleurs, pour cela que, plus on avance dans le roman et plus les jalons temporels s'effacent, les notations deviennent plus approximatives alors que nous avons des dates, des jours, des mois plus précis dans les premiers chapitres. En atteste par exemple le fait que les lettres de Paul ne sont même pas datées, comme si elles renvoyaient à une espèce de non-temps, de temps du néant.

En définitive, ce qui peut ressortir de cela c'est que la vie de Jeanne est comme figée en une phase ascendante (celle des illusions et des espoirs) et en une phase descendante (celle du désenchantement et des malheurs). L'impatience juvénile cède donc vite la place à la mélancolie.

Dans la même optique, nous pouvons mentionner les résumés-sommaires nombreux (« raccourci », parole brève du narrateur mais lourde de silence : une façon d'exprimer plus en disant moins comme nous allons voir) qui permettent de condenser en quelques phrases de longues périodes et d'instaurer ainsi un lien entre le silence et le temps. Ces sommaires marquent une accélération extrême de la durée : « Et toutes les semaines du mois ressemblèrent à la première », « elle demeura trois mois dans sa chambre », « deux années tranquilles ». Pareillement, le chapitre XI contracte en quelques pages « une série d'années monotones et douces ». Ces sommaires qui se multiplient dans les derniers chapitres, resserrent de longues périodes durant lesquelles le présent semble s'enliser dans la répétition monotone de faits insignifiants. Ils renvoient ainsi à une « action » qui se prolonge mais sans apporter de nouveauté dans le texte. C'est encore une manière de poser des mots sur le mutisme dans lequel s'emmure Jeanne, son dégoût final, paroxystique, qui échappe au discours. Silence qui échappe à l'écriture. Sentiment intransmissible.

Nous pouvons mentionner le sommaire que nous trouvons au retour de Corse où « tout (est) dit, tout, en une demi-heure », où tout est rangé (« linge », « robes » « objets », p.62) très rapidement : une manière de gommer rapidement le voyage de nocces, dire qu'il n'est qu'un bonheur vite ravalé, ramené entre parenthèses, une manière également d'évoquer l'isolement, la solitude, le

vide ramenés à quelques détails significatifs.

Dans l'exemple suivant : « Le curé dînait au château, tous les jeudis et venait souvent en semaine causer avec sa pénitente. Elle s'exaltait comme lui, discutait sur les chemins immatériels, maniait tout l'arsenal antique et compliqué des controverses religieuses » (UV, X, p.137), le sommaire, discours narrativisé, paraît dire à la fois la vanité de ces visites répétitives et des discussions entre Jeanne et l'abbé Tolbiac tout en stigmatisant l'homme d'église.

En définitive, il appert que les ellipses et les sommaires sont là pour souligner la vacuité de l'existence de Jeanne, pour dire la monotonie de la vie aux Peuples après le mariage : il n'est, en effet pas anodin de constater que l'accélération narrative s'accroît à partir du chapitre V. La « mort » de l'existence de Jeanne s'affirme ainsi dans l'absence de projets et d'événements marquée par les blancs narratifs. La narration, par son tempo précipité, souligne ainsi le vide existentiel. Jeanne ne fait, en effet, plus que tourner en rond, prostrée, figée dans un temps aboli : « Elle se levait chaque matin à la même heure, regardait le temps par sa fenêtre, puis descendait s'asseoir devant le feu dans la salle », « elle restait là des jours entiers, immobile, les yeux plantés sur la flamme, laissant aller à l'aventure ses lamentables pensées et suivant le triste défilé de ses misères » (UV, XIV, p.185). Le ressassement de souvenirs l'enferme dans un temps qui n'est plus, les souvenirs se substituant au présent, aux faits de vie.

Le temps semble absent, comme s'il ne comptait plus : c'est la dimension psychologique du temps, un temps intérieur. Ce temps de non-être, semi-effacé, renvoie à la dissolution de Jeanne qui, comme foudroyée et convaincue de son impuissance, se réfugie dans l'immobilisme et le silence, étrangère à toute action. Nous avons même le sentiment que Jeanne finit par s'évanouir, voire par s'absenter de sa vie. Cette dernière est effectivement repliée dans le passé, un passé sans profondeur dont la ressouvenance évacue, semble-t-il, la matière du roman. Se creuse ainsi un abîme entre la conscience du personnage et l'univers dans lequel il évolue. En cela, Maupassant, à l'instar de Flaubert, prépare doucement l'avènement du roman de l'absurde (on pense à *L'étranger* de Camus). Le fait que Jeanne fuit sans cesse la réalité est d'ailleurs rendu à travers deux ellipses, deux blancs narratifs, deux éclipses événementielles que nous avons pris soin de souligner.

La première nous renvoie à son mariage.

L'ellipse de la cérémonie du mariage est, effectivement, fort significative : « Elle ne reprit possession d'elle que dans le chœur de l'église pendant l'office. Mariée ! Ainsi elle était mariée ! La succession de choses, de mouvements, d'événements accomplis depuis l'aube lui paraissait un rêve,

un vrai rêve. » (UV, IV, p.41). Jeanne n'éprouve à l'issue de la cérémonie qu'une « grande sensation de vide en tout son corps », une cérémonie qui semble avoir lieu en dépit d'elle, quasiment *in absentia*. Elle rend compte de l'immobilisme, de la passivité de Jeanne, de son demi-sommeil permanent, du fait qu'elle soit toujours plus ou moins absente : absente du présent, absente du réel, absente à elle-même. Elle se réfugie toujours dans un monde fictionnel, c'est pourquoi même son mariage lui semble un rêve. Jeanne se laisse sans arrêt porter par le vie, par les autres. Ainsi, cette ellipse permet de rendre compte de sa « présence absente ». Nuançons malgré tout : si Jeanne est pour ainsi dire « éclipsée » de son propre mariage, d'où l'escamotage de la cérémonie dans le texte, c'est aussi que le contrat de mariage, passé entre sa famille et son mari, l'éclipse avant tout. Et la dépossession se poursuit pendant la nuit de noces puisque Jeanne a encore une petite amnésie temporaire : « elle n'en eut guère le souvenir car elle avait perdu la tête ». (p.48).

Mais nous pouvons surtout évoquer l'ellipse du voyage de noces. Nous n'apprenons en effet pas grand-chose de la lune de miel de Jeanne. Notons le sommaire suivant : « le reste de son voyage ne fut plus qu'un songe, un enlacement sans fin, une griserie de caresses. Elle ne vit rien, ni les paysages, ni les gens, ni les lieux où elle s'arrêta. ». Jeanne ne voit « rien ». D'ailleurs, à peine se trouve t-elle dans le bateau en partance pour la Corse que Jeanne a le sentiment d' « entrer, tout éveillée, dans un rêve ». Encore une fois, la jeune femme nous apparaît comme effacée, comme endormie, ce qui est signifiée, par ailleurs, par la mer, décrite comme « figée », plongée dans un « épais sommeil ». Cette ellipse dit la vie avortée de Jeanne, laquelle passe à côté de son existence qu'elle ne fait que rêver au final. Même la parenthèse joyeuse du voyages de noces est comme réduite en poussières ! Jeanne nous semble bien une éclipsée de la vie.

Ces deux ellipses étaient d'ailleurs annoncées par celle du baptême de la Jeanne où il nous est dit que : « Jeanne ne voyait plus rien, ne savait plus rien, et sa taisait, la tête brouillée de joie » (III, p.34).

En somme, l'ellipse est due à la focalisation interne : nous sommes sensés suivre les événements avec le personnage, en même temps que lui, mais dans la mesure où Jeanne n'est pas « présente », nous n'en savons rien. Il est question ici du « réalisme subjectif » qui consiste à présenter la réalité à travers l'optique d'un personnage et à manifester, dans l'écriture, la réalité de cette conscience.

Pour donner un autre exemple, nous pouvons nous reporter à *Un cœur simple* de Flaubert et, plus précisément, à l'ellipse de la nuit d'agonie de Virginie qui s'explique par le fait que nous

épousons seulement le regard de Félicité. (Jean Pouillon parle de « vision avec »). Effectivement, ici le personnage n'assiste pas à l'événement, c'est pourquoi il nous paraît logique qu'on n'en voit rien dans la mesure où nous suivons l'action à travers son seul regard. En revanche Jeanne est présente aux événements, nous pourrions donc nous attendre à leur description. L'absence de celle-ci rend donc bien compte de l'effacement de Jeanne, de sa seule présence physique.

Brunetière, critique de la prestigieuse *Revue des Deux-Mondes*, note par ailleurs l'utilisation de l'ellipse à bon escient dans *Mont-Oriol* où Maupassant intercale une année entre les deux parties du roman.

En racontant une vie qui n'a pas vraiment eu lieu, qui a été bien plus subie, bien plus rêvée même que vécue, Maupassant se place dans la lignée de Flaubert qui, dans *L'Education sentimentale*, nous raconte une « éducation sentimentale » qui n'a pas eu lieu : « Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir » (*Op. cit.*, p.455) Mais nous allons voir comment, pour ce faire, Flaubert a recours aux ellipses.

Citons tout d'abord : « Ainsi les jours s'écoulaient, dans la répétition des mêmes ennuis et des habitudes contractées », « Alors commencèrent trois mois d'ennui », « et cela dura six mois » : ces ellipses permettent de dire l'ennui, la vacuité de l'existence de Frédéric Moreau. Le blanc séparant par exemple les chapitres 5 et 6 de la première partie manifeste l'interminable prostration de Frédéric suite à l'annonce de la banqueroute familiale, ce qui le rapproche grandement de Jeanne. Ce dernier n'a pas le regain des personnages balzaciens ou alors seulement passagèrement : « il s'exalta, en pensant aux grands hommes qui travaillent dans les mansardes [...] ainsi cette catastrophe était un bonheur » car très rapidement : « Lassé, énervé, vaincu enfin par la terrible force de la douleur, Frédéric se laissa conduire chez Protagoras (p.141). Nous pouvons d'ailleurs rappeler l'analyse de Jean-Pierre Richard. Il met l'accent sur la subordination de l'histoire individuelle à l'Histoire collective et explique que le comble de ce traitement critique de l'Histoire réside bien dans l'ellipse que pratique le roman sur la période du Second Empire (1852-1869) qui survient après l'assassinat symbolique de Dussardier par Sénécal. On est alors en 1851 mais le roman ne recommence ensuite qu'en 1867, après la phrase laconique mais combien significative : « il voyagea », rompant la trame narrative. J.P.Richard nous démontre comment, isolée par un alinéa, cette phrase figure le vide, la répétitivité qui rend plus évident le caractère itératif des procès des phrases suivantes : « Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, [...]

Il revint. Il fréquenta le monde... » (*Op. cit.* p.448). L'Histoire est comme « liquidée » et avec elle toute la réalité : l'atemporalité ne renvoie donc à aucun espace. Cet effet d'accélération, de bonds dans le temps, sera particulièrement apprécié par Proust qui parle de « changements de vitesse sans préparation²⁵² ».

Pour clore notre étude autour d'un temps du néant rendu notamment par les ellipses et les sommaires, nous voudrions dire quelques mots sur le jeu autour des temps verbaux permettant là encore de contourner l'indicible.

L'utilisation de l'imparfait transforme l'événement en non-événement, fige le temps : en narrant les actions, l'imparfait, sur le mode de la description, c'est une façon de ralentir le rythme, de faire piétiner le récit.

L'aspect duratif de l'imparfait qui dit la monotonie de l'existence et les fonctions végétatives auxquelles se réduit la vie, transparait dans cet exemple tiré de *Mont-Oriol* : « Elle vivait, dormait, s'habillait avec goût, riait, était contente ».

L'imparfait traduit par conséquent une vision du monde, une réalité sur laquelle les personnages ne paraissent pas avoir de prise et de laquelle seuls quelques événements se détachent, auxquels ils ne participent pas. L'imparfait rend compte de l'étrangeté du monde, dans lequel les êtres errent.

L'utilisation du participe présent, analysée par André Vial notamment, et plus précisément le brouillage autour de sa valeur est peut-être une façon de signifier le non sens de la vie, de la toile de l'existence dans laquelle on finit toujours par s'emmêler. Ainsi, le participe présent a tantôt une valeur causale (« L'Océan, engourdissant la voix et la pensée, les avait rendus silencieux », [III, p.27]), tantôt une valeur répétitive et durative

Les jambes embarrassées dans la jupe flottante de sa livrée, aveuglé par sa coiffure qui chavirait sans cesse, agitant ses manches comme des ailes de moulin, pataugeant dans les larges flaques d'eau [...], se trémoussant, bondissant et couvert de boue, Marius suivait la calèche de toute la vitesse de ses pieds. (UV, VI, p.70)

Les efforts désespérés de Marius nous renvoient peut-être l'image de Jeanne condamnée à « patauger » dans son quotidien.

Le participe présent peut encore exprimer la monotonie obstinée et obsédante de la rêverie qui immobilise Jeanne à la fenêtre tout le temps de l'aube, rêverie qui accompagne ainsi la lente

252 Marcel Proust. *Op. cit.*, p. 79.

éclosion du jour : « Jeanne regardait [...] cette radieuse éclosion du jour, se demandant s'il était possible que sur cette terre où se levaient de pareilles aurores il n'y eût ni joie, ni bonheur » (UV, IX, p.127).

Ainsi, les ellipses et sommaires permettent de dire que le roman est fait d'une succession de moments creux, d'instantanés où toute notion de temps est comme inexistante, qu'*Une vie*, par là, est un « livre sur rien ». Nous avons ainsi une histoire jalonnée de trous : l'enfance de Jeanne, sa vieillesse après l'arrivée de sa petite-fille mais surtout sa tranche de vie émietlée qu'on nous donne pourtant à lire. (En cela, Maupassant annonce *La nausée* de Sartre, Roquentin le personnage principal de ce roman connaissant la même vacuité de la vie. C'est ainsi que les propos suivants auraient pu être écrits dans notre roman : « les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison » [*Op. cit.*, Gallimard, 2002, p.49])

De surcroît, en taisant ce « rien », ces non-événements, Maupassant rend plus significatif le vide existentiel qu'en en parlant. Ce vide, ces blancs dans la narration, ces années passées sous silence, n'en ont pas moins un sens : une façon pour l'auteur de mettre le vide au service du plein et de poser des mots, obliquement, sur l'indicible.

« Le vrai symbole de la nature est le cercle²⁵³ ».

-> Temporalité circulaire et répétition

Pour terminer notre étude sur les moyens permettant de dépasser l'indicible, nous aimerions nous pencher sur la temporalité circulaire du roman, sur cette représentation de la vie comme un cercle et donc sur ses maintes répétitions inertes et mortifères qui donnent l'impression du vide existentiel, d'un immobilisme, d'un personnage tournant en rond et prisonnier de son destin. Nous verrons ainsi que cette « pensée circulaire » était déjà présente chez Flaubert, comme a pu le montrer Georges Poulet, dans « La pensée circulaire de Flaubert ». Plus précisément, nous allons porter notre attention sur tout ce qui est marqué par le « retour du même » que ce soit les personnages, les événements, les pensées ou encore le discours même du narrateur et qui semble, en cela, nous autoriser à voir dans *Une vie*, ce que nous avons déjà appelé une « poétique du ressassement » dont

253 Schopenhauer. *Le monde comme volonté et comme représentation*, P.U.F., 1966, pp.1121-1123.

l'emblème pourrait bien être ce morceau de ficelle (On se souvient de la fameuse nouvelle s'intitulant « la ficelle »). Et évidemment l'eau qui s'inscrit bien dans cette forme de tournoiement qu'il y a derrière le cercle, piège circulaire qui emprisonne notre héroïne. Songeons aux mouvements concentriques d'une pierre jetée dans l'eau qui viennent rider sa surface lisse. Et songeons encore au son [o], très présent comme nous le verrons, son constitué du modèle harmonieux d'une figure circulaire, celle de la lettre « o ». On voit là le symbole du cercle parfait qui rappelle celui de l'Ouroboros, le serpent qui se mord la queue, serpent qui apparaît, d'ailleurs, dans les allitérations en [s], nouvelle courbe qui se dessine avec cette lettre.

Soulignons aussi que la figure de la répétition est la figure emblématique du « livre sur rien », comme nous le dit Shoshana Felman dans le chapitre déjà cité : elle nous explique qu'elle est la figure du roman en tant que sa propre répétition, en tant que réflexion et rappel de ses propres moments linguistiques. *Une vie* n'est d'ailleurs annoncé que comme le récit d'une vie parmi d'autres, une vie-cliché à l'instar de celle de Félicité dans *Un coeur simple*, comme l'annonce la phrase liminaire par laquelle se déclenche le récit de la vie de la servante : « Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour ». Le commencement du récit ne fait d'emblée que répéter des histoires semblables à la sienne. Il s'agit d'une histoire-cliché, une vie parmi tant d'autres. Nous avons ainsi une répétition du langage, du cliché, de l'habitude, de l'amour, de la mémoire, de la mort... qui ne dit que le refrain lancinant de la vie.

* Mêmes personnages

Force nous est de constater que les personnages sont, semble-t-il, voués à se répéter, ce qui installe une sorte de permanence du même qui englutit la différence et qui, en outre, rend compte des terribles lois de l'hérédité au sein d'une même famille. C'est là la foi de Maupassant en un déterminisme de l'espèce, en la Fatalité, empruntée à Darwin et Spencer mais que nous trouvons beaucoup plus marqué chez Zola. Ce dernier définit sa conception du personnage dans *Le Roman expérimental* : « une machine animale agissant sous l'influence de l'hérédité et de milieux ». Il le met ensuite en œuvre dans ses romans. Mais nous trouvons également la conception scientifique de la personnalité explicitée dans *L'Hérédité psychologique* (1882) par Théodore Ribot, lequel constate qu'autant que les caractères physiques « toutes les formes de l'activité mentale sont transmissibles » (p.414) chez Des Esseintes, le représentant d'une aristocratie en voie d'extinction, vouée à la pathologie. Huysmans insiste, en cela, sur son tempérament, sa lignée, son atavisme. Penchons-nous donc sur la dimension génétique de notre roman.

Force nous est de constater que Jeanne nous est parfois présentée comme une miniature de sa mère : elles ont ainsi le même comportement, les mêmes espérances. A titre d'exemples, évoquons : « Jeanne parfois remplaçait Rosalie et promenait petite mère qui lui racontait des souvenirs d'enfance. La jeune fille se retrouvait dans ces histoires d'autrefois, s'étonnant de la similitude de leurs pensées, de la parenté de leurs désirs » (UV, II, p.20). Et nous pouvons lire que « leur marche lente suivait la lenteur du récit » [*ibidem*], comme si finalement nous avons un parallèle entre leur parcours et leur discours (grâce au polyptote : lente/lenteur) et peut-être même une espèce de mise en abyme du texte, condamné à n'avancer que par répétition et dégradation. Ce serait ainsi le programme narratif de base de tout le roman qui pourrait se lire dans la description de cette allée dans les premières pages. L'allée de « petite mère » est d'ailleurs très significative, comme en atteste sa récurrence qui répond à sa fonction narrative : sa transformation, au cours du récit, est un indice du changement et du passage du temps. Mais c'est surtout sur sa fonction symbolique que nous souhaiterions insister : Claudine Giacchetti, dans son *opus*, nous montre qu'elle représente, effectivement, le modèle de vie de Jeanne dans sa linéarité et sa monotonie : « alors, traînant son pied gauche, un peu plus lourd et qui avait déjà tracé, dans toute la longueur du chemin, l'un à l'aller, l'autre au retour, deux sillons poudreux où l'herbe était morte, elle [la baronne] recommençait sans fin un interminable voyage en double ligne » (II, p.18). Et ne nous dit-on pas, à la fin de l'œuvre, de Jeanne qu'elle est « faible et traînant les jambes comme jadis petite mère... » ? Plus troublante encore est la parenté des répliques que Jeanne, comme sa mère quelques décennies plus tôt, adresse à la même Rosalie en faisant sa promenade: « Rosalie souvent la forçait à marcher, l'emmenait sur la route ; mais Jeanne au bout de vingt minutes déclarait : “Je n'en puis plus, ma fille” ; et elle s'asseyait au bord du fossé » (XIV, p.186) fait écho à « Elle [petite mère] descendait appuyée sur le bras de Rosalie [...] et toutes les cinq minutes elle s'arrêtait, disant à la pauvre bonne patiente qui la soutenait : “Asseyons-nous, ma fille, je suis un peu lasse” » (II, p.18). On devine là les lois de l'hérédité, comme si Jeanne était condamnée à « répéter » sa mère, comme si elle ne pouvait être que sa « miniature » pour ainsi dire, ce qui nous amène à voir la famille comme une forme de clôture, laquelle renvoie au cercle, la fermeture parfaite et justement dans *Fort comme la mort*, le comte de Landa déclare que « le cercle est une famille », un cercle dans lequel Bertin tourne en rond.

Et bien entendu, « Jeanne aussi gardait sa correspondance, préparait sa "boîte aux reliques", obéissant [...] à une sorte d'instinct héréditaire de sentimentalité rêveuse » (UV, IX, p.118). L'allitération en [s] semble renforcer cette idée d'emprisonnement héréditaire, une hérédité à

laquelle le personnage ne peut échapper. Le tiroir aux souvenirs (qui nous rappelle, soulignons-le, la boîte à biscuits de Rodolphe de *Madame Bovary*) occupe une place centrale dans l'œuvre et nous renvoie à cette lecture, sans cesse recommencée, des bribes du passé, qui enferme les personnages féminins dans un ressassement interdisant tout bonheur présent et entretenant l'illusion que le passé est un refuge. Cette boîte leur donne sans doute l'impression de maîtriser le temps alors que le temps répétitif qui en émerge est un temps infernal, un temps de l'aliénation. Nous pouvons d'ailleurs relever une comparaison très éloquente - allitération en [m] fort significative - où il est dit que la baronne fait revenir dans ses rêves les aventures lues « **comme** une boîte à **musique** dont on **remonte** la **manivelle** répète **interminablement** le **même** air ». (UV, II, p.19). Et de la même façon que sa mère embrasse ses reliques, Jeanne embrassera, pour sa part, cette épingle retrouvée comme elle le fit avec cette antique poupée : toutes les deux ont ce besoin d'embrasser des petits bouts de ce cher passé. Jeanne est ainsi un peu un double de sa mère mais aussi de Lison qui, comme elle, s'accoude à la fenêtre pour contempler la nuit et laisser errer sa pensée. Nous avons ainsi des personnages féminins qui répètent les mêmes erreurs commises par le passé et qu'ont également commises d'autres avant eux. Des personnages féminins dont la vie se résume à des rites (la lecture de romans sentimentaux, la « boîte aux reliques » ou encore le « labyrinthe des généalogies » et bien sûr l'indispensable petit tour dans la « petite allée »...) dont le caractère répétitif traduit bien que, tant sur le plan historique que psychologique, aucun souffle vital ne les anime.

Nuançons malgré tout en nous souvenant notamment que Jeanne, contrairement à sa mère, ne se réfugiera jamais dans l'adultère pour fuir la vacuité de sa vie.

De la même façon, nous pouvons relever les attitudes comiquement symétriques des voisins fermiers des Peuples : « Les Martin levèrent les bras, et la maîtresse l'embrassa sur les joues ; puis on la contraignit à boire un petit verre de noyau » ; « Les Couillard levèrent les bras ; la maîtresse la bécota sur les oreilles, et il fallut avaler un petit verre de cassis » (UV, VI, p.66). Cette répétition (nous naviguons dans cette phrase entre l'anaphore et l'épanaphore) concourt à dire le néant des relations et la bêtise des personnages - personnages qui nous apparaissent comme les marionnettes d'un bal -, et à en faire des pantins déambulant dans le théâtre de la vie.

Et, plus drôle encore, même leurs coqs respectifs se répondent dans une symétrie parfaite : « Un coq chanta dans la ferme de droite ; d'autres répondirent dans la ferme de gauche » (I, pp.13-14).

Un peu dans la même veine, nous pouvons mentionner les paysannes, toutes « grosses » : c'est là le fruit de la fameuse « coutume locale » évoquée par l'abbé Picot : « La fille des Couillard venait d'avoir un enfant et le mariage allait avoir lieu. La servante des Martin, une orpheline, était *grosse* ;

une petite voisine, âgée de quinze ans, était *grosse*, une veuve, une pauvre femme boîteuse et sordide, qu'on appelait la Crotte tant sa saleté paraissait horrible, était *grosse*.

A tout moment, on apprenait une *grossesse* nouvelle ». (IX, p.116)

C'est là une situation dramatique : toutes ces femmes qui sont enceintes, parfois très jeunes et sans papa pour l'enfant, un enfant dont on peut se demander comment il sera élevé, ce qui fait encore voler en éclat l'amour, les sentiments... et pourtant l'épanaphore « grosse » doublée du polyptote (*grosse/grossesse*) créent un comique de répétition qui donne à nouveau un côté mécanique à la vie, aux gens. Tous les femmes, peu importe leur âge et leur statut, sont concernées, on a l'impression qu'il s'agit d'une maladie qui se propage de ferme en ferme.

* Mêmes discours, mêmes pensées, mêmes rêves

La répétition, que ce soit des paroles, des pensées ou des rêves permet de dire l'enlisement du personnage dans la boue de son quotidien. Tous ces comportements récurrents semblent témoigner de l'impossibilité de toute progression.

« Il faut tourner, tourner, toujours » (« Suicides », C.N., I, p.177)

Penchons-nous, tout d'abord, sur les discours tenus par Jeanne, et plus précisément par ce qui constitue le discours intérieur de la jeune femme dont nous avons pu noter le caractère profondément mélancolique. Or, dans la symptomatologie de la mélancolie, nous pouvons relever la compulsion de répétition. Et en effet, nous l'avons vu, Jeanne ne cesse de ressasser, de se répéter, c'est pourquoi nous pouvons relever de nombreuses récurrences de phrases exclamatives et surtout interrogatives, construites à partir de la même structure, renforcées, de surcroît, par les effets mimétiques du style indirect libre. Celles, par exemple, traduisant le fonctionnement itératif de la mémoire : « Te rappelles-tu, ma fille, comme il pleuvait quand nous sommes parties de Rouen pour venir ici...? » qui fait écho à « Te rappelles-tu notre promenade dans le bateau du père Lastique ? ». La répétition d'un mot, ici l'épanaphore du verbe « se rappeler », est toujours la trace d'une obsession (songeons au fameux « garçon un bock » dans la nouvelle éponyme). Deleuze propose une étude intéressante sur la question dans *Différence et répétition*²⁵⁴.

Pareillement, Jeanne se pose toujours les mêmes questions quant à sa naïveté, du fait qu'elle n'ait rien vu, après le premier adultère de Julien, puis lors du second : « Comment n'avait-elle pas deviné plus tôt ? Comment n'avait-elle rien vu ? ». Elle s'interroge encore avec un flot de « pourquoi » sur

254 Gilles Deleuze. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1993, 416 p.

son destin et la fatalité qui a pesé sur sa vie, la privant de bonheur selon elle : « Pourquoi n'avait-elle pas été aimée comme d'autres ? Pourquoi n'avait-elle pas même connu les simples bonheurs d'une existence calme ? ». On nous dit, dans les derniers pages, qu'« elle *répétait* à tout moment : « C'est moi qui n'ai pas eu de chance dans la vie » (UV, XIV, p.187). A sa sortie du couvent, elle se demande comment sera son mari, (« Comment serait-il ? »), une fois Julien rencontré, elle continue de s'interroger (« Etait-ce bien LUI l'époux promis par mille voix secrètes, qu'une Providence souverainement bonne avait ainsi jeté sur sa route ? ») y compris avant sa nuit de noces (« Aimait-elle son mari ? »). Nous la retrouvons encore en train de se questionner au retour de Corse (« Pourquoi se sentait-elle comme meurtrie...? »), à la naissance de son fils (« Que serait-il? Comment serait-il ? »), puis quelques chapitres plus tard, avec un « paquet » d'années en plus, elle s'interroge sur son destin comme nous venons de le relever. Jeanne nous apparaît sans arrêt en train de se palper, de titiller son cœur, comme en quête d'un sens. Son questionnement est interminable mais il n'en demeure pas moins vide, car Jeanne ne donne aucune réponse à ses questions - d'ailleurs, peut-être que ces dernières n'en attendent aucune - qui tournent toujours autour de sa petite personne. Jeanne s'interroge mais jamais elle n'agit. C'est qu'elle est une femme de paroles muettes et de rêves bien plus que d'actions et, qui plus est, de paroles continuellement redites, reprises. Elle est, en cela, proche de Félicité, marquée par la figure de la répétition, « répétition mimétique des clichés, répétition routinière du travail, de l'habitude, des gestes quotidiens, répétition psychique des amours et des pertes, des douleurs et des joies, des frustrations et des substitutions où se joue, où se déplace la mort dans la vie » nous dit Shoshana Felman.

Quoi qu'il en soit, pour dire ces retours obstinés aux mêmes questions, ces idées lancinantes qui martèlent la tête douloureuse de Jeanne, Maupassant a dû recourir à une écriture du ressassement sur laquelle s'est penchée Jean-Louis Cabanès dans *Maupassant et l'écriture*. Ce dernier nous montre, effectivement, comment avec ce schéma répétitif et l'omniprésence de la modalité interrogative, notre auteur a « élaboré une forme romanesque propre à concrétiser cette rumination, ce grand courant d'obsessions qui marquent son univers imaginaire²⁵⁵ ». L'auteur d'*Une vie* est ainsi parvenu à dire le monde intérieur de son personnage, sa marche en circuit fermé, pénible, épuisante, marche répétitive et sans issue.

Et de rapporter les propos de Michaux selon lesquels le discours, le monologue intérieur est le « lieu

255 Jean-Louis Cabanès. « L'écriture du ressassement ». In *Maupassant et l'écriture*. p. 196.

du morne, de l'enroulé, de la reprise infinie ²⁵⁶».

Petite parenthèse pour dire que, de la même façon, l'abbé Tolbiac n'en finit pas de répéter toujours la même phrase et pas n'importe laquelle, une phrase qui porte cette idée de cercle, de répétition. Une phrase qui nous le fait apparaître comme un lion en cage ne cessant de tourner, de tourner encore. Il s'agit d'une phrase tirée du *Nouveau Testament* (Première Epître de Pierre, V,8) particulièrement significative : « *Sicut leo rugiens circuit quaerens quem devoret* » (XI, p.150) (comme un lion rugissant, il fait des tours sur lui-même en cherchant qui dévorer). Et il en est de même du chien Massacre : son côté mécanique est mis en relief par la comparaison que nous trouvons dans la phrase suivante : « Gros comme une tonne, il se traîna à peine sur ses pattes écartées et raides, et il aboya à la façon des chiens de bois qu'on donne aux enfants ». (XII, p.172). Mais revenons-en à Jeanne.

Sa pensée est aussi toujours fixée sur elle, son avenir quand elle est jeune et son passé quand elle se fait plus âgée (« Et une idée la saisit qui fut bientôt une obsession terrible, incessante, acharnée. Elle voulait retrouver presque jour par jour ce qu'elle avait fait » [XIV, p.188]) permet de nous la représenter, toujours perdue dans l'exploration douloureuse de son moi, toujours tournant en rond. En cela, elle nous fait penser à la phrase suivante tirée d'une oeuvre de Maupassant : « La pensée de l'homme est immobile [...] elle tourne comme un cheval dans un cirque, comme une mouche dans une bouteille fermée, voletant jusqu'aux parois où elle se heurte toujours²⁵⁷ ». (Notons-y l'assonance en [ou] ou en [o], des sons qui avec la lettre [o] semblent dessiner un cercle dans le texte, forme et fond s'épousant alors parfaitement.)

La pensée humaine serait donc inéluctablement circulaire, pensée entrant en elle-même, mots tournant autour d'une idée centrale. Georges Poulet dans « La pensée circulaire de Flaubert » tiré de *Métamorphoses du cercle*, a montré comment Flaubert a essayé de rendre l'idée fixe, la pensée diffuse de ses personnages dans son écriture. Flaubert, lui-même, d'ailleurs, nous est présenté comme hanté par l'étroitesse de son existence : « sa pensée malade qui courait dans un cercle de fer²⁵⁸ ». De la même façon, ses personnages sont prisonniers d'une pensée lancinante qui à force de se répéter, finit par s'annihiler. Citons Félicité dont « le petit cercle de ses idées se rétrécit encore » (*Op. cit.* p.615). Bouvard et Pécuchet trempent également dans un monde d'obsessions,

256 Henri Michaux. *La Vie dans les plis*, Gallimard, 1949, p. 214.

257 G. de Maupassant. *Sur l'eau*, p. 213.

258 G. Flaubert. Smarh, *Œuvres de jeunesse*, Conard, t II, p. 95.

eux qui se livrent à la répétition mécanique des essais et erreurs : redondance, le trop plein de leur travail est peut-être une façon d'échapper au silence, à la hantise du néant. Parallèlement, en se jetant dans la quête désespérée d'un passé anéanti, Jeanne chercherait-elle à remplir un quotidien où elle n'a de toute façon rien à faire, à fuir sa tenace hantise du vide ? Pontalis ne dit-il pas que le « caractère de répétition imprime le manque du pulsionnel » ?

Mais c'est surtout Frédéric Moreau qui nous vient à l'esprit, lui dont tout l'univers tourne autour de Madame Arnoux :

Et tel qu'un voyageur perdu au milieu d'un bois, et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement il retrouvait au fond de chaque idée le souvenir de Madame Arnoux. (*Op. cit.*, p. 86)
Toutes les rues conduisaient vers sa maison ; les voitures ne stationnaient sur les places que pour y mener plus vite ; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville, avec toutes ses voix, bruissait comme un immense orchestre, autour d'elle. (*Op. cit.*, p.100)

Ce point fixe dit la vanité de la pensée qui n'a qu'un seul centre d'intérêt, qui gomme tout le reste, centre qui gouverne tout et n'est pas loin de faire tomber le personnage dans le bain de la folie : Frédéric ne vit que dans le souvenir de Madame Arnoux malgré son absence, de la même façon que Jeanne, à la fin de l'œuvre, le regard désespérément fixé sur les « cartons jaunis » s'enferme dans le monde silencieux des souvenirs, réminiscences du passé, en essayant de remonter un temps qui ne se remonte pas.

Mais nous avons envie de nuancer notre propos car si nous réfléchissons bien, le vide auquel est confronté Frédéric n'est pas loin de rejoindre le tout, le plein : si son désir d'amour se voyait concrétisé, si lors de leurs retrouvailles, la magie d'antan reprenait vie, si la lumière se faisait, si seulement le centre obsessionnel de notre héros devenait « un point lumineux où l'ensemble des choses converge ». (*Op. cit.* p.41) Mais ce n'est pas le cas. C'est, en cela, que *L'Education sentimentale* constitue sans conteste un roman de la répétition, un roman fait d'allers et retours tant géographiques que sentimentaux, un roman de la courbe, des cercles et des cycles. C'est, pour cette raison, que contrairement aux apparences, il ne peut pas être un roman d'apprentissage mais qu'il n'offre qu'un jeu de retours, de répétitions et de recommencements dont les promenades, les voyages ou encore les conversations sont les métaphores les plus évidentes. A la fin, Frédéric et Deslauriers se retrouvent pour suivre à nouveau la ligne courbe de la mémoire qui les ramène trente ans plus tôt, au temps de leurs aventures de collégiens. D'ailleurs, au bout de ses illusions sentimentales anéanties les unes après les autres, Frédéric est reconduit à l'épicentre de la géographie du roman (le quartier de l'Opéra) où il prend violemment conscience de la fin des illusions politiques et idéologiques des républicains de sa génération. Cela se retrouve notamment

accentué par le blanc qui sépare ces chapitres 4 et 5 de la troisième partie et qui donne clairement à lire la « vertigineuse accélération du récit ». On y lit la béance du trou au flanc de Dussartier, la béance du trou au cœur de Frédéric et la béance du trou qui laisse l'histoire et le mythe cassé net, c'est en tout cas ce que nous dit Gérard Genette à la suite de Marcel Proust.

Nous avons encore évoqué l'ellipse finale résidant dans le très fameux « il voyagea », ellipse qui semble suggérer que tout a été dit, vécu, éprouvé, que le seul événement qui puisse se produire ne peut être qu'une redite, qu'un retour, qu'un souvenir encore... Un « revenir », toujours, qui empêche le devenir, un retour, toujours. Or, cette vie en boucle, parsemée d'échecs et de ratages, s'explique peut-être justement par son caractère non linéaire. Frédéric dira, à cet égard, pour tenter d'expliquer la raison de leurs échecs et pour désigner ses seuls errements : « C'est peut-être le défaut de ligne droite ». Mais fermons cette parenthèse flaubertienne.

Revenons à *Une vie* et notons que les rêves de Jeanne se placent également sous le signe de « l'éternel retour ». En cela, elle nous apparaît telle une prisonnière qui tourne en rond dans sa cellule, « condamnée à traîner le boulet de (ses) rêves sans essor ».

Or, c'est par la fenêtre qu'elle laisse s'envoler ses rêves, ce trou qui permet de faire se rejoindre monde intérieur et monde extérieur, c'est pourquoi les scènes près de la fenêtre se multiplient dans le roman. A la sortie du couvent, Jeanne se prend à rêver d'amour près de la fenêtre ; au chapitre VI, Jeanne vient coller son front aux vitres froides et contempler le ciel. Plusieurs fois encore, nous constatons un « retour à la fenêtre » et dans les derniers chapitres, Jeanne nous est encore décrite près de la fenêtre de sa chambre battue par la pluie, brodant obstinément une garniture de jupon, ce qui en fait une « femme à la fenêtre » physiquement figée dans son immobilité mais l'esprit déambulant dans le monde de l'imaginaire, l'âme en mouvance, ce qui revient presque à dire en perte. C'est là le besoin de fuir en permanence qui anime les hommes nous dit Pascal dans ses *Pensées*. Ainsi, le « retour à la fenêtre » permet de dire à la fois l'ennui devant la répétition des journées monotones et la rêverie, tout en renvoyant à une période de stagnation et d'attente. En outre, ces moments symétriques nous donnent l'impression que les derniers chapitres sont presque une relecture des premiers : nous retrouvons la même personne, interrogeant le même « carré » de ciel dans un moment où le temps se vide, se répète, paraît s'immobiliser. Cette répétition du rêve à la fenêtre permet de dire l'immobilité du personnage malgré le passage du temps. Alors que le paysage change, bouge, palpète, se dilate, Jeanne reste immobile, les yeux fixes. Seul son corps se dégrade et la vieillesse s'empare de son être. La fenêtre est en cela l'emblème contradictoire d'une

traversée et d'une restriction d'espace, lieu des entraves et des départs.

Mais intéressons-nous un peu à la fenêtre, à propos de laquelle Jean Rousset a fait une analyse vraiment intéressante. Il en fait ainsi le lieu de l'attente, une « vigie sur le vide ». Selon lui, elle permet aux personnages de se diffuser dans l'espace, sans avoir à quitter leur point de fixation, d'échapper à l'univers clos dans lequel ils piétinent pour gagner un autre univers à la fois présent et absent. Rapportons ses propos, selon lesquels la fenêtre est à la fois : « fermeture et ouverture, entrave et envol, clôture dans la chambre et expansion au dehors, illimité dans le circonscrit ²⁵⁹ ». Elle apparaît comme le site idéal de la rêverie mais les « âmes serrées étouffent et se meurent sur le bord de la fenêtre ²⁶⁰ », car l'esprit captif ne fait que tourner sur lui-même et la rêverie reste muselée dans l'immobilité. Les yeux s'envolent puis finissent par se perdre, car le réel finit toujours par se rappeler au rêveur, faisant retomber celui-ci dans l'univers clos et lourd de la chambre. Nous voudrions en venir au fait que la répétition de ces moments auprès de la fenêtre dans le roman n'empêchent pas la variation : le lieu, la perspective et le paysage sont les mêmes mais le regard de Jeanne change malgré tout, le désespoir se faisant plus grand avec le temps. Ainsi, à l'espace imaginaire de l'amour vient se substituer un espace sans contours ni support. A la montée vers l'extase répond, quelques chapitres plus loin, la descente dans l'abîme du désespoir. Les rêves finissent par décevoir, les souvenirs perdent leur pouvoir d'idéalisation : Jeanne s'aperçoit que l'avenir tant prometteur « est un fantôme aux mains vides qui promet tout et qui n'a rien ». (Nerval)

Soulignons, par ailleurs, que Léon Bopp a mis en relief la présence fréquente d'Emma Bovary à la fenêtre. Quant à nous, nous aimerions évoquer Christiane Andermatt, l'héroïne de *Mont-Oriol*, le regard perdu « au fond du ciel immense et vide aussi, la lune, lointaine, solitaire et triste, montée maintenant dans les hauteurs bleuâtres de la nuit, versa[nt] une lumière dure et froide sur les feuillages et sur la montagne ». Pareillement, Frédéric Moreau, étudiant apathique, à force de tourner en rond dans sa tête et dans la ville finit par venir contempler de son balcon un Paris déserté. Il n'est alors pas sans nous rappeler le médiocre Charles Bovary rêvassant dans sa mansarde rouennaise sur un même décor d'enlissement : « il ouvrait sa fenêtre et s'accoudait. La rivière, qui fait de ce quartier de Rouen comme une ignoble petite Venise, coulait en bas, sous lui... » [I, 1]. Enfermé, replié dans sa chambre, Frédéric éprouve rapidement le besoin de sortir

259 Jean Rousset. *Op. cit.*, p. 123.

260 G. Flaubert. *Par les champs et par les grèves*, éd. Conard, pp. 125-126.

mais pour s'apercevoir que le Quartier latin ne lui offre finalement rien d'autre que de nouvelles contraintes de circularité. Ne l'y attendent, effectivement, que clôture (« les grands murs du collège »), solitude (« cafés solitaires »), ennui et indifférence (« la dame du comptoir bâillait entre ses carafons remplis »). Il n'y a pas d'ailleurs possible comme il n'y a pas d'autres non plus. Juste de la solitude.

Et cette récurrence de la fenêtre nous conduit à évoquer le retour de mêmes lieux dans notre roman, des lieux qui disent la transformation individuelle au cours d'une vie.

Ainsi, le romanesque de la réitération dont use Maupassant permet de dire la fixation de Jeanne, son immobilisme, tout en montrant sa dégradation, car si Jeanne reste la même, le cercle de sa vie se rétrécit comme nous allons le voir à présent.

* Eternel retour et temporalité circulaire : la vie comme cercle

Maupassant énonce la loi de la vie de la façon suivante : « Nous sommes les jouets éternels d'illusions stupides et charmantes toujours renouvelées [...] Tout se répète sans cesse et lamentablement ». (« Suicides ». C. N., I, p. 177.)

La condamnation de Jeanne au ressassement de son passé est dite au chapitre VI et mise en évidence par l'allitération en [s] saturant presque le passage suivant : « agitation de **ses** espérances emplissait en **ce** temps-là, **ses** heures, **sans** qu'elle les **sentît** passer. [...] Elle **sentait** [...] **cela** [...] certaine [...] affaïssement de **ses** rêves » (UV, VI, p.62). L'accompagnement sonore et répétitif de l'allitération permet ainsi de dire l'ineffable néant qui attend Jeanne, vouée à tourner en rond dans le cercle de sa vie. Avec cette figure de la répétition, le rythme apparaît monocorde et c'est une impression de litanie qui en ressort. Par la seule forme phrastique, est ainsi annoncé l'isolement, le piège, la monotonie qui attendent Jeanne. Mais nous reviendrons sur le style de Maupassant plus loin, un style permettant notamment de dire le ressassement mais un style qui n'en reste pas moins dynamique.

Le cercle paraît, de ce fait, être la loi de l'existence, un cercle minuscule qui tourne et se rétrécit en même temps. Flaubert le constate et cela semble l'obséder puisqu'il le déclare à plusieurs reprises. Dans *Novembre* : « Revenant toujours au point d'où j'étais parti je tournais dans un cercle infranchissable²⁶¹ » ou encore dans une lettre adressée à Mlle Leroyer de Chantepie « le cercle s'est rétréci. [...] Notre vie tourne ainsi continuellement dans la même série de misères, comme un

261 Gustave Flaubert. *Novembre* in *Œuvres de jeunesse*, p.192.

écureuil dans une cage, et nous haletons à chaque degré²⁶²». Ainsi, il met en scène des personnages s'embourbant dans leur train-train quotidien, à la si désespérante ponctualité. Nous avons déjà signalé le cycle étroit d'activités maniaquement recommencées présent dans *Bouvard et Pécuchet*. Lisons encore cet extrait tiré de *Madame Bovary* :

Alors recommença la série des mêmes jours. Ils allaient donc maintenant se suivre ainsi, tous à la file, lentement, toujours pareils, innombrables, et n'apportant rien. Et il y en avait devant elle des centaines, des milliers, pour dix ans, pour vingt ans ! Cela ne finirait pas et durerait jusqu'à la mort. Les autres existences, si bornées, si plates, si serrées qu'elles fussent, avaient du moins la chance d'un accident, d'une aventure, d'un élargissement. Il tombait quelquefois un accident qui secouait leur surface. L'occasion inattendue pouvait amener des péripéties à l'infini... Mais, pour elle, rien n'arriverait. (*Op. cit.*, p.382-383)

Nous y trouvons cette image de l'existence comme cercle étroit. Or, de cette image du cercle découle l'idée que le présent, et plus loin l'avenir, sont comme la répétition douloureuse et dégradée du passé : la vie apparaît ainsi comme une masse temporelle homogène et sa vanité ne fait que renvoyer à la vanité du temps à propos duquel Georges Poulet déclare : « Le temps est un vide à l'intérieur duquel existe un seul moment toujours pareil, n'apportant rien²⁶³ ».

Ainsi, dans *Un coeur simple*, les différents allers et retours reviennent toujours à Pont-l'Evêque, le centre du monde pour Félicité. La monotonie de son existence, qui repose sur son caractère répétitif, et où chacun entre en scène à heure fixe pour jouer toujours le même rôle, transparait dans l'extrait suivant :

Tous les jeudis, des habitués venaient faire une partie de boston. Félicité préparait d'avance les cartes et les chaufferettes. Ils arrivaient à huit heures bien juste, et se retiraient avant le coup de onze. Chaque lundi matin, le brocanteur qui logeait sous l'allée étalait par terre ses ferrailles [...] Vers midi, au plus fort du marché, on voyait paraître sur le seuil un vieux paysan de haute taille... (*Op. cit.*, p.595)

Nous retrouvons cette même temporalité circulaire dans le magnifique roman, bien que très sombre, des frères Goncourt : *Germinie Lacerteux* dont nous ne pouvons pas nous empêcher de citer un extrait :

Les jours succédaient aux jours pour Germinie, pareils, également désolés et sombres. Elle avait fini par ne plus rien attendre du hasard et ne plus rien demander à l'imprévu. Sa vie lui semblait enfermée à jamais dans son désespoir : elle devait continuer à être toujours la même chose implacable, la même route de malheur, toute plate et toute droite, le même chemin d'ombre, avec la mort au bout. Dans le temps, il n'y avait plus d'avenir pour elle. (*Op. cit.*, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 196.)

262 Gustave Flaubert. *Correspondance*, IV, p. 252.

263 Georges Poulet. *Op. cit.*, p.112.

Pareillement, dans « Promenade », le héros est voué à une existence vide car tristement répétitive : « Tous les jours, son réveil-matin, à six heures précises, le faisait sauter du lit, par un effroyable bruit de chaînes qu'on découle [...]. Les jours, les semaines, les mois, les saisons, les années s'étaient rassemblés. A la même heure, chaque jour, il se levait, partait, arrivait au bureau, déjeunait, s'en allait, dînait et se couchait, sans que rien eût jamais interrompu la régulière monotonie des mêmes actes, des mêmes faits et des mêmes pensées ». L'énumération des verbes d'actions puis des compléments circonstanciels de temps ainsi que l'épanaphore de « même » disent bien le côté purement mécanique de cette vie.

Et nous en arrivons à notre roman où nous retrouvons ce même emploi du temps figé, ces mêmes personnages enfermés dans la carcan de leur ponctualité. Les jours ne semblent pas exister en eux-mêmes, comme s'ils étaient là pour être avant ou après. Nous avons un mode itératif qui dit un monde routinier, englué dans la répétition et d'où aucun événement ne se détache. Un monde caractérisé par l'étouffement d'une vie routinière et desséchante. Ainsi en est-il de l'existence de Jeanne après son mariage : « et la journée s'écoula comme celle de la veille, froide, au lieu d'être humide. Et les autres jours de la semaine ressemblèrent à la première » (UV, VI, p.66), mais encore :

Les cartes entrèrent alors dans la vie des jeunes gens. Chaque jour, après le déjeuner, Julien tout en fumant sa pipe et se gargarisant avec du cognac dont il buvait peu à peu six à huit verres, faisait plusieurs parties de bésigue avec sa femme. Elle montait ensuite en sa chambre, s'asseyait près de la fenêtre et, pendant que la pluie battait les vitres ou que le vent les secouait, elle brodait obstinément une garniture de jupon. Parfois, fatiguée, elle levait les yeux et contemplait au loin la mer sombre qui moutonnait. Puis, après quelques minutes de ce regard vague, elle reprenait son ouvrage. Elle n'avait d'ailleurs rien d'autre à faire. (UV, VII, p.77)

Puis à nouveau la phrase suivante dont la répétition de l'adjectif (nouvelle épanaphore) ne fait que rehausser la monotonie : « des longs soirs, des longues nuits, des longs jours pareils et monotones ». (p.111)

Un temps vague, en somme, qui dit un temps vide.

On sent comme une espèce de répétition fatale qui pèse sur les personnages sans qu'il ne puisse rien faire, des événements qui reviennent, c'est ainsi que nous pouvons établir un parallèle entre le décès de la baronne et celui de Julien : alors que c'est la mort de la baronne qui entraîne la découverte de l'adultère, c'est la découverte de l'adultère de Julien qui entraîne la mort de ce dernier.

Mais cette existence monotone et foncièrement répétitive est encore plus évidente à Batteville où Jeanne ne fait plus que tourner en rond, d'aller et venir, à droite, puis à gauche, nous faisant un peu penser à l'insecte qui, lors de la veillée funèbre de la baronne, n'en finissait pas de « tourner »

dans les airs : « Elle sortait pour faire un tour, gagnait le hameau de Verneuil, revenait par les Trois-Mares (nom évidemment symbolique), puis une fois rentrée, se relevait, prise d'une envie de ressortir comme si elle eût oublié d'aller là justement où elle devait se rendre, où elle avait envie de se promener. Et cela, tous les jours recommençait... » (p.175). Dans ce court passage, insistons, tout particulièrement, sur la récurrence du préfixe [re] qui dit bien cette répétition, ce trajet sans cesse recommencé. Un peu plus loin dans le texte, nous trouvons encore : « Elle [Jeanne] ne tenait plus en place ; elle allait et venait, sortait et rentrait vingt fois par jour » (p.188). Émane de cela l'agitation du personnage, une agitation qui a quelque chose de maladif, de vain en même temps, une espèce de folle agitation.

Dans *Maupassant et la modernité*, Delaisement parle d'un tragique de la répétition qui annihile le moindre effort et condamne le moindre espoir devant la lente stagnation de toute chose. Il montre comment Jeanne se trouve au cœur du « cycle de toutes les détresses, étouffée, immolée, écartelée entre les forces de vie et les forces de mort, recevant de plein fouet les conséquences de toutes les mesquineries, de tous les drames qu'elle n'a pas su déjouer et se laissant aller aux facilités de la névrose ²⁶⁴».

Notons, par exemple, dans les derniers chapitres, le cycle tragique des attentes et des désillusions, reposant sur la « correspondance » entre Jeanne et Paul. Paul écrit, à chaque fois, dans le but de demander de l'argent et, à chaque fois qu'il l'a obtenu, il répond à sa mère, quelques lettres écrites en un « style concis » et terminées par de « froides protestations de tendresse » (XI, p.161) promettant de venir aux Peuples mais restant très vague et ne venant jamais. Puis, plus aucune lettre jusqu'à ce qu'il ne réécrive, étant à nouveau dans le besoin d'argent. Jeanne navigue, « saute » ainsi incessamment, au fil des lettres, de l'espoir au désespoir. On se souvient, d'ailleurs, de sa dernière lettre suppliante et s'achevant de la façon suivante : « Oh ! Reviens, mon petit Poulet, reviens m'embrasser, reviens auprès de ta vieille mère qui te tend des bras désespérés » (XIII, p.177). Avec l'épanaphore « reviens » et l'hypallage « bras désespérés », c'est un cri du cœur qui se fait entendre. Quant à ce cœur en miettes, de la même façon que la raison déboussolée par un chagrin profond, ils sont dits par la parataxe notable dans « Tu étais ma vie, mon rêve, mon seul espoir, mon seul amour, et tu me manques, et tu m'as abandonnée ! ». La conjonction de coordination, qui permet de relier, introduit ici comme une rupture, un décalage.

264 G. Delaisement. *Maupassant et la modernité.*, p. 101.

L'image cyclique de la vie (déjà présente chez Balzac, qu'on songe à *La Peau de chagrin*, et au « cercle des jours » évoqué dès les premières pages) est aussi rendue dans notre roman par l'alternance des saisons et climats qui justifie le schéma binaire et répétitif dans lequel s'enferme Jeanne, le mouvement montant et descendant de son humeur. L'alternance des étés et des hivers, cycles de vie et de mort, dit ainsi celle des illusions et des désillusions de Jeanne, perdue dans l'interminable tourbillon de la vie. Le froid dit le gel de l'intrigue, presque l'impossibilité de l'histoire, l'agonie de l'héroïne (« L'hiver s'avavançait ; et Jeanne se sentait envahie par une invincible désespérance » [XIII, p.176], l'allitération en [v] insiste sur le caractère invincible de cette correspondance), tandis que la chaleur printanière renvoie à son réveil, sa re-vie qui n'est qu'une survie, une espèce de sursis passager : au chapitre IX, le printemps renaissant semble apporter avec lui l'espoir et l'idée que tout est possible, mais ce n'est qu'illusion, puisque c'est à ce moment que Julien trompe sa femme. Ainsi en plein cœur du printemps, nous trouvons, malgré tout, la phrase suivante : « Les nuits douces, fourmillantes d'astres, succédaient aux calmes soirées, les soirs sereins aux jours radieux, et les jours radieux aux aurores éclatantes » ([p.118] ; on sent ici la répétition des jours avec la construction de la phrase, avec la déclinaison de nuit/soir/jour ou encore l'épanadiplose « aux jours radieux, et les jours radieux... »). Et Jeanne « se sentait presque complètement heureuse » : un *presque* qui nous avertit, cependant, de la vigilance à garder quant à cette renaissance de Jeanne qui amènera inéluctablement une nouvelle « mort symbolique » aux premiers jours de l'hiver. Cette liaison entre la saison dans laquelle on se trouve et la météo du cœur de Jeanne nous paraît d'autant plus évidente que la description des saisons se trouve répétée, le texte insiste sur les modifications de la campagne.

La renaissance de Jeanne, à chaque printemps, la rend, en même temps, mécanique, une sorte d'animal-machine qui suit les mouvements de la nature. Jeanne se rapproche, en cela, de Berthe dans le conte éponyme. Cette dernière, une arriérée mentale, vit au rythme de la nature : « 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 ». (C.N., I, p.229)

Toutefois, contrairement à l'héroïne, la nature constante et changeante, obéissant au cycle, n'en demeure pas moins intemporelle alors que Jeanne, bien que soumise à ce même cycle vital, voit son cercle, à chaque fois, se rétrécir. Marie-Claire Bancquart parle de « jeu de miroirs déformants ²⁶⁵ ». C'est bien la déchéance qui est mise en relief dans le contraste des répétitions : le deuxième

265 Marie-Claire Bancquart. *Maupassant conteur fantastique*, Lettres modernes, Minard, 1976, p.95.

déménagement est particulièrement significatif de cela : si la charrette a remplacé la berline comme nous l'avons déjà dit, c'est chaque unité thématique qui se retrouve dans son contraire : le nombre fait place à la solitude, la jeunesse à la vieillesse, la richesse à la pauvreté. Naomi Schor dit bien, à cet égard, que la spoliation est le grand thème du roman : « [...] l'intrigue se réduit à la répétition d'une séquence narrative minimale, la perte...²⁶⁶»

En cela, la circularité du roman, comme le note Jean-Louis Cabanès, dit bien plus la dégradation que le renouvellement, alors que le regain annuel de la végétation passant dans le cycle des saisons, fait de la nature une image de l'éternité. La finitude humaine naît donc du contraste avec le mouvement infini qui anime la *physis*. Pensons ici à la mer, symbole du temps infini, toujours recommençant. On perçoit, de ce fait, l'ambiguïté de la Nature reposant sur sa puissance impassible et cruelle, laquelle faisait dire à Leconte de Lisle que « la nature se rit des souffrances humaines ». Et nous retrouvons alors ce que nous avons pu dire à propos de l'automne, du froid, de la pluie, que la nature peut être une figure d'angoisse, comme dans *Les fleurs du mal*, où le ciel est métamorphosé en couvercle, la terre en cachot et la pluie en barreaux. De même, l'existence de Frédéric Moreau qui est, elle aussi, circulaire, est justement signifiée par cette image pour dire l'enfermement insupportable : « Il tournait dans son désir, comme un prisonnier dans son cachot. Une angoisse permanente l'étouffait » (p.121).

Et la figure de la répétition est, elle-même, particulièrement marquée par l'ambiguïté: elle peut, par exemple, précipiter le temps comme elle peut le ralentir. C'est, d'ailleurs, ce que nous montre Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition* : « La répétition est partout [...] (elle) est la puissante de la différence et de la différenciation : soit qu'elle condense les singularités, soit qu'elle précipite ou ralentisse les temps, soit qu'elle varie les espaces²⁶⁷».

En définitive, le « retour du même » dit la vie monotone, étouffante, sans relief, le non-sens d'une existence où tout ne fait que se répéter. Le temps circulaire où tout s'engloutit, s'enlise, se rétrécit permet ainsi d'amplifier le vide. Ajoutons encore que de ce procédé du cycle, utilisé par Maupassant, ressort une impression d'enfermement, de clôture, de piège, de prison. D'ailleurs, cela n'est pas propre à Maupassant car l'homme de son temps a généralement une vision circulaire de l'espace : un cercle dont le moi est le centre et qui se restreint parfois à la forme tragique du cachot (comme c'est le cas dans « La tasse en prison » poème issu des *Fleurs du mal* de Baudelaire ou

266 Naomi Schor. Une vie /Des Vides ou le nom de la mère. *Littérature*, 1977, n° 26, p. 54.

267 Gilles Deleuze. *Différence et répétition*, puf, 1981, p.283.

encore de « La prison » de Vigny), du tombeau (*Une saison en enfer*), de l'Enfer. En cela, l'usage du temps et de l'espace nous apparaît bien comme offrant une vision du monde caractérisée par sa vanité.

En outre, en étalant ainsi le roman sur trois décennies, en détaillant scrupuleusement les saisons et les transformations de la nature, la vacuité de la vie de Jeanne dépourvue de projets paraît encore plus évidente... sauf durant quelques périodes fugitives : c'est ainsi qu'au printemps, lorsque l'appel de la nature se fait entendre, notre personnage, quels que soient son âge et les malheurs qui la frappent, ne peut s'empêcher de revivre, fût-ce éphémèrement : c'est là, nous pensons, un élément qui permet d'inscrire Maupassant dans son siècle qui conserve, malgré « le vague à l'âme » profond qui le traverse, une certaine forme d'innocence et une étincelle d'espoir, petite espérance en l'avenir, en la possibilité de l'éclosion d'un timide bonheur ! Une fois de plus, nous mesurons les précautions qu'il nous faut prendre pour appliquer la notion d'« écriture du vide » au roman de Maupassant.

Pour conclure sur ce point, nous aimerions citer cet extrait d'un des derniers romans de Maupassant dans lequel Olivier Bertin nous apparaît las de vivre comme une « mécanique » bien réglée. C'est la nausée des habitudes que nous décrit si bien Gérard Delaisement.

Le drame c'est l'attente, la répétition, le "sale espoir", le retour des mêmes fausses joies et des mêmes déceptions alors même qu'on croit - enfin - toucher à quelque havre, c'est la vie qui s'écoule toujours vide dans l'apparence, le reflet, l'erreur, le faux-semblant, l'à quoi bon de tout qui masquent la dure réalité : la mort est là, chaque jour un peu plus présente, le piège, tous les pièges se referment un à un et peut-être est-il bon, après tout, de hâter l'heure...²⁶⁸

* discours du narrateur : parole répétitive et motifs récurrents

Nous voudrions, à présent, nous attarder un peu sur la parole répétitive du narrateur, sur tous ces éléments semés dans le roman, ces motifs récurrents, ces échos d'un chapitre à l'autre, qui contribuent encore à contourner l'indicible de l'ennui, l'ineffable de la solitude, l'incommunicabilité des êtres.

Nous allons prendre quelques exemples pour clarifier notre propos.

- Les termes « fini », « jamais » ou « jamais plus », répétés à de très nombreuses reprises, semblent dire la finitude humaine, source de chagrin perpétuel chez Maupassant. Pareillement, la litanie des « mêmes » renvoie à l'emmurement des êtres face à la répétition des événements. La récurrence

268 Gérard Delaisement. *Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, I, p.137.

lancinante du monorhème « rien » paraît encore être une manière d'étirer le temps, de rendre le sentiment d'ennui et de monotonie. Le chapitre IV notamment qui concentre la répétition de tous ces termes, à laquelle s'ajoute celle d'adjectifs et de locutions adverbiales (« sans cesse », « incessante ») permet de mimer les pressentiments de Jeanne quant à un avenir monotone et ennuyeux. La « répétition de la vie » transparait ainsi dans la répétition de l'écriture. Mais nous reviendrons sur le style suggestif de Maupassant un peu plus loin. Nous retrouvons encore cette superposition de structures morpho-syntaxiques très proches ou de fragments d'images comme arrachés à l'oubli pour dire l'« immobilisme » des personnages. Celle ainsi que nous pouvons lire à propos de Rosalie : « la tête inclinée sur l'épaule, le bonnet tombé par terre » (UV, VII, p.91) au début de l'oeuvre et quasiment la même posture vingt années plus tard : « par terre dans la posture qu'on prête aux Madeleines, le bonnet de travers, le tablier sur le parquet » (UV, XI, p.163).

- De la même manière, nous pouvons remarquer la présence de motifs récurrents, d'échos narratifs, ponctuant l'existence de Jeanne, la rythmant et balisant le récit, ce qui concourt, semble-t-il, à enserrer le personnage principal dans une destinée fermée. Notons au passage que Jean-Pierre Richard disait à cet égard que « c'est par son retour que le motif fait sens ». Mais quels sont ces motifs récurrents ? Nous allons ici nous contenter d'en citer quelques uns : la pendule (aux chapitres I,III,VI,IX,XII) disant l'écoulement du temps, la pluie (I,X,XII,XIII) renvoyant aux larmes de Jeanne, le ciel empourpré (I,III,VI) disant la blessure, le trou de verdure dont nous avons déjà longuement parlé, l'allée de petite mère (III,IV,VI,VIII,IX,X,XII,XIII) ou encore les calendriers signifiant au début la page offerte à un avenir radieux, et à la fin l'avenir fermé, le passé « jauni »...

Nous souhaiterions, en revanche, nous étendre davantage sur la fameuse « boîte aux reliques », véritable poison finalement : une sorte de boîte de Pandore (dans la mythologie, Pandore est une femme envoyée sur Terre par Jupiter pour punir Prométhée d'avoir dérobé le feu aux Dieux. Celle-ci détient une boîte, hermétiquement close, qui renferme tous les malheurs qui affectent l'humanité : vieillesse, souffrance, maladie, folie. Elle sera malheureusement ouverte par le frère de Prométhée, tombé dans le piège de la séduction de la belle Pandore.) Jeanne va également l'ouvrir et ce qu'elle y trouvera va lui apporter du chagrin. D'ailleurs, son contenu est finalement assimilé à un « amas de cendres au fond du foyer », lequel renvoie à la vanité de l'existence humaine, car il s'agit bien des dernières traces de la vie de la baronne. En somme, bien plus qu'une boîte aux souvenirs, il s'agit d'un tombeau aux souvenirs.

Nous pouvons encore relever la récurrence du carré et du chiffre quatre.

C. Giacchetti nous propose, d'ailleurs, une étude fort intéressante autour du symbole du carré et du chiffre quatre à propos de notre roman. Elle nous rappelle, tout d'abord, le symbole du carré, signe de la stabilité : « le carré implique une idée de stagnation, de solidification ²⁶⁹ ». Mais d'ajouter aussitôt que les choses ne sont pas si évidentes puisque le carré porte aussi l'idée de fermeture, de claustration et de limite. Après cela, elle nous montre comment ce chiffre revient dans le roman. Et de citer : « quatre domaines des Peuples », « quatre villes limitrophes », la tapisserie avec ses « quatre tentures », le lit de Jeanne avec « aux quatre coins, quatre grands oiseaux de chêne » et « quatre colonnes », Poulet qui s'occupera des « quatre grands carrés du potager », les « quatre » fausses lettres de Paul au collègue, la maison de Goderville et ses « quatre tonnelles » ou encore sa vue fermée par « quatre doubles lignes de grands arbres ». Et de mentionner encore Jeanne qui « biffa à coups de crayon les quatre premières colonnes et demeura saisie d'une étrange et confuse émotion devant ce tas de cartons carrés ».

Ainsi, la figure du cercle semble s'inscrire à l'intérieur du carré. Comment interpréter cela ? Nous avons envie de suivre l'avis de Chevalier qui, dans le « Dictionnaire des symboles » affirme que la « figure circulaire adjointe à la figure carrée est interprétée [...] comme l'image dynamique d'une dialectique entre le céleste transcendant auquel l'homme aspire [à savoir le cercle] et le terrestre où il se situe actuellement [à savoir le carré] ²⁷⁰ ».

Par ailleurs, il est à noter que nous trouvons dans le texte l'expression « la quadrature du cercle » (X, p.137) : peut-être est-ce là une façon de dire que nous ne pouvons pas, en règle générale, conclure de façon définitive sur les questions soulevées ?

Et à cette redondance autour du quatre et du carré, André Vial, quant à lui, relève le diptyque: « le procédé consiste à susciter deux fois, autour du même personnage, les mêmes circonstances ou des circonstances analogues, mais à deux moments, éloignés l'un de l'autre ²⁷¹ ». Il note plus précisément six diptyques dans le roman auquel nous ajoutons les cinq autres diptyques relevés par Claudine Giacchetti: les deux déménagements (p.4 et 173), les deux retours aux Peuples, après une longue absence, tout deux suivis d'une nouvelle exploration des lieux (p.62 et 190), les deux promenades à Yport en compagnie de « petit père » (p.15 et 75), les deux cérémonies à Yport

269 *Op. Cit.*, p.26.

270 Jean Chevalier/. *Dictionnaire des symboles*. p.192.

271 André Vial. *Maupassant ou l'art du roman*. p.511.

pour le baptême puis pour le mariage (p. 32. et 41), les deux excursions au petit bois d'Étretat [p.25 et 113], les deux épisodes où Jeanne s'aventure seule jusque la falaise (p. 86 et 171), les deux grands voyages constituant les deux passages dans la capitale (p. 50 et 180), les deux visites aux Briseville (p. 72 et 151), les deux visites aux Coutelier (p. 110 et 152) et enfin les deux épisodes des promenades solitaires de Jeanne (p 17 et 188). Il montre ainsi que nous avons une thématique du retour, une sorte de confort de l'inchangé (propre à une classe dont Jeanne est la représentante). Les retours font ainsi figure de mythe : Jeanne s'adonne à de véritables pèlerinages dans les lieux du passé. Le retour permet souvent de constater que les choses ne sont plus les mêmes, nous n'avons donc pas de retour à l'identique mais toujours une constatation de la dégradation des choses. C'est ainsi que Jeanne se demande, dans le chapitre VI, à son retour de Corse : « comment deux retours aux mêmes lieux qu'elle croyait aimer pouvaient être si différents ». C'est, en cela, que nous retrouvons la symbolique du deux, un chiffre signifiant l'antagonisme et le conflit. Un conflit entre deux mondes, deux milieux, deux temps aussi, deux époques avant toute chose.

Cette récurrence d'images, de mots, de syntagmes, de scènes, à travers les différents chapitres d'*Une vie*, comme si le texte se souvenait de lui-même, a ainsi poussé Marcoin à dire que l'histoire de Jeanne ne faisait que se répéter ou plutôt cette « même absence d'histoire ²⁷² ». En effet, se répéter c'est se nier, s'épuiser : le sens de l'existence au monde se perd sous la répétition du manque et de la souffrance, sous le retour monotone des choses. La répétition est donc bien une façon de rendre, de manière oblique, « le rien », de le détailler, de l'étirer afin de traduire le sentiment d'ennui, le silence qui l'enveloppe, le vide qui l'engloutit et dans lequel se perd l'*ego* tournant en rond, sans parvenir à accrocher ses motivations à quoi que ce soit. Le récit est comme incapable de progresser, à l'instar de Jeanne, figé sous le permanent frisson de l'inutile.

* répétition à laquelle est voué tout écrivain

Nous aimerions aller un peu plus loin en soulignant la « répétition » à laquelle est condamné, d'une certaine manière, tout écrivain. C'est là le poids des prédécesseurs pesant sur son œuvre. Alors l'originalité est-elle vraiment impossible ? Écrire une histoire complètement neuve ne s'avère-t-il pas utopique ? Nous nous reportons aux quelques éléments que nous avons tenté de faire émerger lors de notre première partie. Mais ajoutons encore ce propos de Hugo, tiré des

272 Francis Marcoin. *Op. cit.*, p. 15.

Travailleurs de la mer, (« les répétitions sont les miracles de l'invention »), qui ne peut que nourrir notre réflexion et semble attester ce que nous avons tenté de démontrer, c'est-à-dire que l'on peut à la fois « répéter » un maître tout en traçant son propre chemin, lequel permet parfois de devenir maître à son tour. Maupassant en est un bon exemple.

Et c'est ainsi que nous en arrivons à une nouvelle nuance que nous souhaiterions apporter. Nous venons de démontrer que la figure de la répétition est au cœur du « livre sur rien ».

Or, en nous appuyant sur Barthes, nous nous demandons si la figure de la répétition ne permettrait pas, au contraire, de nous éloigner du « livre sur rien » : en répétant les clichés, le roman ne parvient-il pas à répéter ce qui n'avait jamais été dit et à dire pour la première fois ce qui avait toujours été dit ? « C'est avec ce premier langage, ce nommé, ce trop nommé, que la littérature doit se débattre : la matière première de la littérature n'est pas l'innommable, mais bien au contraire le nommé. On entend souvent dire que l'art a pour charge d'exprimer l'inexprimable : c'est le contraire qu'il faut dire (sans nulle intention de paradoxe) : toute la tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable²⁷³».

Il est évident, en effet, que c'est la vie des personnages qui est répétition et non pas l'écriture !

Pour clore ce point traitant de l'indicible, nous avons envie de dire que Maupassant parvient avec des mots, des structures, des figures, la syntaxe, à sonder les abîmes du silence et de la solitude, à explorer le gouffre de l'incommunicabilité, à nous donner la nausée d'un monde qui s'étirole, s'affadit, se recroqueville sur l'argent et le plaisir, un monde gouverné par les apparences... mais un monde qui tient encore debout sous le rayon lumineux du soleil de la vie. Notre auteur arrive à donner forme au rien, qui est pourtant l'absence de forme, l'absence de tout, de la même façon que son maître, à propos duquel Barthes, dans *Plaisir du texte*, déclare d'ailleurs que l'art réside dans « l'absence totale de toute réalisation d'un sens » à laquelle il « réussit à donner forme ». Pour ce faire, il recourt à ce *langage oblique*, langage de l'imaginaire permettant de dire, de reconduire le réel.

En cela, notre auteur n'arrive t-il pas avec les mots, avec son écriture à « arrache[r] le roman au vide dans lequel il le regarde tourner ? Ce vide : celui des dérives d'une bourgeoisie affamée d'argent et de plaisir²⁷⁴ » comme nous dit Delaisement. Cela nous contraint ainsi à déclarer qu'*Une vie* ne peut être complètement assimilé à un « livre sur rien », Maupassant parvenant à combler le

273 Cité dans Graham Falconer et Henri Mitterrand. *La lecture sociocritique du texte romanesque*. P.247.

274 G. Delaisement. *Op. cit.* p. 231.

vide, à le dire, à l'écrire.

Que pouvons-nous donc conclure à l'issue de cette partie où nous avons essayé de trouver et d'étudier les éléments qui nous induisaient à faire d'*Une vie* « un livre sur rien » ? *Une vie* c'est l'évidement d'une existence. Le vide semble presque partout : vide de l'absence, du livre (quasi absence d'aventures, de héros, disparition progressive des personnages,) de l'âme, du cœur, du temps (rythme fort éloquent fait d'accélération, d'ellipses, de silence, de pseudo clôtures et de répétitions). Le vide du monde encore, du moi, de la conscience, du corps. Le vide hante, habite, aspire le tout. Les limites s'estompent entre le monde extérieur et le monde intérieur. Le silence grignote progressivement les pages, menace le « roman » et, qui plus est, conduit à l'effacement du narrateur et de l'auteur. Nous aurions ainsi envie de parler d'anti-roman, d'un roman ayant seulement les contours et l'apparence du roman. Nous serions même tentée d'y appliquer les propos suivants de Sartre qui voit l'auteur « contester le roman par lui-même, écrire le roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire ». Presque, avons-nous dit, car nous avons été contrainte, à plusieurs reprises, de modérer notre propos : c'est ainsi que l'indicible qui menace est contourné, puisque Maupassant parvient à emprunter d'autres voies où nous avons assez longuement déambulé. La parole discrète du narrateur n'en est pas moins pleine, le vide qui écrase est, par ailleurs, plein de significations, la négation de certaines choses est parfois remise en question le temps d'un instant, le temps d'un silence disant la fausse absence, la vraie présence, la vraie parole, celle qui n'est pas dans les mots. Gilles Deleuze ne dit-il pas que « le vide est le lieu du sens ²⁷⁵ » ? Alors finalement, peut-on réellement écrire un « livre sur rien » et, qui plus est, au XIX^e siècle où tout reste encore possible dans l'esprit des hommes, même quand le désespoir semble s'abattre sur eux ? N'est-ce pas un idéal demeurant inaccessible d'autant plus à cette époque ? C'est à cette question que nous allons tenter de répondre, dans cette troisième partie, en nous penchant plus avant sur le rôle et la place du lecteur devant les blancs, les béances du texte, devant le puzzle de cette vie où tant de pièces manquent, à l'image de toutes ces années passées sous silence à la fin de l'œuvre.

275 Cité dans *Parole Mot Silence*. p. 71.

« Un livre n'a pas d'auteur, mais un nombre infini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent ou le liront. Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence. C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister. L'écrivain le sait, et lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. A peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, s'épanouit, devient enfin ce qu'il est : un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement - comme sur le visage d'un enfant, les traits de son père et de sa mère - les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur ²⁷⁶».



La liseuse (Renoir)

Michel Tournier (*Le Vol du Vampire*)

III. La réception de l'œuvre ou le « lecteur » face au « vide ».

Auteur, texte et lecteur sont trois pôles indissociables quand il est question de littérature. Certes des années durant, seul l'auteur a occupé toutes les attentions, puis le regard s'est ensuite porté sur le texte et ce n'est donc que bien plus tard, avec la rupture épistémologique des années 1970, que le champ des recherches littéraires s'est vraiment intéressé à la réception de tout texte, au détriment de l'auteur (« la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » annonçait Barthes en 1968 dans son célèbre article « La mort de l'auteur »), il n'en reste pas moins que ce récepteur, ce lecteur est essentiel et que sans lui, un texte ne prendrait pas vie, qu'un auteur ne resterait pas en vie dans les esprits. Le lecteur est même le « co-créateur » du texte et non pas un simple « consommateur », comme on a pu si souvent le laisser penser. François Texier nous le présente comme « l'autre indissociable auquel l'écrivain s'en remet pour que ses écrits ne cessent de vivre. Il est le messager irremplaçable du texte, celui qui dit que le texte est ²⁷⁷ ». Le livre n'existe pas tant qu'un lecteur ne l'a pas lu, l'œuvre littéraire ne précède donc pas le lecteur, elle est œuvre par lui, c'est pourquoi Jouve nous dit qu'« on ne peut qu'artificiellement isoler le livre et le lecteur ²⁷⁸ ». Un livre n'est rien en lui-même. Tout seul, il ne vaut rien, aussi brillant soit-il. Il tombe vite dans l'oubli. Le livre est ce que le lecteur en fait. C'est lui qui lui donne son statut d'œuvre littéraire, qui l'inscrit dans la postérité. Le silence du lecteur est « mortel » nous dit A. Mura, « il anéantit le livre, c'est pourquoi la détraction est préférable à l'indifférence ». C'est donc réellement

276 Michel Tournier. *Le Vol du Vampire*. Notes de lecture, Mercure de France, 1981, pp.10-11.

277 François Texier. *Traces de lecture, sentiers de lecteur*. p.62.

278 Vincent Jouve. *Rhétoriques de la lecture*. p.9.

la réception qui donne le dynamisme au roman. Et c'est au lecteur qu'il revient de faire vivre l'œuvre par sa lecture. De la faire vivre mais pas seulement. De la compléter également, de la créer, pour ainsi dire, au côté du narrateur. C'est, en cela, que Sartre dira dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « [...] pour le lecteur, tout est à faire et tout est déjà fait ²⁷⁹ ». Le lecteur apparaît ainsi à la fois comme celui qui est une création du livre mais aussi comme celui qui crée le livre en dialoguant avec un auteur d'un temps passé parfois, dialogue immédiat ou décalé, réel ou virtuel. Une lecture, c'est une rencontre dans un *carrefour d'absences*, entre un auteur et un lecteur. Nous pouvons donc être pour le moins étonnés que ce dernier ait été si longtemps négligé et tenu dans l'ombre.

D'ailleurs, il est bien évident que l'auteur seul ne peut vivre et que même lorsqu'il écrit, inconsciemment ou non, il pense à celui qui va le lire, il se glisse dans sa peau. Proust disait qu'« écrire pour soi c'est écrire pour les autres ». Et Ionesco d'écrire, pour sa part, que « pour écrire pour tous, il faut écrire pour soi ». Que déduire de cela? Que soi et les autres ne peuvent que cheminer ensemble, dussent-ils cheminer en s'opposant. D'ailleurs, n'y a-t-il pas un philosophe qui affirmait qu'on ne peut se « poser qu'en s'opposant » ?

Nous avons dit que la réception, longtemps durant, n'a pas été au centre des préoccupations, que c'est même tout récent, il n'en reste pas moins qu'elle interrogeait certains auteurs passés. Flaubert par exemple (comme nous le démontre l'article de P. Dufour²⁸⁰) aborde la problématique de l'interprétation, du comment lire? et envisage même un lecteur idéal qui viendrait combler les failles de l'écrivain (faisant ainsi de la « bonne lecture » une « réécriture »), avant de conclure, finalement, qu'un tel lecteur n'existe pas. Il évoque notamment ce point, dans une de ses missives à Louise Colet, datée du 5 août 1846 : « Il me semble que j'écris mal, tu vas lire ça froidement, je ne dis rien de ce que je veux dire. C'est que mes phrases se heurtent comme des soupirs, pour les comprendre il faut combler ce qui sépare l'une de l'autre, tu le feras n'est-ce pas ? ». Il s'agit bien de « combler », de « deviner » comme il le dit ailleurs, et il l'exhorte à le faire. « Il faut combler » : n'est-ce pas là non plus ce qu'avait mis en relief Schleiermacher ? Parallèlement, dans une lettre datée du 21 juillet 1850 et adressée à Frédéric Baudry, il encourage ce dernier à « lire entre les lignes », le non-dit qui y est lisible, à ce que Philippe Dufour appelle une « interprétation laminoir »

279 Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature ?*, p.58.

280 Philippe Dufour. *Le lecteur introuvable*. [en ligne]

puisque, comme s'en plaint Flaubert, « ses sentiments sont plus longs que ses phrases »: « Je souhaite que ceci vous trouve en joie et songeant à moi, afin que tout ce qui manque ici dans les mots soit suppléé, amplifié, aggravé par le rêve sympathique qui circule entre les lignes à la lecture de ceux que nous aimons ». En définitive, il envisage la lecture romanesque un peu comme la conversation épistolaire. En même temps, il se résout à accepter que ce n'est pas possible, qu'un tel lecteur, le lecteur qu'il espère, demeure « introuvable » et qu'il y a des choses qui ne sont pas seulement indicibles mais surtout « indisables ». Ainsi pouvons-nous lire dans une lettre, toujours adressée à Louise Colet le 20 mars 1847 : « Tu me demandes par quoi j'ai passé pour en être arrivé où je suis. Tu ne le sauras pas, ni toi ni les autres, parce que c'est indisable».

Et il en vient à évoquer la frustration de l'écrivain qui demeure incompris, la solitude de l'homme aussi, que nous avons pu évoquer plus haut, du fait que chacun demeure seul au fond de soi et étranger pour les autres et ce, même dans la proximité, parce qu'il ne parvient pas à se dire. Ainsi, se lamente-t-il, dans une lettre à George Sand, du 2 décembre 1874 : « Personne ne me comprend ! J'appartiens à un autre monde ». Quoiqu'il garde, quelquefois, l'espoir que, si le plus grand nombre ne peut « comprendre » ses écrits, une minorité peut les pénétrer. Ainsi, dit-il, à propos de *La tentation de Saint-Antoine*, dans une correspondance à l'attention de Madame Roger des Genettes (15 mai 1872) : « Comme j'ai envie de vous lire ce livre-là, pourtant ! Car il est fait pour vous, j'entends pour le petit nombre, pour la petite horde qui s'éclaircit. »

En définitive, Flaubert semble avoir esquissé une théorie de la lecture, pour le moins désillusionnée, avec un lecteur qui saurait assigner une intention au texte demeurant introuvable. C'est là, la théorie de « l'indisable » et même de l'indécidable. Indécision tant pour le lecteur que pour l'auteur. C'est, d'ailleurs, ce que dit Frank Wagner, dans « Panne de sens : apories herméneutiques et plaisir de lecture », quand il corrige V. Jouve. Ce dernier dit, en évoquant l'intentionnalité de l'auteur, que « le lecteur *se doit* de dégager la signification générale que l'auteur *a voulu* donner à l'oeuvre²⁸¹ ». Or, selon F. Wagner le lecteur ne peut que faire des conjectures, il ne peut avoir de certitudes, c'est la raison pour laquelle il préfère reprendre la « présomption d'intentionnalité » dont parle Antoine Compagnon. Mais nous reviendrons sur ce point.

Quoi qu'il en soit, cela nous permet de voir que l'auteur s'interroge bien sur la réception de son œuvre. D'ailleurs, cela n'est pas le propre de Flaubert car Mallarmé considère, par exemple, le

281 Vincent Jouve. *La lecture*. p.46.

lecteur comme accessoire et indifférent. Maupassant, pour sa part, comme le Zola de *L'Œuvre*, envisage la réception d'une certaine manière et notamment dans sa façon de concevoir la peinture. Nous savons qu'il avait pour habitude de se rendre « Au salon », c'est pourquoi dans *Fort comme la mort*, il met en scène la foule des spectateurs, les peintres, les critiques et le tout-venant, mais ce n'est pas seulement pour amuser ses lecteurs par des scènes plaisantes, se distinguant en cela des autres salonniers, parce qu'il ne se contente pas de décrire ou d'évoquer les œuvres, il prend aussi en compte leur réception. En ce sens, Maupassant est, avant la lettre, un disciple selon Jean Molino, puisqu'« il envisage simultanément la peinture, comme objet du monde et forme symbolique, comme objet produit par un créateur, mais surtout comme objet reçu ou plutôt reproduit par un récepteur²⁸² ».

Nous venons de parler de « lecteur idéal » avec Flaubert, il serait donc temps d'éclaircir un peu cette notion et d'essayer de voir les différents lecteurs qui ont pu être envisagés par les différents critiques qui se sont intéressés à la réception littéraire.

A. Du lecteur virtuel au lecteur réel

1) Le lecteur « virtuel »

S'interroger sur le lecteur, c'est évidemment s'interroger sur la lecture, sur l'acte de lire, l'expérience de la lecture. « Lecteur Modèle », « narrataire », « lecteur implicite » : autant de termes utilisés pour se référer au lecteur inscrit dans le texte, programmé par la fiction, un lecteur désormais pris en compte par Iser, Jauss ou Eco mais un lecteur qui demeure abstrait. C'est aussi là « l'architecteur » de Riffaterre, une figure parfaite et abstraite.

Le « narrataire » de Prince, est quant à lui, le destinataire inscrit dans le texte, il fait partie du récit, y est intégré, a un rôle dans la fiction au même titre que le narrateur. Dans le texte, sa présence nous est révélée par la présence de déictiques (nous avons pu en relever quelques exemples dans notre

282 J. Molino, « Esquisse d'une sémiologie de la poésie », *La petite revue philosophique*, Montréal, G, 1, Aut. 1984, p. 5-12.

deuxième partie) : « nous », « on », « chacun », « tout le monde », « ces »... Il est comme l'interlocuteur auquel s'adresse l'auteur. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Barthes y voit là « des signes de lecture en creux [...] proches de ce que Jakobson appelle la fonction conative de la communication ²⁸³».

Genette, pour sa part, évoquera le « narrataire extradiégétique » pour se référer au rôle que le texte propose au lecteur et qui constitue donc le modèle de tous les lecteurs abstraits ou virtuels.

Pour préciser le « lecteur implicite » d'Iser, penchons-nous sur *L'acte de lecture* où l'auteur déclare que « le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit » c'est pourquoi selon lui, « l'auteur et le lecteur prennent [...] une part égale au jeu de l'imagination, lequel n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle de lieu ». Pour lui, le lecteur est donc aussi auteur du texte, ce qui fait de la lecture une création. Il met, de cette manière, en lumière l'existence virtuelle du lecteur au sein du texte, c'est pourquoi la lecture apparaît comme organisée et dirigée par le texte.

Pareillement, Jauss, en faisant émerger la notion d'« horizon d'attente », s'intéresse au lecteur déclarant que « l'œuvre englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur ».

Enfin, intéressons-nous au lecteur, sans doute est-ce le plus connu, longuement décrit dans *Lector in fabula* par Eco, le « lecteur modèle » c'est-à-dire le lecteur inscrit dans le texte, souhaité par l'auteur, un lecteur idéal qui n'est pas le lecteur réel. Il est présenté en ces termes : un « Lecteur Modèle (est) capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement ²⁸⁴». Ce lecteur qui coopère en fonction de ses « compétences lectorales », l'auteur le construit « en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clés, des renvois, des possibilités, mêmes variables, de lectures croisées. ²⁸⁵»

Le texte, incomplet, ne pourrait pas être compris et ne pourrait pas connaître une longue vie dans « l'espace littéraire » sans ce Lecteur Modèle, le seul à même de le faire vivre. Eco nous dit en effet : « Le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans

283 Roland Barthes. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications* n°8, 1966. P.19.

284 Umberto Eco. *Lector in fabula*. p.71.

285 *Op. Cit.*,p.76.

son contexte potentiel ²⁸⁶». Un lecteur qui remplit les blancs du texte.

Mais un tel lecteur est-t-il réel ? C'est la question que nous nous posons aussitôt.

2) Le lecteur « réel »

Il est évident que « le lecteur modèle » ne peut être le lecteur réel, que ce dernier ne peut s'identifier au véritable narrataire, (nous devinons là la scission nette entre le texte et le hors-texte) et cela se vérifie d'autant plus avec la distance temporelle qui peut séparer le lecteur qui tient le livre entre ses mains et le lecteur dessiné en filigrane dans les pages par l'auteur. Le lecteur réel peut avoir des difficultés à voir dans l'œuvre ce que son auteur a voulu y placer car il n'est peut être pas bien au fait de l'Histoire, du contexte d'émergence de l'œuvre en question. Il peut ainsi découler de ce manque d'analyse historique ce qu'Eco appelle une « erreur d'évaluation sémiotique, ou (une) sous-évaluation des circonstances de destination ²⁸⁷ ». C'est pourquoi nous parlons plus haut de seules conjectures possibles de la part du lecteur.

En définitive, du lecteur considéré comme « effet produit » du livre, nous passons au livre considéré comme « effet », construction du lecteur.

Le lecteur réel, en lisant, vit une expérience qui lui est propre selon Jouve (il distingue en cela dans *La poétique du roman*, le « lecteur du roman » et le « roman du lecteur ») et qui dépend de son intelligence, de sa culture, de ses déterminations socio-historiques, de son imagination, de son inconscient, de ses émotions, de son plaisir, de son désir. Il ressent ainsi un effet particulier et propose une lecture personnelle de l'œuvre, faisant, dès lors, voler en éclat le « lecteur modèle » qui sous-entend un seul lecteur et une seule lecture.

Le lecteur réel, bien loin du lecteur-fantôme, est envisagé avec Michel Picard dans son texte fondateur : *La lecture comme jeu* (1986). Ce dernier propose d'appréhender la lecture littéraire comme un jeu entre distance et participation, recul critique et identification. Il envisage trois instances dans le lecteur réel : le *liseur* (ancré dans la réalité), le *lu* (la part inconsciente) et le *lectant* (la part critique distanciée). Ce lecteur est bien réel dans la mesure où il est considéré comme pourvu d'une culture, d'une idéologie et d'un inconscient qui entrent en jeu dans la façon

²⁸⁶ *Op. Cit.*, p.80.

²⁸⁷ *Op. cit.*, p.73.

dont il va lire, construire et interpréter le texte qu'il a sous les yeux. « Ainsi tout lecteur serait triple [...] : le *liseur* maintient sourdement, par ses perceptions, [...] la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le *lectant*, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre d'un savoir, etc.²⁸⁸». La lecture apparaît bien comme une mosaïque d'activités faisant intervenir différents plans.

Insistons notamment sur la prise en compte de l'émotion, de l'affect du lecteur, très longtemps refoulés, et qui mettent pourtant en avant l'expérience esthétique dans l'acte de lire.

Pour sa part, Vincent Jouve, dans *l'Effet-personnage dans le roman* (1992), renoncera au *liseur* et proposera le découpage suivant : le *lectant* (dimension intellectuelle), le *lisant* (dimension affective), le *lu* (dimension pulsionnelle). Il est intéressant de le mentionner.

3) Le lecteur « réel » et ses lectures : de la « lecture ordinaire » à la « lecture littéraire »

Comme le laisse entendre ce que nous venons de dire, nous allons voir à présent, que ce lecteur réel peut s'adonner à différentes lectures quand il a un texte entre les mains.

Picard définit la lecture de quatre façons. Il évoque une lecture d'informations, pragmatique, une lecture d'évasion, de distraction, une lecture prétendument professionnelle ou critique et enfin une lecture en tant qu'art. L'auteur de *Traces de lecture, sentiers de lecteurs* nous demande d'ailleurs « Savoir lire, cela ne commence t-il pas par la (re)connaissance de la pluralité des lectures possibles ?²⁸⁹ »

Mais nous allons, plus particulièrement, nous intéresser à la distinction qui a souvent été faite entre « lecture ordinaire » et « lecture littéraire ».

La lecture ordinaire, fonctionnelle est celle d'un lecteur pour lequel, si nous nous référons à

288 Michel Picard. *La lecture comme jeu*. Éditions de Minuit, 1986.

289 *Op. Cit.*, p.89.

Barthes, lire est « consommer le texte, le consumer²⁹⁰ ». Judith Kaufmann²⁹¹ parle, quant à elle, d'un lecteur « amateur », qui renvoie au « lecteur-qui-lit-pour-le-plaisir-de-lire » et qui s'adonne alors à une lecture dite naïve et spontanée. La lecture de M. Tout le Monde pour ainsi dire. Cette lecture ouverte aux dimensions psychoaffectives et identificatoires correspondrait au *lu* de Picard ou au *lisant* de Jouve. Elle se placerait du côté de la sensibilité, de la perception émotionnelle et de l'illusion référentielle.

En revanche, la lecture littéraire (ou « savante »), une lecture « professionnelle », intensive et réflexive serait le fruit d'un lecteur « producteur de texte », d'un « microlecteur », un lettré avec un réflexe critique. Cette hyper-lecture, cette lecture-analyse se fonde alors dans un exercice d'écriture. Elle se placerait, pour sa part, du côté de l'intellectualité, de la perception rationnelle et critique (elle correspondrait ainsi au *lectant*). La « lecture littéraire » est encore définie par Texier, comme « une quête infinie de texte où, à la fois, il se dévoile au lecteur et à la fois, il se cache derrière chaque dévoilement ²⁹²».

En clair, les différentes caractéristiques que l'on a pu donner à cette « lecture littéraire » tiennent au fait qu'elle engage le lecteur dans une démarche interprétative, qu'elle exige un intérêt particulier à la forme, qu'elle réclame de l'attention et de la lenteur, qu'elle institue une distance par rapport au texte et qu'elle fasse naître ce qu'on a appelé le « plaisir esthétique ». (plaisir de reconnaître, de découvrir...)

Beaucoup de critiques ont, d'ailleurs, fait cette distinction : Stierle en 1979 oppose la lecture *quasi-pragmatique* et la lecture *pseudo-référentielle*, Riffauder en 1979 distingue lecture *heuristique* et lecture *herméneutique*, Barthes en 1973 différencie *plaisir* et *jouissance* alors que Derrida en 1972 sépare lecture *rationalisante* et lecture *disséminante*. Enfin, en 1993, Gervais parle d'un côté de *progression* et de l'autre de *compréhension*.

La « lecture littéraire » reste, malgré tout, une notion floue qui suscite des interrogations et des protestations (celles de Julien Gracq notamment) : désigne-t-elle toute lecture de texte littéraire ? Est-ce bien une lecture experte, basée sur la seule interprétation ? Quelle est la particularité d'une telle lecture par rapport aux autres « formes » de lecture ?

Force est de constater qu'on aboutit souvent avec une telle opposition (« lecture

290 Roland Barthes. *S/Z*. p.10.

291 Judith Kaufmann. « Esquisse d'un (auto)portrait du lecteur en parasite. In Vincent Jouve. *L'expérience de lecture*. pp.15-35.

292 *Op. Cit.*, p.52.

ordinaire » / « lecture littéraire ») à des binarités comme simplicité/univocité, complexité/polysémie, éthique/esthétique, fonctionnel/fictionnel, référentiel/intertextuel que nous trouvons très réductrices, c'est pourquoi nous serions tentés de suivre Picard, lequel nous invite à dépasser cette opposition. Pour lui, il y a une seule lecture englobant à la fois émotivité et rationalité, une lecture procurant du plaisir esthétique et de la satisfaction interprétative. Une seule lecture constituée de deux polarités constamment entremêlées. Nous retrouvons un peu là ce que laisse entendre Raymond Michel, pour lequel les deux pôles de la « lecture littéraire » sont l'interprétation et l'émotion, la « raison » et le « plaisir », plaisir esthétique ou plaisir du suspense. Il est évident, en effet, que la communication tissée entre le texte et le lecteur peut difficilement ne pas être « affective » et « empathique », que le texte apparaît bien comme porteur des « traces d'une subjectivité » et que le lecteur peut difficilement en faire fi, en ne se livrant qu'à une lecture interprétative.

La lecture s'avère bien une activité complexe, une activité intellectuelle et une activité sociale d'échanges. Elle véhicule des idées, elle procure du plaisir artistique, elle forme le lecteur à une attitude attentive.

4) Le lecteur « réel » face aux « blancs » du texte : vers la relecture...

Nous aimerions maintenant montrer que si le lecteur est bien un angle indispensable dans le triangle auteur-texte-lecteur, son rôle, sa participation, sa coopération, sa collaboration, est encore plus importante dans un texte à la vacuité saillante, laquelle le conduit, en outre, sur le chemin de l'indispensable relecture. Les « lieux d'indétermination », les « blancs » (*Leerstellen*) du texte sont des carrefours stratégiques d'interprétation, des nœuds fragiles où le lecteur s'immisce facilement. Comme il nous est dit dans *Parole mot silence*, ces trous dans le texte représentent une ouverture à la « poly-interprétabilité et l'ambivalence²⁹³ ». C'est en cela, par ailleurs, que Picard affirme que « tout texte *a du jeu*, et sa lecture *le fait jouer*²⁹⁴ ». Mais Judith Kaufmann dénombre trois catégories de « blancs » : les blancs constitués par des « informations qui, parce qu'elles sont porteuses du savoir implicite véhiculé par les conventions sociales et littéraires - scénarios stéréotypés, scripts -, sont redondantes donc inutiles ». A ceux-là s'ajoutent les blancs relevant de non-dits, ce sont alors

293 Pierre Van Den Heuvel. *Op. cit.*, p. 74.

294 Michel Picard. *La lecture comme jeu*. p. 48.

des lieux d'indétermination ayant pour but de stimuler l'imagination du lecteur, enclenchant, en cela, sa participation active à l'interprétation du texte. Enfin, la dernière catégorie rassemble les interdits, c'est-à-dire « ce qui est exclu du discours conforme aux présupposés idéologiques et esthétiques d'une société à un moment donné. » Nous verrons ce qu'il en est des « blancs » dans *Une vie*.

Ces « derniers » apparaissent souvent comme un écueil à la compréhension du texte et comme un obstacle au plaisir du lecteur. Pourtant, dans un texte habité par le silence ou troué d'espaces vides, le plaisir n'est pas banni, c'est simplement sous une autre forme qu'il attend le lecteur. Proust met bien ce fait en évidence quand il parle de « tout ce qui est tu dans un beau livre et qui compose sa noble atmosphère de silence, ce merveilleux vernis qui brille du sacrifice de tout ce qu'on n'a pas dit²⁹⁵ ». Et d'ajouter, qu'à son avis, « la chose la plus belle dans *l'Education sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc²⁹⁶ ». Le plaisir du texte. Le plaisir du jeu. « La lecture comme jeu » pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre.

C'est le jeu de l'indicible, quand il revient alors au lecteur la tâche de combler les lacunes, les vides, ces vides conçus comme des *Leerstellen* ou *Unbestimmtheitsstellen* par Jauss notamment, de percer les secrets, de compléter ces points de suspension invisibles qui se glissent entre les mots ou les chapitres et qui s'emparent du livre à la fin. C'est le plaisir rétrospectif que donne l'attente, la recherche, la représentation par anticipation. C'est l'attrait pour le mystère, le flou. C'est le pouvoir de séduction du silence, le fait que c'est au lecteur de concrétiser le texte, un texte qui ne prend vie et sens que lors de la réception. En outre, le lecteur réel et « expert », peut-être même idéal, doit s'efforcer de comprendre ce vide, dialoguer avec l'auteur pour tenter de donner un sens à une telle écriture. La lecture est en cela envisagée comme une conversation avec son auteur.

Iser va même jusqu'à juger l'indétermination comme condition d'efficacité du texte littéraire. Il envisage l'acte de lecture comme une « dialectique du dire et du taire », c'est pourquoi selon lui la relecture s'avère indispensable afin de « rechercher les criques silencieuses que l'on n'avait pas vues, lors du premier voyage, afin de s'y arrêter pour respirer à l'abri du flot incessant des mots insoupçonné ». Lors de cette seconde lecture, « moins animé par le désir de savoir, le lecteur serait plus attentif aux merveilleux trésors que renferment une phrase, un paragraphe, une

295 Marcel Proust. Cf. J.-Y. Tadié, 1971, p. 436.

296 *Idem. Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Complexe, 1987, p.79.

union indestructible de mots ²⁹⁷». Dans la même veine, Barthes, dans *S/Z*, montre que cette relecture est la condition d'émergence du pluriel du texte. Nous ajouterons que ce sont même ces différentes lectures qui permettent la vie de l'œuvre.

La relecture apparaît bien, sous sa plume, comme indispensable à cause de ces lapsus, ces défaillances d'attention, du *feed back*, pour une compréhension totale, mais Picard, dans *Lire le temps*, nous dit qu'elle est de plus en plus difficilement envisageable car on constate, de nos jours, la prédominance de la lecture d'informations (le « lire vite », c'est d'ailleurs ce qui explique que, dès l'école primaire, ce sont l'aisance et la vélocité qui sont privilégiées) au détriment de la lecture de distraction et d'évasion, plus marginalisées. Et de citer Freud quant à la difficile relecture jugée, bien souvent, inutile : « Il est difficile de décider un adulte à relire un livre qu'il vient de lire, alors même que ce livre lui a plu. Chez l'adulte, la nouveauté constitue toujours la condition de la jouissance [...]. L'enfant, au contraire, ne se lasse pas de demander à l'adulte la répétition d'un jeu ».

Pour montrer à quel point la lecture doit être minutieuse pour repérer les infimes détails ou marques, *a priori* anodines mais pourtant capitales, prenons un exemple de notre roman. Souvenons-nous des larmes de Lison - que nous avons déjà évoquées - surprises par Julien et Jeanne durant leurs fiançailles. Cette scène figure un extrait de la nouvelle « Par un soir de printemps ». Or, nous pouvons relever un infime changement, pourtant déterminant, entre la nouvelle et le roman qui réside dans la substitution du point virgule, dans la nouvelle, au seul point dans le roman. Parcourons les deux passages : « Les deux enfants s'élançèrent vers elle ; Jeanne, à genoux, écarta ses bras, bouleversée, répétant... » (C.N., I, p.313) et « Les deux fiancés la regardaient stupéfaits, immobiles. Jeanne brusquement se mit à ses genoux, écarta ses bras, bouleversée, répétant... ». (UV, IV, p.40) Dans la nouvelle, les deux jeunes gens vont spontanément vers la tante, tandis que dans le roman, seule Jeanne s'en approche. Ainsi, par ce seul point « petit anéantissement du monde ²⁹⁸» qui amène ainsi une idée de rupture, de mutisme, nous est signifiée l'indifférence de Julien et, par là, la distance qui sépare sa réaction de celle de Jeanne. Nous voyons déjà, alors même qu'ils ne sont pas encore mariés, que Julien et Jeanne sont très différents l'un de l'autre, qu'un fossé les sépare et que leur mariage est condamné, par avance, à l'échec. La seule

297 Iser. *Op. Cit.*, p.97.

298 Sartre. *Situations I*, Gallimard, 1976, p. 252.

punctuation est donc inéluctablement expressive et doit donc être prise en compte par le lecteur.

B. La lecture d'*Une vie* : d'hier à aujourd'hui

Nous venons de voir, dans une partie peut-être un peu trop théorique mais qui nous a semblé nécessaire, que parler seulement de lecteur n'est pas très pertinent dans la mesure où différents figures lectorales peuvent être dégagées : que ce soit le lecteur modèle, idéal, espéré, le lecteur implicite ou le lecteur bien réel. Nous aimerions à présent nous pencher sur le seul lecteur réel qui peut lui aussi s'avérer pluriel, à moins que nous ne parlions de lecture plurielle. Il est évident, en effet, que d'une époque à une autre, le lecteur est différent - il n'a ni les mêmes savoirs, ni les mêmes connaissances, ni les mêmes outils, ni les mêmes « armes » pour lire et il n'a pas, bien entendu, les mêmes attentes d'où l'importance à accorder au contexte d'une œuvre qui est déterminante dans la façon dont cette dernière va être lue - et qu'une œuvre n'est pas perçue de la même façon, que des éléments qui ont pu être vus comme secondaires peuvent devenir plus essentiels et vice-versa.

1) La lecture dix-neuviémiste : une lecture essentiellement réaliste

a) Un « nouveau » lecteur pour un « nouveau » roman

Nous avons pu dire que le XIXe siècle est l'âge d'or du roman et, plus précisément, la période s'étendant de 1830 à 1890. Ce genre connaîtra ensuite une sorte d'affaîssement, la capacité d'invention romanesque étant remise en cause. Beaucoup d'excellents esprits n'auront, en effet, plus envie d'écrire des romans, « jugeant vaine et sans intérêt cette entreprise consistant à peindre en racontant une histoire captivante ». Mais là n'est pas ce qui nous préoccupe. Revenons au XIXe siècle.

Nous avons rappelé que le commerce du livre s'y développe. Dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'Europe accède peu à peu à l'alphabétisation de masse, la diffusion des imprimés augmente de façon significative et on assiste à la multiplication des cabinets de lecture. Ce mouvement ne fait que s'accroître au cours du XIXe siècle. Le public s'élargit de plus en plus, les journaux se multiplient et l'imprimé entre dans une ère de fabrication industrielle. En clair, une culture littéraire de masse est en train de naître. Cette révolution de la lecture que connaît le XIXe siècle est même

signifiée par l'évolution de la représentation du lecteur en peinture.

Si le tableau, « Mlle Ferrant méditant sur Newton » de Fantin-Latour et daté de 1753 met en évidence une lectrice sérieuse et intellectuelle, certains tableaux de Manet dont « Sur la plage » (1872-1874) ou « Liseuse illustrée » laisse apparaître une lecture bien plus axée sur le loisir, le plaisir. Nous passons d'une lecture de bibliothèque à une lecture de consommation. En somme, nous avons de nouvelles catégories de lecteurs et donc des lecteurs, différentes classes de lecteurs. La lecture peut ainsi être l'occasion d'un divertissement ou d'une réflexion sur le monde et sur l'homme. Elle peut être le moyen d'un enrichissement spirituel, le lieu de la satisfaction de curiosités diverses, elle peut être encore perçue comme génératrice d'une certaine éducation. C'est en cela que Zola a dit : « Si la littérature est une récréation de lettrés, l'amusement réservé à une classe, la presse est en train de tuer la littérature ; seulement elle apporte autre chose, elle répand la lecture, appelle le plus grand nombre à l'intelligence de l'art. A quelle formule cela aboutira-t-il ? Je l'ignore. On peut constater simplement que si nous assistons à l'agonie de la littérature d'une élite c'est que la littérature de nos démocraties modernes va naître ²⁹⁹».

Parce que cette multiplicité de lecteurs est bien la raison pour laquelle nous trouvons des journaux qui n'ont ni la même fonction ni le même public. Ainsi Maupassant ne publiait pas tous ses contes dans les mêmes journaux. *Le Gaulois* est un journal mondain et royaliste (assez ouvert pour admettre la collaboration de Séverine - c'est-à-dire Caroline de Rémy, une jeune femme en rupture de ban, en quête émancipatrice de justice et d'égalité sociale, laquelle a déclaré : « Je meurs de ce qui vous fait vivre, de révolte et de haine... Je meurs de n'avoir été qu'une femme alors que brûlait en moi une pensée virile et ardente, je meurs d'avoir été une réfractaire. » avant de fonder le fameux *Cri du peuple*, journal populaire avec Jules Vallès - mais intransigeant sur ses principes). Notre auteur y publiait ainsi des contes que nous qualifierons d'« acceptables » comme « L'Horrible » traitant de la peur ou « Fini » évoquant le vieillissement. *Le Gil Blas*, pour sa part, est un journal volontairement « libéré ». Maupassant y a ainsi publié des contes comme « Monsieur Jocaste », une justification de l'inceste, ou encore « L'enfant » qui met en scène un avortement. Le caractère libéral de ce journal explique ainsi qu'il porte les diagnostics les plus clairvoyants sur son temps.

Mais Maupassant bien conscient de la pluralité des lecteurs - certains, comme nous l'avons dit, aspirent à de la réflexion, de l'information tandis que d'autres ne demandent qu'à être intéressés par une anecdote facile à lire - va plus loin encore en écrivant des contes qui, presque toujours,

299 Emile Zola. *Annales politiques et littéraires*, 22 juillet 1894.

offrent la possibilité de deux lectures. En apparence, « La ficelle » est le récit d'une farce, « Le petit fût », celui d'une ruse tandis que « Boule-de-suif » retracerait des scènes seulement ironiques et truculentes. Au lecteur attentif - et qui entend l'être - par conséquent, de sentir que ces contes sont aussi autre chose, qu'ils sont aussi sinistres et que le Maupassant gaillard cache un Maupassant tragique, pessimiste, pénétré de la cruauté de l'univers et qui s'avère en cela complexe, c'est pourquoi les tromperies, les meurtres tolérés, les bassesses, les horreurs de la guerre sont aussi les sujets des histoires qu'il écrit. S'inscrit ainsi dans ses écrits le dédoublement dont notre auteur souffre intimement et qu'il convient au lecteur de repérer mais nous reviendrons sur la personnalité difficile à cerner de notre auteur un peu plus loin.

Nouveau lecteur, venons-nous de dire, mais également nouveau roman. Comme nous l'avons expliqué, c'est un « nouveau » roman qui voit le jour au XIXe siècle, un roman qui entend instruire le lecteur et pas seulement lui donner à lire des romans mettant en scène des héros vivant des aventures exceptionnelles, des romans faisant essentiellement rêver sans nourrir la raison du lecteur... mais un roman qui, au contraire, agit sur les normes esthétiques et sociales d'une époque. Le romancier qui s'arroge les prérogatives du savant, entend que ses lecteurs s'instruisent en le lisant, qu'ils prennent des vues d'ensemble de cette époque qui est la leur et dont ils ne pourraient, par eux-mêmes, que percevoir un secteur minuscule. Cela explique la vogue de romans dits réalistes, de romans offrant une lecture historique et sociale - et en définitive une lecture didactique - à un public lassé du Romantisme et attiré par des sujets plus « réalistes » comme l'adultère. Dans ces romans, sont ainsi mis en œuvre les conflits de la bourgeoisie et de l'aristocratie, de la pauvreté et de la richesse, du petit commerce et de la grande banque, du capital et du travail, de l'espérance et de la déception. Ces romans sont, en cela, de beaux témoignages de l'époque historique et sociale dans laquelle ils sont nés. C'est ainsi en se penchant sur le rapport entre roman et Histoire, que Brunetière estima, à la mort de Flaubert, que *Madame Bovary* resterait un chef-d'œuvre de littérature française en raison de sa « valeur documentaire », qu'il égalait *Middlemarch* de Georges Eliot. Et de conclure : « Pendant bien des années encore, lorsqu'on voudra savoir ce qu'étaient nos mœurs de province dans le France de 1850, on relira *Madame Bovary* ».

b) Le texte porteur de son contexte

Comme le montre l'ouvrage de Maingueneau ou celui de Barbéris, il est évident que le contexte d'une œuvre littéraire est capital et que le lecteur doit donc s'y intéresser afin de mieux saisir l'œuvre qu'il a entre ses mains. Une œuvre exprime toujours son temps, en est représentative.

Que l'auteur le souhaite ou non, son écrit est toujours plus ou moins influencé par les événements qui marquent son époque. Ainsi même s'il choisit délibérément une époque antérieure dans laquelle inscrire ses personnages, il arrive que sa propre époque le rattrape comme en témoignent les anachronismes : *Une vie* le met bien en relief.

Dans *La lecture sociocritique du texte romanesque*, est ainsi signifié le fait que le dehors social envahit inéluctablement le dedans romanesque. Tout écrivain est de son temps, il en exprime les besoins, les tendances, les contradictions. Son œuvre porte des bouts de la vie sociale comme elle porte des bouts de sa vie à lui, l'œuvre ne serait être prise en dehors de tout contexte social, c'est leur difficile étreinte qui est à chercher par le lecteur. C'est, en cela, que collectif et individuel se trouvent mêlés dans la personne de l'auteur. Balzac disait, à cet égard, que « les écrivains n'inventent rien », nous invitant à expliquer les œuvres dans l'Histoire. On ne saurait donc comprendre les chefs-d'œuvre sans en avoir analysé les composantes historiques.

C'est ainsi ce qui va retenir notre attention dans cette partie, nous allons nous interroger sur les conditions dans lesquelles l'auteur a oeuvré et donc tenter de retrouver un peu - nous ne le pouvons jamais complètement - l'intention de l'auteur. En somme, c'est aux questions suivantes : « Pourquoi *Une vie* a été écrit ? », « quelle était l'intentionnalité de Maupassant quand il a rédigé son premier roman ? » que nous allons nous efforcer de répondre.

Il est manifeste qu'elles font, elles aussi, partie de la « réception littéraire ». Lire une œuvre c'est s'informer sur sa « culture-support », sur la « société-support » de son émergence, ce qui est d'ailleurs indispensable pour voir la correspondance des personnages dans la réalité et pour interpréter tant les dits (c'est là la valeur instrumentale de toute œuvre, une parole qui se fait arme) que les non-dits du texte, non-dits qui reposent souvent sur la censure qui sévit à l'époque. C'est peut-être un peu, en cela, que Quignard a pu dire que « Lire est se brancher sur un autre monde ³⁰⁰ ». Cette prise en compte du premier public d'une œuvre est essentielle : dégager la lecture dominante à l'époque où le texte a été écrit, son impact d'alors, permet de percevoir le destin de l'œuvre et, au-delà, l'évolution de la littérature.

c) Le didactisme d'*Une vie* : le lecteur au centre

Une vie connaît un succès en 1883 (25000 exemplaires sont vendus en quelques semaines ! D'abord publié en feuilleton dans le *Gil Blas* entre le 27 février et le 6 mars 1883, le roman paraît

300 Pascal Quignard. *Vie secrète*. Paris : Gallimard, 1998, p.212.

en volume chez Havard la même année), ce qui corrobore la première impression de Flaubert, lequel avait dit à Maupassant, quand il lui avait parlé de son projet de roman, en 1877, que c'était une « bonne idée », « un vrai roman ».

Ce qui retient l'attention du lecteur d'alors, dans ce roman, c'est la peinture sociale et psychologique qu'il nous offre en nous éclairant parfaitement sur le statut de la femme à l'époque maupassantienne à travers Jeanne, Lison et Rosalie (vision carcérale du mariage, vision étriquée de l'éducation des jeunes filles dans les couvents, une éducation qui est toujours une affaire d'hommes ; en clair, à son époque, être née femme est une fatalité ; Balzac, pour sa part, dépasse cet état des faits en peignant des femmes d'exception mais il ne le remet pas pour autant en cause.) sur la dégénérescence de la noblesse (à travers la famille de Jeanne mais encore des Coutelier et des Briseville), sur l'émergence de la classe paysanne, sur l'industrialisation... Nous retrouvons cela dans les autres romans de notre auteur, enrichis de nouveaux pamphlets. Dans *Bel-Ami*, les journaux, dont beaucoup sont aux mains de maraudeurs financiers, ou encore le personnel politique représenté par le député vénal Laroche-Mathieu et le sénateur intrigant Rissolin, sont visés. Dans les deux derniers, cependant, une grande place est laissée à la critique du monde des arts et des salons : la vanité, l'inanité des gens qui le peuplent est clairement fustigée.

Nous avons pu revenir, dans notre première partie, sur la satire de l'éducation des jeunes filles qui y est faite, éducation étriquée qui se fait à l'abri, derrière les portes du couvent. Puis les jeunes filles se laissent, en outre, « endormir » par leurs lectures, ces livres à l'eau de rose les inondant de romantisme et de rêves d'amour heureux et réciproque dans un avenir parfait et idyllique. Or, il n'en est rien : nous avons vu que l'heure des désillusions sonne vite. Ainsi, c'est donc aussi cette littérature farcie de clichés romantiques et factice qui est stigmatisée (elle est déjà née au XVIIIe siècle avec notamment la *Paméla* (1740) de S. Richardson, roman immédiatement traduit en français et qui, parce qu'il décrit un monde de femmes et l'intimité de la relation amoureuse, ce qui est très novateur à l'époque, ne manque pas d'enchanter le public féminin et d'entraîner ce qu'on a pu appeler « la rage de lire ») de la même façon que les lecteurs réels friands d'une telle littérature. En définitive, est signifié, en cela, que ce « nouveau » roman exige un « nouveau » lecteur. Un « nouveau lecteur » venant s'opposer au « lecteur de toujours ». Nous passons ainsi de la « lecture naïve » à la « lecture critique », laquelle est définie comme acte de formation, permettant au lecteur d'acquérir des savoirs mais aussi de se construire intellectuellement, culturellement et personnellement. Elle témoigne alors de l'autonomie du lecteur par rapport au texte et à son auteur.

Nous nous souvenons d'Emma initiée à la lecture des romans par la lingère alors que Jeanne partage les goûts littéraires de sa mère, laquelle est une férue de romans à l'eau de rose et ce, malgré le passage du temps et sa vieillesse qui aurait dû lui apporter la maturité et un certain regard critique. C'est un peu comme si elle se réfugiait dans ses lectures pour fuir sa vie monotone et son embonpoint qui l'emprisonne dans une vie qui ne peut qu'être répétitive, même si ses lectures favorisent cet engourdissement physique : « sa pensée vagabonda[it] à travers des aventures tendres dont elle se croyait l'héroïne. Elle en avait des préférées qu'elle faisait toujours revenir dans ses rêves [...] Toutes les romances langoureuses où l'on parle de captives et d'hirondelles lui mouillaient infailliblement les paupières [...] et son habitation des Peuples lui plaisait infiniment parce qu'elle prêtait un décor aux romans de son âme ». (II, p.19). « Les romans de son âme », nous avons l'impression que la baronne fait de sa vie un roman qu'elle écrit et vit dans un coin de sa tête, qu'elle ne peut se penser qu'en référence à ses héroïnes et nulle part ailleurs que dans un cadre romanesque. Le roman de Madame de Staël, *Corinne* est particulièrement significatif : il raconte les amours malheureuses d'une poétesse de renom et s'il peut satisfaire la baronne et compenser le vide de son existence, c'est que son héroïne est ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire une créatrice libre et passionnée. D'ailleurs, nous pouvons remarquer que Walter Scott revient dans l'œuvre de Flaubert comme dans celle de Maupassant. A l'instar de « petite mère », Emma fait souvent référence à ses héroïnes de roman, les envie plus que de raison : « Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient [...] D'ailleurs, Emma éprouvait une satisfaction de vengeance. N'avait-elle pas assez souffert ! Mais elle triomphait maintenant » (p.167).

La lecture à laquelle elle s'adonne est ainsi condamnée car elle se place du côté de l'apathie, de l'envers de la vie, c'est une lecture paresseuse, passive, malade qui cantonne la lectrice dans la fausse vie imaginaire. Une telle lecture est considérée comme une perte de temps et un trouble-tête. Le mal existentiel dont souffre Emma trouverait sa cause dans ses lectures : « Elle avait lu *Paul et Virginie*, et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo » (p.323) ; lorsqu'elle était au couvent, « elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur » et « frémissait, en soulevant de son haleine le papier de soie des gravures, qui se levait à demi plié et retombait doucement contre la page » (p.325). Evanhélia Staed³⁰¹ nous propose, soulignons-le, une étude

301 Evanhélia Staed. « Pourquoi la lecture est-elle femme. (De la décadence aux œuvres contemporaines) ». In Vincent Jouve. *L'expérience de lecture*. pp.285-309.

intéressante sur la question. Nous mesurons là, en tout cas, la puissance assignée à certains livres qui seraient capables d'anéantir toute personne un peu faible et plus spécialement toute jeune lectrice avide de « prose parfumée aux embruns amoureux » qui, par conséquent, lorsque la mélancolie la prend, se voit diagnostiquer une « overdose » de lecture, laquelle est ravalée au rang de maladie pour l'esprit. Flaubert, Maupassant mais bien avant eux, c'est Balzac qui, dans *Le père Goriot*, s'adresse et s'en prend à la lectrice « à la main blanche » qui se livre à une lecture de consommation, de pur divertissement, sans aucun recul critique : « Le char de la civilisation [...] continue sa marche glorieuse. Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : "Peut-être ceci va-t-il m'amuser ?" » (*Op. Cit.*, III, p.50) Ce passage a, par ailleurs, suscité bien des commentaires dont ceux de G. Prince et Schweringen. L'abbé Prévost ou encore Diderot ont fait de même.

En somme, à l'époque, nous relevons rapidement une opposition entre les œuvres destinées aux *happy few* et aux jeunes lectrices principalement et celles qui visent l'ensemble du lectorat dont bien sûr les œuvres réalistes, qui n'en demeurent pas moins satiriques d'où la diatribe qui en émane de façon plus ou moins discrète.

La lecture est, en cela, envisagée comme une manière de réagir à la réalité.

Soulignons encore que la lecture réaliste est d'autant plus privilégiée à l'époque car les lecteurs peuvent plus aisément s'identifier aux personnages mis en scène dans la mesure où ils sont confrontés aux mêmes problèmes et évoluent dans la même société, (même si, bien sûr, dans certaines œuvres nous avons un contexte différent), ce qui n'est plus le cas aujourd'hui par rapport aux œuvres du XIXe siècle, même si, verrons-nous, il y a toujours une identification possible avec un personnage soulevant des questions dites universelles et intemporelles, entre autres. D'ailleurs, pour en revenir à cette identification entre les créatures et ceux à qui ces dernières sont destinées, nous pouvons évoquer Balzac qui ne cesse de s'adresser aux lecteurs comme pour renforcer ce parallèle et forcer ainsi l'identification. Référons-nous à son *Avant-propos* où il déclare :

Si, lisant cette histoire vivante des mœurs modernes, vous n'aimez pas mieux, toi boutiquier, mourir comme César Biroteau ou vivre comme Pillerault, que d'être du Tillet ou Roguin ! Toi jeune fille, être Pierrette plutôt que Madame de Restaud, toi femme, mourir comme Madame de Mortsauf, que de vivre comme Madame de Nucinger, toi homme, civiliser comme le fait Benassis que de végéter comme Roon [...] certes le but de l'auteur serait manqué. (*Op. Cit.*, IV, pp.25-26)

Mais dans les textes balzaciens comme dans notre roman - nous avons pu le voir pour celui-ci -, cette adresse au lecteur, lecteur inscrit en cela dans le texte, reste discret et ne se fait que par le biais de la deuxième personne.

d) L'omniprésence de la Censure

Nous sentons notamment derrière cela la terrible main de la censure. Il convient, effectivement, de se rappeler l'omniprésence de la censure à l'époque, particulièrement féroce entre 1852 et 1860 : cette dernière freinait les écrivains, sans cesse obligés de se situer par rapport aux normes de l'institution littéraire. C'est là l'effet de la loi de juillet 1849 sur le colportage ainsi que les dispositions concernant « l'estampille », visant, en outre, tout particulièrement les ouvrages qui sont destinés aux cabinets de lecture et aux librairies-étalagistes, alors sous le contrôle d'une direction de l'imprimerie, de la librairie et de la presse. C'est ainsi que ces « douaniers grincheux de la parole écrite », selon les termes de Zola, tentèrent d'empêcher la représentation de *La dame aux camélias* en 1852 ou encore prièrent Sardou en 1863, certaines femmes de la famille impériale étant blondes, de ne plus plaisanter sur les blondes. Plusieurs procès ont, d'ailleurs, fortement marqué ce siècle. Dans la ligne de mire nous trouvons bon nombre de romans réalistes qui allaient à l'encontre de la moralité publique, disait-on. On pense évidemment aussitôt à celui de *Madame Bovary* sur lequel revient grandement Jacqueline Lalouette³⁰², professeur à l'université de Paris XIII, sur laquelle nous nous appuyons. Cet ouvrage connut un procès pour « outrage à la morale publique et religieuse, ou aux bonnes moeurs » en 1857. Mais il avait déjà été frappé de deux avertissements en 1855, avant d'être signalé au procureur impérial, Félix Cordoën, ce magistrat qui, en 1853, s'était réjoui de voir la religion reprendre la « souveraine direction des âmes », c'est pourquoi il estime aussitôt que le chef-d'œuvre de Flaubert doit être poursuivi. Instruite par le juge Treilhard, l'affaire fut examinée le 29 janvier 1857 par la sixième chambre du tribunal correctionnel de la Seine où avaient déjà comparu d'autres écrivains définis en cela comme « engagés » : les Goncourt en 1853, Xavier de Montépin en 1856 (ce dernier a été condamné à trois mois de prison et cinq cents francs d'amende pour *Les Filles de plâtre*). Baudelaire se retrouvera à son tour sur le « banc de l'infamie » de la Vie en août 1857 pour ses *Fleurs du Mal*.

Pour revenir à l'ouvrage majeur de Flaubert, E. Pinard insiste sur sa « couleur lascive » et reproche à son auteur d'avoir magnifié l'adultère et avili la religion par le ton voluptueux des scènes où Emma se confesse, communie et reçoit l'extrême-onction. Selon lui, malgré les souffrances de l'héroïne, le roman est immoral car cette dernière « meurt dans tout le prestige de sa jeunesse et de sa beauté » sans que personne ait pu « lui faire courber la tête ». Pour lui, seule la morale chrétienne

302 Jacqueline Lalouette, «Le procès de *Madame Bovary*. 29 janvier-7 février 1857», *Célébrations nationales* 2007. Paris : Ministère de la culture et de la communication, 2006, p.81-83.

pouvait flétrir l'adultère, ce « crime pour la famille ». Or ce dernier n'est, nous dit-il, jamais condamné explicitement par l'auteur. Et il en est de même du suicide. Ce n'est donc pas seulement la littérature réaliste, véritable offense à l'art et à la démesure qu'il condamne mais Flaubert lui-même. Le 7 février 1857, le roman est condamné à un « blâme sévère ».

Nous avons tenu à revenir un peu sur ce procès pour bien mettre en évidence le poids que pouvait représenter la censure à l'époque, même si elle s'est assouplie après les années 1860, ce qui n'a pas empêché quelques nouveaux procès comme celui de Barbey d'Aurevilly en 1874 pour *Les diaboliques* ou encore celui de Jean Richepin pour *La chanson des gueux* en 1876.

e) Maupassant, *Une vie* et la censure

Nous avons pensé qu'il serait, dès lors, intéressant de voir à quel point la censure a pu peser sur les épaules de Maupassant et comment elle l'a amené à s'autocorriger (on parle ainsi de censure psychique), à éliminer certaines choses, à refouler certains fantasmes et comment, par la suite, le « post-texte » a été à nouveau retouché par la censure d'autrui (éditeur, imprimeur et même lecteur...). Nous nous appuyons, pour ce faire, sur l'étude menée par Antonia Fonyi : « Genèse et censure psychique. L'exemple de Maupassant ».

Cette dernière nous montre l'omniprésence de cette censure en insistant déjà sur la lente et difficile composition d'*Une vie* qui, si elle tient au manque d'expérience de l'auteur dans le genre du récit - il n'a écrit jusque-là que des contes et critiques littéraires et seulement dans l'optique d'arrondir des fins de mois difficiles - et à son travail d'employé du ministère, trouve malgré tout d'autres explications. Peut-être est-ce la parution en cette année 1877 d'œuvres majeures telles que *Les trois contes* de Flaubert, *L'Assommoir* de Zola et *La fille Elisa* des Goncourt laissant entendre que la modernité littéraire se trouve du côté du récit, qui pousse Maupassant à commencer son premier roman, cette année-là, avant de l'abandonner, deux ans plus tard, pour préparer le recueil *Des vers* puis « Boule de suif » mais également pour assurer la charge de travail que son poste de fonctionnaire lui demande, nous explique André Vial dans *La genèse d'Une vie*. Et de nous citer une lettre de Maupassant écrite à Flaubert le 13 janvier 1879 : « J'arrive ici à 9 heures et je pars à 6h ½. Vous comprenez qu'il me reste peu de loisirs. Je me sépare de plus en plus de mon pauvre roman ; j'ai peur que le cordon ombilical soit coupé ³⁰³ ». Et Maupassant ne s'y replongera qu'en 1881 après la période de deuil éprouvante causée par la mort de Flaubert. Le brouillon n'est alors achevé qu'en

303 Maupassant. *Correspondance*. Cercle du bibliophile, 1973, p.117.

1882 tandis que la publication en feuilleton, dans le *Gil Blas*, commence seulement en février 1883. D'ailleurs, un certain scandale entoure la parution en volume d'*Une vie*, lequel tient autant à la crudité des scènes dépeintes qu'à la noirceur du point de vue sur des questions qui touchent au fonctionnement le plus intime de la société.

Si nous nous penchons sur l'édition originale, force nous est de constater la présence de la fantasmagorie de la « matrice meurtrière » lors des accouchements dépeints dans le roman (celui Rosalie et celui de Jeanne) mais, qui se trouve malgré tout censurée, par le biais de nombreuses ratures. Les termes rayés sont ceux renvoyant à l'eau (encore une fois !), au danger de la noyade encouru par l'enfant qui vient au monde. Et l'auteure de nous citer : « gargouillement », « gargarisme », « glouglous », « air qu'on insuffle sous l'eau », « bouillonnement », « gorge obstruée qui crache » ou encore « clapotis ». Elle relève encore huit expressions renvoyant au danger de l'étouffement. Elle constate que ce foisonnement de corrections hésitantes, rattachées au fantasme redoutable de la naissance mortifère, reflèterait le fantasme inconscient s'introduisant dans le conscient et que la censure psychique essaie donc de refouler. C'est ainsi que dans les états ultérieurs du texte, et notamment dans le manuscrit Blaizot, des sept représentants de la noyade du manuscrit Fontaine, deux seulement réapparaissent.

La censure est également manifeste dans la description des cadavres de Julien et Gilberte, enfermés dans la roulotte, précipitée du haut d'une falaise dans l'abîme. Cette scène sera reprise dans le conte « Le saut du berger ». Or, la description des cadavres des amants qui en est faite dans ce second texte se trouve profondément modifiée. Elle en ressort bien moins choquante et, de surcroît, à la description macabre est privilégiée l'image de l'amour : « On les ramassa l'un et l'autre, les amoureux, broyés, pilés, tous les membres rompus, mais étreints, toujours, les bras liés aux cous dans l'épouvante comme pour le plaisir », comme pour signifier, avec l'adverbe notamment, mis en relief, que même la mort ne peut les séparer. *A contrario*, dans *Une vie*, il est question de « restes d'êtres qui s'étaient étreints et qui ne se rencontreraient plus » (X, p.145).

En outre, à cette censure psychique de l'auteur vient s'ajouter, par la suite, celle de l'imprimeur et du correcteur. On parle de « modifications post-originales ». Nous pouvons prendre quelques exemples relevés par Antonia Fonyi (elle souligne), qui rendent compte de cette volonté de minimiser les drames, de gommer l'ambivalence, d'atténuer l'angoisse psychotique.

Dans la phrase suivante, « Ce qui lui manquait si fort c'était la mer, sa grande voisine depuis vingt-cinq ans, la mer avec son air salé, ses colères, sa voix *grondeuse* », l'adjectif « grondeuse » est remplacé par « grandiose », une façon de supprimer la connotation négative portée par cet adjectif

et qui s'oppose à la connotation positive du début de la phrase. Toute ambivalence s'en trouve ainsi annulée.

Pareillement, dans « La baronne atteignit, en *soufflant* beaucoup, le perron du vieil hôtel », le participe présent est changé en « souffrant », terme plus général qui permet de ne pas renvoyer directement au corps dont la censure de l'imprimeur semble vouloir empêcher la représentation. Puis tandis que la baronne glisse dans le sommeil, nous pouvons lire dans le texte original : « [...] entre ses lèvres entrouvertes passa un *ronflement* sonore », substantif qui cède la place à « soufflement ». Le premier terme évoque en effet trop le corps et surtout il est de mauvais ton. Et Antonia Fonyi de nous dire que ces interventions de la censure commandées par le « bon goût » sont fort fréquentes.

Autre exemple significatif : alors que Jeanne veut se jeter du haut d'une falaise sur les rochers qui bordent la mer, la pensée de ses parents l'arrête : « [...] son père à genoux devant son cadavre *broyé* ». Or, « *broyé* » deviendra « noyé » dans l'édition de 1893 : c'est qu'un cadavre « *broyé* » est bien plus inesthétique qu'un cadavre « noyé » dont la morphologie, du moins, reste intacte.

Ces quelques exemples nous permettent ainsi de voir l'atmosphère pesante, contraignante, dans laquelle le romancier écrivait. Les écrivains étaient ainsi empêchés de dénoncer certaines choses qu'ils entendaient pourtant fustiger, souhaitant, de cette manière, rendre leur ouvrage didactique pour le lecteur. Ils le faisaient, malgré tout, mais de façon discrète, implicite. Cependant, il est évident que ces choses dénoncées, ces tares de l'époque dans laquelle l'œuvre a vu le jour ne sont pas du tout essentielles pour le lecteur d'aujourd'hui, que ce dernier partage beaucoup plus difficilement les sous-entendus de l'auteur. (Il lui arrive même de ne pas les percevoir : nous touchons là aux « blancs » résultant, selon Iser, de la « dépragmatisation » : c'est-à-dire que le texte est reçu et situé différemment dans la mesure où il l'est hors de son contexte d'origine). Certes elles peuvent l'instruire sur l'époque de Maupassant et donc lui fournir des connaissances historiques mais ce ne sont plus des problèmes auxquels il se trouve confronté : la place de la femme dans le mariage-prison, l'éducation des filles, l'anticléricisme sont autant de points capitaux à l'époque de Maupassant qui nous apparaissent secondaires avec le recul. D'ailleurs, il est évident que la censure aujourd'hui est bien moins présente qu'alors. Malgré tout, l'œuvre maupassantienne, centenaire, est toujours autant lue, appréciée et commentée par un large public. N'est-ce pas là ce qui permet de définir un « grand écrivain » et de lui conférer l'« immortalité littéraire »? Mais, par ailleurs, comment donc expliquer cela ? En somme, qu'est-ce qui fait aimer les livres et tel livre en

particulier ? Comment expliquer qu'on se frotte encore à Maupassant aujourd'hui, que ses oeuvres nous parlent toujours ? Nous allons ainsi tenter de mettre en relief que si le réalisme de son œuvre a toujours été un élément concourant à son succès, aujourd'hui c'est bien davantage son côté esthétique qui retient l'intérêt : dans un « livre sur rien », la valeur testimoniale, utilitaire, instrumentale passerait au second plan. En somme, si le Maupassant « historien », « témoin de son temps », réaliste puis fantastique a souvent intéressé, aujourd'hui c'est bien plus le Maupassant « philosophe », « penseur » mais encore « impressionniste » et tout simplement artiste qui intéresse, celui-là même qui a longtemps été délaissé voire complètement ignoré. Nous devinons ici la lecture plurielle que semble donner toute œuvre littéraire.

2) Une lecture-écriture : l'« effet-vide » contemporain

a) L'œuvre dans la diachronie

Il est évident qu'une œuvre n'est jamais lue de la même façon au fil du temps? Jauss nous le démontre largement. Qu'*Une vie* n'est pas lu aujourd'hui comme il l'était à sa parution ou même dans les années d'après-guerre. A cette première lecture, d'autres lectures viennent, qui s'y ajoutent ou qui les annulent, le lecteur, déterminé historiquement et culturellement (avec un « horizon d'attentes » - c'est-à-dire le champ des possibles que le lecteur projette sur le texte à partir des indications du paratexte entre autres - différent : cet horizon se place dans l'histoire culturelle puisqu'il varie de génération en génération et montre comment les goûts évoluent, comment les lectures changent. L'objectif peut tenir, il est vrai, à la « fusion des horizons » chez un lecteur s'interrogeant sur le dialogue qu'entretient une œuvre avec les divers publics qui la font fonctionner comme œuvre d'art vive. Comprendre une œuvre, c'est à la fois retrouver la question à laquelle elle répondait en son temps mais aussi voir dans quelle mesure elle répond aux questions d'un public qui se l'approprie au présent. C'est encore parvenir à faire dialoguer, coïncider l'arrière-plan culturel et linguistique de l'auteur et l'arrière-plan culturel et linguistique des lecteurs successifs. C'est ce que nous déclare Raymond Michel³⁰⁴ en se référant au philosophe Danto), ayant toujours la liberté d'enrichir le texte, alors « désoriginé » et comme « offert » au lecteur, de

304 Raymond Michel. « Expérience de lecture et expérience esthétique : du plaisir et de l'émotion ». In Vincent Jouve. *Expérience de lecture*. pp.425-468.

contenus nouveaux...

Nous touchons là à l'historicité de la littérature et du lecteur qui nous pousse à envisager la diachronie, c'est-à-dire la réception des œuvres littéraires à travers le temps (ce qui nous amène à la relativité historique de toute interprétation, ce qui nous pousse encore à parler de « lecture en situation » d'où la question : Comment interprète-t-on et lit-on à travers les époques ?), la relation d'une société avec la littérature du passé mais aussi la relation des lecteurs avec l'élite des écrivains du moment (comme si ce besoin de puiser dans la littérature du passé exprimait une déception, un manque avec la seule littérature contemporaine. Ce fut ainsi le cas au début des années 1920, comme le remarque alors Pierre Lasserre : « Ces jeunes générations sont inquiétantes. Elles portent ce signe effrayant de ne se connaître aucun objet de culte dans le passé »). C'est en cela qu'Antoine Compagnon déclare dans *La troisième République des lettres : de Flaubert à Proust* : « Les œuvres célèbres continuent d'évoluer, de se transformer : elles changent avec la société, elles se modifient dans leur valeur, leur sens, leur couleur ».

Ainsi il convient d'insister sur l'évolution de la considération, de l'éclat d'une œuvre au cours du temps. Une œuvre peut, dès lors, renaître périodiquement de ses cendres. *Madame Bovary*, à sa parution, en dépit du procès intenté à son auteur, fut d'abord reléguée dans l'ombre alors que par la suite, ce roman a accédé à la célébrité mondiale. *A contrario*, *Fanny* de Ernest Feydeau, qui parut à la même époque, connut un succès très important puisqu'en un an, le roman connut pas moins de treize éditions, c'est-à-dire un succès comme Paris n'en avait plus vu depuis l'*Atala* de Chateaubriand. En revanche, aujourd'hui, cette œuvre est tombée dans l'oubli. Nous voyons ainsi comment une œuvre peut « se transformer » au fil du temps, une œuvre non, mais la lecture qu'on en fait, le regard qu'on y pose. Une œuvre a ainsi plusieurs vies. D'ailleurs, une seule personne peut lire une œuvre de différentes façons, mais nous reviendrons sur ce point plus loin.

Pour l'instant, revenons à cette évolution au fil des siècles et appuyons-nous sur Jauss qui parle d'« écart esthétique » pour faire référence à ces lectures différentes entre les premiers lecteurs, les lecteurs de l'époque de la parution, et les lecteurs ultérieurs, et qui reposent sur leurs visions du monde profondément différentes, un monde qui est lui-même bien changé :

Le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est éprouvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir ³⁰⁵.

Rappelons que c'est de cet auteur que nous tenons la notion d'« horizon d'attentes » qu'il a fait émerger après avoir fustigé la critique de l'histoire littéraire qui, longtemps durant, s'en est tenue qu'aux deux seules instances de l'auteur et du texte. Il montre ainsi l'évolution de cet horizon au fil des siècles, mettant ainsi en relief que c'est l'inscription du lecteur dans l'histoire qui entraîne un changement permanent des « effets » de lecture. Il est évident qu'on lit différemment au XIXe siècle, au XXe siècle et au XXIe siècle : par exemple, *Madame Bovary* dont nous avons parlé à plusieurs reprises ne fait plus scandale aujourd'hui. Il y a des éléments de ce roman qui ne sont plus importants pour nous et même plus perceptibles, des éléments qui ne sont plus des références pour nous. En revanche, des champs référentiels nouveaux sont perçus et c'est bien là le propre du texte littéraire de susciter l'intérêt dans des contextes historiques différents, de donner naissance à des nouvelles références. C'est en cela que le lecteur s'approprie le texte en l'inscrivant dans un nouveau champ référentiel défini par ses propres références culturelles.

Prenons quelques exemples illustrant cette évolution dans la diachronie avant de nous pencher sur notre roman. Si nous considérons par exemple *Le chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac, et bien force nous est de constater que si, dans un premier temps, c'est en tant que nouvelle fantastique à la manière de Hoffman que ce texte a été lu, le regard du lecteur s'est ensuite bien davantage orienté sur sa dimension philosophique par les questions soulevées quant à l'art, le Beau, l'interprétation des œuvres d'art et de la signification de l'art, la création et même le drame de la création. Dès lors, si les lecteurs contemporains se montrent plutôt sensibles au destin de Gillette, les lecteurs ultérieurs y reconnaissent bien davantage un « véritable catéchisme esthétique » selon les termes de P. Laubriet d'où les nombreux essais esthétiques qu'il a inspirés à partir des années soixante.

Dans la même perspective, Antoine Compagnon montre dans *La troisième République des Lettres* que les travaux récents, menés sur Flaubert et plus particulièrement sur *Madame Bovary*, ont laissé de côté les aspects proprement historiques et idéologiques, afin de concentrer leurs recherches sur les éléments qui peuvent faire de cet auteur le précurseur de la modernité, le prophète des idées

305 Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. p.54.

littéraires du XXe siècle et qui reposent sur les transformations des rapports entre la forme et le sens du roman effectuées par ce dernier. Ces travaux aspiraient ainsi à rendre compte de son appartenance au mouvement contemporain. Et c'est là ce que nous avons peut-être essayé de faire un petit peu en essayant de bien rester vigilants, au cours de notre travail.

b) *Une vie* : du vide à l'« effet-vidé » : un « rien », des « riens »

Une vie au XIXe, *Une Vie* au XXe, *Une vie*, au XXIe siècle. « *Une vie* ou “l'écriture du vide” » nous sommes-nous permis de dire.

Ainsi, la question que nous aimerions nous poser dans cette partie, c'est de savoir si nous pouvons vraiment parler de « vide » à propos de l'œuvre maupassantienne ou si il ne conviendrait pas mieux de parler d'« effet-vidé », un vide perçu, éprouvé par le lecteur du XXIe siècle et qui n'était donc pas du tout ressenti par le lecteur de l'époque de sa parution. Il est en effet évident que le lecteur se réapproprie l'œuvre qu'il a entre les mains (l'auteur de *Balzac contre Balzac* parle du lecteur anonyme comme d'une « propriété du texte ») et qu'il l'interprète en fonction de son contexte, à la lumière de son contexte présent. Lire un texte revient à dire l'effet que ce texte produit sur son destinataire. Il est manifeste qu'entre l'« effet inscrit » dans le texte et l'« effet produit », qu'entre l'« illocution » et le « perlocutoire », qu'entre les exigences du texte et les réactions du lecteur, qu'entre les intentions de l'auteur et les intuitions du lecteur, il n'y a pas forcément coïncidence ou même quasi-équivalence. « On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur³⁰⁶». Un texte n'est rien d'autre que ce que le lecteur en fait en l'interprétant, en la ressentant en fonction de sa sensibilité et de tout autre paramètre. C'est lui qui y voit, qui y lit telle ou telle chose.

Or cela peut conduire le lecteur, tout imprégné de son époque, à lire cette œuvre « contre la volonté », l'« intentionnalité » de son auteur, en y percevant des choses que l'auteur n'avait pas forcément placées au centre de son œuvre, et ce, malgré ce que nous laisse entendre Eco, pensons-nous, lorsqu'il affirme : « Le lecteur a simplement à sa disposition un éventail de possibilités soigneusement déterminées, et conditionnées de façon que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle de l'auteur³⁰⁷». On peut ainsi parler d'un « lecteur révolté », d'un lecteur « récalcitrant » qui se distingue du récepteur docile et « coopérant ». On peut parler de subversion

306 *L'acte de lecture*. p.48.

307 Umberto Eco. *La poétique de l'œuvre ouverte*. p.19.

ou de soumission. (Aline Mura fait une étude intéressante sur la question dans son article « Le lecteur dans le boudoir de *La fille aux yeux d'or* »³⁰⁸) Et c'est ainsi le cas pour cet « effet-vide » - trajet hypothétique qui peut paraître bien inattendu et donc être contesté ! - que le lecteur contemporain peut vite être tenté de percevoir dans la mesure où il baigne clairement dans une littérature où la vacuité est très présente, laquelle imprègne les lectures qu'il peut faire. Combien d'« écrivains du vide » dans la littérature d'aujourd'hui ? Les « livres sur rien » sont bien présents, en tout cas bien plus présents aujourd'hui et sont surtout bien plus possibles, évidents, et plus facilement « scriptables » à cause de l'époque et des questions ontologiques qui s'y trouvent soulevées. Mais insistons d'ores et déjà sur le fait que ce « vide » présent dans la littérature du XXI^e siècle est totalement différent du « vide » auquel a pu aspirer Flaubert ou encore Maupassant. Nous ne voudrions pas tomber dans la « sur-interprétation », déformer les perspectives de l'œuvre originale et nous faire lecteur-parasite. Le lecteur est en effet à la fois « libre » et « orienté » et doit donc faire en sorte de ne pas tomber dans des interprétations erronées, qui seraient quand même « possibles » d'une certaine manière.

Il convient de préciser rapidement que le « rien », que le « livre sur rien » du XIX^e siècle et celui que nous pouvons trouver aujourd'hui n'ont strictement rien à voir.

Au XIX^e siècle, détruire le sens est une autre manière d'en produire et de produire, d'exhiber non pas le non-sens mais, à la fois, le non-sens du sens et le sens du non-sens. Dire le « rien » alors, n'est pas ne rien dire comme aujourd'hui, dire le rien c'est vraiment dire quelque chose, dire notamment la dépossession, celle d'une femme, celle d'une classe ou parfois, bien moins que ça, puisque c'est simplement dire le quotidien et sa vacuité, signifier les petits riens qui l'habillent, les infimes petites choses qu'il contient, si infimes que le regard ne pense pas à s'y attarder à première vue. C'est en cela que P. Morand nous dépeint Maupassant, comme l'« extraordinaire génie de l'ordinaire », « génie » puisqu'il a su écrire avec quasiment rien, qu'il a su encore saisir la part d'indéchiffrable, de peu déchiffrable, d'insaisissable, nichée au cœur même du réel, de l'ordinaire, du plus ordinaire. Le « silence » d'alors permet d'exprimer autrement le fait que rien ne peut être dit parfois, une façon de signifier le non-sens, le vide. Dire le rien de la vie, ce n'est pas rien, en somme. La suggestion, le langage oblique - répétition, inversion, éparpillement du sens,

308 Aline Mura-Brunel. « Le lecteur dans le boudoir de *La fille aux yeux d'or* ». In. Vincent Jouve. *L'expérience de la lecture*. Paris : Ed. L'improviste, 2005. 470 p.

construction de l'œuvre avec ses nombreuses ellipses - est ainsi un moyen pour Maupassant de donner sa vision du monde (un monde marqué par l'effondrement de la transcendance, livré à l'indifférenciation, au quiproquo généralisé, au ressassement), sa réflexion sur l'existence humaine, sa philosophie de l'échec et du vide, inscrite au plus profond de l'être et qui sera, par ailleurs, le cœur de *Causerie triste* et *Par-delà*. Citons, à cet égard, la définition que Sartre nous donne du « livre sur rien » de Flaubert dans *L'idiot de la famille* : « ce qui ne signifie pas [...] écrire pour ne rien dire mais écrire pour dire le Rien³⁰⁹ », c'est-à-dire l'Enfer du monde, l'inquiétude, l'absence, le vide... ou plutôt le *presque* vide. Toujours ce souffle de vie survolant le vide, remplissant les lignes, éclairant notre lecture et nous poussant à sourire au détour de certaines pages. En définitive, dans « le livre sur rien » du XIXe siècle, il y a toujours quelque chose qui se dit, toujours une petite matière, alors peut-on encore parler de « livre sur rien » dans ce cas-là ? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre un peu plus loin.

Jacques Poirier a, quant à lui, défini « le pas grand-chose et le presque rien³¹⁰ » qui marque la littérature du XXIe siècle. Le rien d'alors renvoie au banal, à l'insignifiant voire à l'absurde. Dans les romans réalistes traditionnels, les écrivains sélectionnent des petits faits, des petits détails à raconter, ceux-là mêmes qui sont capables de créer l'« effet de réel », de donner du sens à l'élaboration d'ensemble. Ainsi tant les petits détails réalistes que les personnages doivent être insérés dans un réseau de signification sociale.

En revanche, pour les écrivains contemporains comme C. Oster, *tout* est digne d'être raconté (il n'y a donc pas de « sélection »), les faits sont racontés seulement « parce qu'ils arrivent », d'où la vanité dont ils peuvent être porteurs, les objets sont décrits seulement parce qu'ils sont là, ils n'ont pas forcément de portée symbolique comme ils peuvent en avoir chez Maupassant : leur description, leur présence dans le texte n'a pas de fonction particulière (*a contrario*, par exemple, du banc ou de la pendule dans *Une vie*), si bien que nous frôlons parfois l'absurdité. Dans *Loin d'Odile* de Christian Oster, par exemple, pour Lucien, le personnage principal, trois ans se sont écoulés depuis la catastrophe de sa rupture amoureuse, sans que rien ne se passe pour lui. Or, le seul événement marquant de sa vie tient dans l'irruption, dans son intérieur, d'une mouche, rescapée de l'été, à la fois partenaire et parasite. On retrouve encore le topos de la mouche dans *Ecrire* de Duras, représentante de l'écriture minimaliste : pas moins de huit pages y sont consacrées au récit de

309 Jean-Paul Sartre. *L'idiot de la famille*, 1972, Gallimard, t. III, p. 20.

310 Jacques Poirier. Cahier du centre de recherches, « Etudes sur le roman du 2nd demi-siècle ». In. *Vers une cartographie du roman français contemporain*, n°1, mai 2002, pp.21-32.

l'agonie d'une mouche. C'est en cela que l'insignifiant se glisse dans l'espace du texte de façon démesurée et avec le plus grand sérieux :

Je me suis approchée pour la regarder mourir. [...] La mort d'une mouche, c'est la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde, qui étend le champ du sommeil dernier. On voit mourir un chien, on voit mourir un cheval, et on dit quelque chose, par exemple, pauvre bête... Mais qu'une mouche meure, on ne dit rien, on ne consigne pas, rien. Maintenant c'est écrit. C'est ce genre de dérapage-là peut-être - je n'aime pas ce mot - très sombre, que l'on risque d'encourir. Ce n'est pas grave mais c'est un événement à lui seul, total, d'un sens énorme : d'un sens inaccessible et d'une étendue sans limites. [...] C'est bien aussi si l'écrit amène à ça, à cette mouche-là, en agonie, je veux dire : écrire l'épouvante d'écrire. [...] Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. On a le droit de le faire.³¹¹

On mesure, en comparaison, la consistance du tissu événementiel d'*Une vie*, fût-il bien pauvre. La narration de ces romans se justifie donc dans la quotidienneté la plus minime. Il n'y a pas, par conséquent, de « peinture sociale ». C'est en tout cas ce que nous explique Florence Bouchy³¹². De plus, les personnages mis en scène incarnent d'autant plus le rien, ils sont bien plus évanescents : pensons ne serait-ce qu'à la silhouette de Victoire dans *Un an* de Jean Echenoz. Jeanne bien qu'elle soit passive, qu'elle semble s'immobiliser sous le poids des années, n'en reste pas moins plus en chair.

Le « rien » d'aujourd'hui tient aussi à la réduction de la durée qui dit l'impossibilité pour le roman contemporain de montrer une vie humaine dans son intégralité ou même une tranche complète de cette vie. Le roman ne peut que rendre compte de la complexité de l'homme et de sa vie d'où l'impression d'un sens impossible, toujours incertain, toujours fuyant pour le lecteur. Contrairement aux auteurs du XIXe siècle, les auteurs d'aujourd'hui en viennent parfois à s'interroger sur le sens de leur œuvre et de la littérature, ils n'ont plus cette confiance en la possibilité de changer les choses avec leurs romans. C'est en cela que Wagner nous dit : « à l'époque contemporaine, marquée par l'effondrement des certitudes, la fin des métadiscours de légitimation et d'hyperspécialisation de chacun des divers champs constitutifs du savoir, l'homme échoue à attribuer un sens assuré au monde où il vit et à l'existence qu'il y mène³¹³ ». Le Clézio, pareillement, a pu évoquer l'imposture de l'écriture (qui n'était pas du tout un souci pour les écrivains du siècle précédent, confiants en leur écrits) et s'interroger sur la validité de la littérature dans *Le livre des fuites*. Il nous interroge : « A quoi bon écrire ? Pourquoi raconter des fictions ? »

311 Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, pp. 46 sv..

312 Florence Bouchy. « Mais au diable la peinture sociale : les objets quotidiens dans quelques romans de C. Oster ». In Aline Mura-Brunel. *Christian Oster et Cie : retour du romanesque contemporain*. Rodopi, 2006, pp.83-93.

313 Franck Wagner. Pannes de sens : Apories herméneutiques et plaisir de lecture. *Poétique*, 2005, n°142, p.195.

Dans la même ligne, l'impartialité de l'auteur qui caractérise aussi le « livre sur rien » de Flaubert ne fait qu'annoncer l'impassibilité des auteurs de Minuit. Mais refermons cette parenthèse et revenons à ce que nous disions quant à la non-coïncidence entre l'intention de l'auteur et l'intuition du lecteur *a posteriori*.

Si le lecteur d'aujourd'hui peut toujours trouver des zones d'inexploré dans le texte maupassantien, il lui arrive encore, et d'autant plus si nous avons à faire à un lecteur quelque peu avisé, d'être conduit à lire le livre « contre » son auteur, à voir dans son *opus* des éléments que ce dernier ne « voyait » pas. Comme Montaigne disait déjà: « Un suffisant lecteur découvre souvent des écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y preste des sens et des visages plus riches ³¹⁴». En cela, le père des *Essais*, paraît encourager l'émancipation du lecteur, comme si le renouvellement des textes littéraires pour des lectorats successifs que l'évolution historique diversifie considérablement était un gage de la pérennité de ces mêmes textes. C'est là, pensons-nous, un point fort intéressant comme nous le montre l'auteur de *Balzac contre Balzac*. Il nous rappelle le projet de totalisation, le rêve de démiurge de Balzac et montre comment, pendant plusieurs générations, les lecteurs ont acquiescé et affirmé que Balzac avait bien « laissé aucune lacune dans la conception d'ensemble ³¹⁵». Or, il souligne qu'à force de toujours se mettre en harmonie avec l'auteur, de toujours opiner du chef devant ce qu'il a prétendu faire, le lecteur court le risque de n'être qu'un simple « consommateur » de roman. Mais, de surcroît, il risque surtout, nous dit-il, de « se montrer plus balzacien que Balzac lui-même » car il est évident qu'aussi ambitieux qu'était son projet, aussi grandiose qu'était son ambition, Balzac n'est pas parvenu totalement à réaliser son projet : « le plus rude athlète de notre littérature a ses moments de doute, d'angoisse existentielle et littéraire. Il n'est pas toujours et partout le démiurge pour qui on l'a fait passer. Il existe un autre Balzac, moins sûr de lui [...] l'auteur d'une œuvre composite, hétéroclite, faite de miettes et de bribes ». D'où l'intérêt et l'audace et même le risque de lire « Balzac contre lui-même », de « faire grincer » sa pensée et ses textes, et d'envisager le *tout* balzacien, un peu à l'instar de Zola, comme « une *tour* en ruines, une œuvre génialement ratée, dont on ne possède que les *quelques bouts de muraille* qui en constituent le chantier ³¹⁶». Cette seule lecture serait même l'unique moyen de sauver, de repêcher un écrivain dont il est permis de penser qu'il se tient déjà

314 Montaigne. *Essais*, I, p.24.

315 *Op. Cit.*, p.7.

316 *Ibidem*.

trop loin de nous pour que nous puissions encore vraiment le comprendre et adhérer à sa cause. Ce serait ainsi un moyen de l'immortaliser en le rendant toujours actuel. Mais nous aborderons cette question plus loin.

Autre point intéressant sur lequel il semble pertinent de se pencher et qui découle de ce que nous venons de dire : s'il peut y avoir un « écart » plus ou moins important entre ce qu'a souhaité écrire l'écrivain et ce que lit le lecteur, nous pouvons aussi relever un écart entre les intentions de l'auteur quand il commence son ouvrage et l'ouvrage qu'il écrit finalement. La première raison à cela est ce que nous avons pu évoquer plus haut à savoir l'indicible, l'écueil de la langue qui empêche de dire ce qu'on souhaiterait dire ou qui oblige à des détours si bien qu'on en arrive à dire autre chose que ce qu'on voulait dire ou à le dire différemment. Flaubert en avait conscience comme il le dit notamment dans *Souvenirs* : « Il y a un axiome assez bête qui dit que la parole rend la pensée. Il serait plus vrai de dire qu'elle la défigure. Est-ce que vous énoncez jamais une phrase comme vous la pensez ? Ecrivez-vous un roman comme vous l'avez conçu ?³¹⁷ » Ainsi, aussi paradoxal que ça puisse paraître, l'auteur n'est peut-être pas obligatoirement la personne la plus à même de parler de son œuvre. Une certaine maladresse s'imisce dans son discours alors qu'une totale clairvoyance de sa part nous paraît tout bonnement impossible. C'est là la raison pour laquelle Italo Calvino a dit dans *Si par une nuit un voyageur* : « Vu sous mes yeux, mes romans me deviennent méconnaissables³¹⁸ ». Le seul exemple de Balzac permet de vérifier cela. Nous avons en effet déjà pu mettre en évidence, en nous appuyant notamment sur l'auteur de *Balzac contre Balzac*, qu'il y avait quasiment « deux » Balzac : un « Balzac balzacien » qui correspond plus ou moins à l'idée reçue que l'on a du « plus fécond des nos romanciers », un écrivain assuré, un athlète confiant en lui-même et en les possibilités de son texte et puis un Balzac autre, un sujet plus inquiet, plus troublé, plus tremblant, obsédé par toute une série de questions irrésolues et sans doute insolubles quant à ce qu'il se passe du côté de la lecture. Et ces deux Balzac sont présents dans une même œuvre que nous pouvons lire à la fois « avec » et « contre » son auteur, une œuvre qui reflète sa volonté mais qui montre aussi qu'il ne parvient pas toujours à s'y tenir.

c) Au cœur de l'« effet-vide » d'*Une vie*

Mais revenons à présent à *Une vie*, nourris des diverses réflexions que nous avons tenté de

317 Flaubert. *Souvenirs*, notes et pensées intimes (1839-1841), Garnier-Flammarion, 1991, p.368.

318 Italo Calvino. *Si par une nuit un voyageur*. p.205.

résumer, afin de voir quels sont les éléments présents dans le roman qui peuvent donner cette impression, cet « effet-vide », cette sensation de vacuité qui saisit le lecteur d'aujourd'hui mais ce, en restant vigilants, sans faire de comparaisons hâtives entre Maupassant et les écrivains de notre époque et donc en le laissant dans son siècle, en dépit d'éléments semblant nous autoriser à en faire un « écrivain de la modernité » comme il a pu être fait. C'est là, d'ailleurs, qu'intervient « la liberté consciente » du lecteur, sa *liberté sous contrainte*, le fait qu'il n'ignore pas que, s'il est libre dans son interprétation d'une œuvre, s'il jouit d'une certaine autonomie, il reste cependant qu'il ne peut pas lui faire dire n'importe quoi. Que toute œuvre reste un « champ de relations », relations entre le lecteur et l'auteur. Enfin, c'est là ce que nous pensons. Et c'est aussi ce que semble nous dire Picard, quand il envisage la lecture comme jeu. Un jeu qui connote la liberté mais qui comporte des règles. Un jeu avec une infinité de possibilités et de combinaisons de jeu... mais avec seulement 64 cases ! Et c'est là aussi ce que signifie Eco quand il parle du « champ de possibilités » qu'offre toute œuvre « ouverte ». Le *champ de possibilités* dit, effectivement, à la fois le caractère varié des lectures mais aussi l'idée de limite à l'interprétation. Nous touchons ainsi au respect du texte, au comportement de lecture, à la méfiance que le lecteur doit garder vis-à-vis de lui-même.

Mais juste avant de nous pencher sur notre roman, disons quelques mots sur ce qu'Anne Godard appelle « la lecture comme effet ». Cette dernière revient, tout d'abord, sur les deux pôles qui interviennent dans tout acte de lecture à savoir le texte et le lecteur. La question qu'elle soulève est la suivante : « Quel effet a la lecture sur nous en tant que sujet ? » nous invitant, par là, à nous interroger sur le rapport d'un sujet à des œuvres. Selon elle, la « lecture littéraire », que nous avons pu opposer à la « lecture ordinaire » avant de pointer du doigt la réduction d'une telle opposition, produit des effets, au-delà de ce que le texte prévoit et de ce que l'auteur envisage, des effets puissants tels que : émotions de plaisir ou de déplaisir, désir ou répulsion, angoisse ou euphorie ou l'effet-vide que nous pouvons ressentir, semble-t-il, à la lecture d'*Une vie*.

Alors considérons enfin ce qui fait naître un tel effet.

-> « poétique du ressassement »...

C'est là un point que nous avons eu l'occasion de beaucoup évoquer dans notre mémoire en nous arrêtant assez longuement sur l'immobilisme de Jeanne, sur la temporalité circulaire du roman, sur la récurrence de bon nombre d'éléments qu'il revient au lecteur de repérer. C'est en établissant de tels parallèles, que le lecteur se livre à une lecture-écriture.

Si Jeanne sème des souvenirs dans la nature, le narrateur sème des souvenirs dans la narration pour le lecteur : ce sont des objets, des personnages, des événements qui reviennent parfois presque imperceptiblement. C'est, en tout cas, la raison pour laquelle Greimas, dans *Maupassant et la sémiotique du texte*, démontre que l'isotopie discursive place le lecteur au centre d'un texte qui est vu, en cela, non comme un « tas de phrases » mais comme un discours suivi qui exige une coopération. On devine là la force perlocutoire de l'œuvre qui s'adresse à un lecteur actant, un lecteur-passeur auquel l'auteur « passe » d'une certaine manière des relais, d'un chapitre à l'autre, indispensables à la lecture.

Il s'agit, pour ce lecteur, de repérer tous les symboles que nous avons vus dans notre deuxième partie, y compris ces figures de l'indicible, qui permettent de dire autrement ce qui ne peut par être dit de façon spontanée, de relever les isotopies, la mise en scène d'éléments contraires qui s'opposent, éléments qui ne s'opposent peut-être pas tant que cela finalement, mais fondent un univers de clair-obscur, dont la lumière et l'obscurité s'avèrent indissociables. Par exemple, c'est à nous de noter l'image récurrente du « trou », une façon, entre autres, de stigmatiser le mariage. Maupassant le condamnait, en effet, pour maintes raisons que nous avons eu l'occasion d'évoquer, cependant la critique dans son roman ne peut que se faire de façon discrète et détournée, seulement à mi-voix : c'est l'époque dans laquelle il écrivait qui l'exigeait. Mais cette dénonciation n'en est pas moins présente. Il reste que c'est au lecteur de la percevoir, de tendre l'oreille pour entendre ce cri silencieux noyé au sein de l'écriture, sous le tissu des mots en apparence anodins : un trou dans le texte.

De même, seule une lecture approfondie ou, du moins très attentive, permet de percevoir les nombreuses répétitions de l'œuvre, toutes ces choses qui reviennent chapitre après chapitre, année après année, parfois de façon très discrète, c'est un mot noyé dans le texte, mot-passant, mot-revenant : nous pouvons, par exemple, nous référer à une même phrase que nous retrouvons à quelques pages d'intervalle. Il s'agit d'un propos de Jeanne : « Je vais mourir. Je meurs ! » [VIII, p.100] (on voit le polyptote mourir/meurs) qu'elle prononce à la naissance de Paul et qu'elle avait formulé au chapitre précédent, au bord de la falaise : « Je vais mourir... Je meurs... » [VII, p.84]. Seule la ponctuation est changée, les paroles sont identiques. Il s'agit de pensées à chaque fois non prononcées mais la première fois, les mots sont à peine soufflés, semble t-il, comme un râle, les points de suspension nous invitent à cette lecture alors que la deuxième fois, c'est presque un cri que nous laisse deviner le point d'exclamation. De surcroît, la première fois, Jeanne est sur le point

de mourir si elle s'élançait pour de bon, alors que la deuxième fois elle est sur le point de donner la vie, ainsi évoquer la mort dans ce moment contribue à associer mort et vie.

Un peu dans la même perspective, seule une lecture minutieuse permet de voir le parallèle établi par le texte entre la scène de la mort de la chienne et celle de la mort des amants avec notamment un même vocabulaire de la blessure et de la mutilation : « corps saignant », « bête éventrée » (IX, p.141) qui renvoie aux « corps saignants » des amants et au « coffre éventré » (X, p.145). C'est alors une façon de voir cette première scène comme le présage de la mort des amants par l'entremise d'un même homme (le terrible abbé) et avec une violence similaire.

La répétition, c'est encore l'évocation du banc de petite mère, la pendule de Jeanne ou le bruit du tic-tac. Seule une démarche herméneutique permet au lecteur de réaliser par exemple que Jeanne était un « sujet », finalement bien plus « objet », dès le début de l'œuvre lorsque cela est moins évident, et pas seulement à la fin de l'œuvre où là c'est indéniable. « Lire est prêter l'oreille ³¹⁹ » nous dira Quignard dans ses *Petits traités* dans une époque où le rôle du lecteur est encore plus important lors de la lecture de textes de plus en plus fragmentaires. En outre, après avoir repéré ce « retour du même », il convient d'en saisir la signification. Maupassant nous donne les faits, comme il dit, et c'est à nous qu'il revient de conclure.

Ces retours d'éléments trahissent en outre la présence du narrateur au creux de l'écriture : « l'insistance, dans le texte objectif, se fait intrusion ³²⁰ », mais faut-il encore que le lecteur repère cette « insistance ». La construction du texte, construction circulaire, doit donc être prise en compte car elle permet de communiquer, de faire ressentir des éléments intraduisibles par des mots. C'est en cela, que la littérature est ainsi à envisager en tant qu'art de faire parler le texte.

De surcroît, repérer la récurrence de certaines images, c'est pousser le lecteur à des retours en arrière voire à une relecture. Nous touchons là au processus d'anticipation, de prévision, de *feed back*, décrit comme indispensable par Eco dans un texte qui est toujours une « machine paresseuse ». Emettre des hypothèses quant à l'avenir de Jeanne, c'est prendre ce personnage comme support d'un jeu d'anticipation. Jouve parlerait de l'effet-personnel. Et bien évidemment avec cette idée de « jeu » que nous retrouvons, nous pensons au jeu d'échecs, au « game » de Picard, au *lectant jouant* qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier. Ce dernier envisage le personnage comme un « *pion narratif* » dont il s'agit de prévoir les mouvements sur

319 Pascal Quignard. « Des oreilles prêtées ». In *Petits traités II*, Paris, Gallimard, 1997, p. 239.

320 Philippe Hamon. *Analyse du descriptif*. Hachette-Université. 1981.

l'échiquier du texte³²¹». Le lecteur anticipe la suite du récit, imagine les actions futures du personnage de la même façon qu'il peut revenir en arrière pour comprendre un élément du moment présent de sa lecture, vérifier la récurrence d'un objet. Ce va-et-vient contribue ainsi à faire du temps de la lecture un temps de la lenteur. Cela convoque une image dont use Eco, dans *Six promenades dans le bois d'un roman et d'ailleurs*, et que nous trouvons intéressante, ce qui nous pousse à en faire mention : il s'agit de la lecture envisagée comme une promenade. Une promenade pendant laquelle on prend son temps, une promenade qui ne doit donc pas être écourtée sous prétexte qu'un loup rôderait...

Et nous retrouvons l'écho de ce que dit Eco chez Picard, lequel, dans *Lire le temps*, nous dit que l'acte de lire nous fait osciller entre plusieurs temps, délaissant le temps présent, nous faisant retourner sur les pages antérieures, nous faisant nous projeter sur les pages suivantes. Il affirme ainsi que « la lecture déborde continuellement elle-même, empiétant sur son avenir et l'attirant dans son présent, puisque l'établissement du sens repose en grande partie, on l'a dit, sur celui d'hypothèses que la suite confirmera ou infirmera, sur la mise à l'épreuve d'un "horizon d'attente"³²² ». Et d'ajouter que la lecture n'est pas linéaire et ne se fait pas d'une seule traite mais qu'elle « procède de synthèse en synthèse, entre connaissance et reconnaissance, frustration et jubilation, aidée par des appuis plus ou moins consciemment repérés, rimes, noms propres ou coups de pouce de l'écrivain *anticipant* sans cesse³²³ ».

En nous interrogeant sur cette poétique du ressassement, sur cette figure de la répétition qui paraît bien et de façon incontestable définir notre roman, nous nous sommes demandés si finalement, elle ne ressortirait pas seulement du personnage de Jeanne construit de telle sorte que son inertie, sa léthargie, son immobilisme, son ressassement permanent finissent par bloquer le texte, le figer totalement. Dès lors, l'absence apparente de l'Histoire, de l'histoire, du tissu événementiel, de roman pour ainsi dire, ne reposerait que sur elle, même si Jeanne est aussi prisonnière, comme la majorité des femmes, de la société de son époque.

Cependant, ce que nous souhaitons vraiment mettre en relief, c'est que cette « poétique du ressassement » n'empêche nullement le dynamisme, caché, comme endormi, du texte que seul un

321 Vincent Jouve. *L'effet-personnage dans la roman*. PUF, 1992, p.92.

322 Michel Picard. *Lire le temps*. p.26.

323 *Ibidem*

lecteur actif peut percevoir. Un dynamisme qui fait que le texte ne s'endort pas complètement, qu'il ne s'épuise pas, qu'il y a comme un souffle de vie qui continue de tourner les pages, quelque chose qui retient le lecteur, quelque chose qui se renouvelle au cœur de la répétition, à chaque fois, quelque chose en fin de compte qui vient nous surprendre : le coup de théâtre de l'adultère de la baronne, le *deus ex machina* que constitue Rosalie dans le chapitre XI ou encore ce bébé qui arrive à la fin alors qu'on pensait la vie de Jeanne définitivement condamnée. D'ailleurs, il lui arrive à elle-même de nous étonner quelquefois.

« Il y a toujours, dans le coeur de l'homme, des abîmes impénétrables à toutes ses recherches³²⁴ » nous dit Pierre Nicole dans *Essais de Morale*.

Nous aimerions donc aborder le caractère énigmatique de certains personnages qui contribue à entacher cette « poétique du ressassement » puisque, à un moment donné, les personnages nous surprennent, paraissent sortir d'eux-mêmes, de leur caractère immobile. En même temps, paradoxalement, ce caractère énigmatique apporte une nouvelle « sensation de vide » car le personnage semble nous échapper, échapper à l'auteur aussi et c'est un sentiment d'étrangeté qui en ressort et qui ne fait que nous renvoyer le reflet de nous-mêmes. Effectivement, l'incohérence du personnage contribue à en faire un personnage insaisissable, une incohérence qui ne fait pourtant que nous rendre compte de la réalité dans laquelle tous les êtres ont leurs zones d'ombre.

Dans le roman réaliste, en raison des principes du genre, il faut compter généralement avec une image stable du personnage, figure « lisible », sans mystère ni obscurité. Nous avons insisté, à cet égard, à plusieurs reprises, sur l'immobilisme de Jeanne et sur la typification de certaines figures.

Or, à certains endroits de l'œuvre, dans ces espèces de moments de bifurcation - ces endroits où la trame narrative aurait pu être disposée autrement et préparer ainsi un autre sens - où les personnages nous montrent un autre visage inconnu jusqu'alors, nous sommes amenés à les réévaluer et, par conséquent, à nous interroger sur la psychologie humaine et la vision sociale. On est alors forcé d'invalider les hypothèses qu'on a pu émettre, de remettre en question quelques-unes des interprétations qu'on a pu faire. Le schéma actanciel s'en trouve ainsi chamboulé nous poussant à constater que les personnages n'ont pas de fonction familiale ou sociale immuable : ils peuvent même, tour à tour, être opposant, adjuvant. Le comte de Fourville et plus encore Rosalie en témoignent. Par ailleurs, la permutabilité des rôles et des lieux (la mer par exemple) empêche ou plutôt rend assez difficile tout attachement du lecteur. C'est ainsi que ce dernier reste assez partagé

324 Pierre Nicole. *Essais de Morale*, cité par Louis Marin, « Le portrait, le masque et la mort », *Artpress*, n°177, p. 81.

devant Jeanne à la fois négative (sensibilité romantique, passivité...) et positive (victime de la bêtise qui l'entoure, femme-martyre).

Revenons donc sur son ambiguïté voire son étrangeté.

Pour ce qu'il en est de sa psychologie, il apparaît qu'elle se révèle par le regard qu'elle pose sur les choses qui l'entourent. C'est là « l'art de la suggestion » et l'effacement du narrateur, son objectivité, lui qui ne peut pénétrer l'intériorité de ses personnages (« réalisme de la sincérité) *a contrario* du narrateur omniscient, représentant de Dieu dans l'œuvre, sachant tout de ses personnages, leurs moindres pensées, leur plus petit sentiment, ce qui est invraisemblable ! Nous n'avons donc pas accès au « moi intérieur » de Jeanne de façon totale. Mais plus encore, il lui arrive donc de nous étonner ; nous sommes alors confrontés à l'« indéchiffrable énigme qu'est la femme », comme il est dit dans « Modèle ». Sa psychologie se révèle, en cela, tant incomplète que contradictoire.

Nous avons mis en évidence, assez longuement, que Jeanne est un être très passif, s'en remettant toujours aux autres, ce qui en fait un être-objet, presque inexistant. Or, bien que passive devant les diktats de la société, obéissant toujours sans rien oser dire - on l'a longuement montré, contentons-nous de citer : « elle ne disait rien afin d'éviter les explications, les discussions et les querelles » - nous la voyons, à la fin, exiger qu'on apporte les vieux meubles, lors du déménagement, et ne pas plier, malgré les protestations de Rosalie : « Mais Jeanne qui n'avait cependant plus aucune volonté tint bon cette fois ; et il fallut obéir » (UV, XII p.171). A ce moment, Jeanne nous étonne, elle devient ainsi ambiguë, moins lisse, moins fade, que ce que nous pouvions en penser, comme si elle avait des facettes cachées que, jusque-là, nous n'avions pas vues ou qu'elle n'avait pas montrées.

Dès lors, c'est comme s'il nous était impossible de cerner complètement les personnages. Ils conservent leur part d'opacité et ne sont donc pas réductibles au type psychologique et social qu'ils sont censés incarner. Ces contradictions créent le mystère voire une certaine forme d'illisibilité. En cela, Jeanne devient plus vraie puisque dans la réalité, en toute personne subsiste toujours une part d'incertitude : l'homme n'est pas un « objet unique » du début à la fin de sa vie, mais une succession d'objets différents, c'est pourquoi il n'est pas possible d'en faire un portrait véritable, figé mais plutôt d'en donner une image variable, sélective, subjective, changeant selon les circonstances de la vie. Certes, pour Jeanne ce changement soudain est ponctuel puisque dans le roman, elle a plutôt tendance à rester fidèle à elle-même, répétant les mêmes choses, refaisant les mêmes rêves, comme nous l'avons vu, mais nous souhaitons malgré tout le signaler : c'est trop

inhabituel pour que nous ne le mentionnons pas.

Mais déjà à un autre moment, bien que toujours fuyant les problèmes, se tenant coite, « faisant la sourde », (« elle ne disait rien, afin d'éviter les explications, les discussions et les querelles), lors de la découverte de l'adultère de Julien avec Rosalie, alors que tous les autres personnages sont incapables d'affronter Julien, de lui demander des comptes, Jeanne, malgré sa peur, « s'était soulevée sur ses mains, et elle regardait haletant, celui qui la faisait si cruellement souffrir » (VII, p.95), avant de lui dire qu'elle sait. Elle rompt, fût-ce ponctuellement, le silence dans lequel son mari l'a enfermée ! Il est étonnant que Jeanne prenne cette initiative c'est pourquoi nous l'évoquons aussi.

Jeanne est, en somme, un être très contradictoire, ce qui nous le rend insaisissable voire peut-être bien illisible. C'est ainsi que, comme nous l'avons déjà dit, elle peut passer du plus grand désespoir à la plus grande joie. Par exemple, à la naissance de Paul, elle passe de la haine la plus tenace envers l'enfant à l'amour le plus total. Au sein de la même page, elle passe d'« une haine exaspérée » à une « joie irrésistible » (VIII, p.110). Pareillement, dès le premier chapitre, quand elle s'abandonne au « courant de la rêverie », on la voit passer très rapidement d'un presque évanouissement « quelque chose qui la fit presque défaillir », à la tristesse « elle se sentit triste comme après une déception » puis au sourire « elle sourit à sa démente » (I, p.13).

Pareillement, nous avons pu mettre en évidence que Jeanne semblait incapable d'éprouver un amour maternel serein, qu'elle était excessive dans ses sentiments ce qui faisait d'elle une mère fanatique. Pourtant, les choses ne sont pas si évidentes et si tranchées. Jeanne est plus complexe que cela comme nous le démontre l'extrait suivant: « Quand elle l'aimait avec son cœur égoïste de mère, elle désirait qu'il restât son fils, rien que son fils ; mais, quand elle l'aimait avec sa raison passionnée, elle ambitionnait qu'il devînt quelqu'un par le monde ». (IX, p.119) On sent comme un dédoublement dans son cœur de mère qui nous donne l'impression que le texte pourrait bifurquer si Jeanne écoutait le bon « côté » de son cœur, malgré tout esquissé. C'est en tout cas, cette espèce de dédoublement qui explique le fait qu'à un moment donné : « il lui semblait qu'elle ne l'[son fils]avait jamais vu » (*Ibidem*). Paul est le même pourtant : c'est simplement le regard changé, autre qu'elle pose sur lui qui fait qu'elle le voit autrement, presque comme un étranger.

Et en parlant d'étrangeté, nous aimerions évoquer un dernier point plus notable encore: le fait que Jeanne ne semble pas se comprendre elle-même. Ainsi en est-il lors de son retour aux Peuples, après son voyage de noces, de ce moment où elle prend conscience que les lieux tant aimés par le passé ne lui paraissent plus si magiques et que, même le fait de retrouver ses parents qu'elle

aime tant, ne parvient pas à lui procurer de la joie : « Certes, elle n'avait pas été aussi émue en embrassant père et mère. Le cœur a des mystères qu'aucun raisonnement ne pénètre » (VI, p.64). Et Jeanne n'en finit donc pas de s'interroger (d'où la modalité interrogative) en tentant de résoudre l'énigme de son propre cœur comme pour essayer de se retrouver, de retrouver celle qu'elle était, ne se reconnaissant pas en celle qu'elle est devenue : « elle s'étonnait de cette froideur qui paralysait sa tendresse, comme si, lorsqu'on a beaucoup pensé de loin aux gens qu'on aime, et perdu l'habitude de les voir à toute heure, on éprouvait, en les retrouvant, une sorte d'arrêt d'affection... » (*Ibidem*) ; « Pourquoi se sentait-elle comme meurtrie, pourquoi cette maison, ce pays cher, tout ce qui, jusque-là, faisait frémir son cœur, lui semblaient-ils aujourd'hui si navrants ? » (*Ibidem*)

Une telle étrangeté face à soi-même nous fait presque glisser dans le fantastique, un fantastique de l'intériorité une fois encore.

Il arrive aussi à Lison de sortir d'elle-même et de l'espèce de cage silencieuse dans laquelle on l'a enfermée pour venir nous étonner. Nous avons eu l'occasion de nous arrêter sur ce personnage et de dire son absence, sa présence silencieuse, sa vie en sourdine. Le fait qu'elle soit assimilable et assimilée au rien, à force d'être toujours tenue à l'écart. Or, dans la deuxième partie du roman, elle devient malgré tout un peu plus présente. Et il est même un moment où elle donne son avis et parvient à faire chanceler l'avis de Jeanne. Cela est, d'ailleurs, dit et mis en relief par le texte qui subitement l'appelle Lise et non plus Lison, comme pour dire les deux personnes qu'il y a en elle : Lison et Lise qu'on a tant essayé d'« endormir » au fil des années : « Lise un matin vint trouver Jeanne et lui représenta qu'on ne pouvait laisser plus longtemps le petit sans instruction religieuse et sans remplir ses premiers devoirs. Elle argumenta de toutes les façons, invoquant mille raisons, et, avant tout, l'opinion des gens qu'ils voyaient. » (XI, p.151). Nous nous apercevons alors que nous ne connaissons pas si bien Lison et qu'elle n'incarne pas seulement le « rien », qu'elle peut être autre chose, fût-ce éphémèrement, que nous ne pouvons donc pas l'enfermer dans une seule et même case de la première à la dernière page du livre.

Le baron nous surprend pareillement. En effet, il est bien, à première vue, le dernier personnage que l'on pourrait soupçonner de méchanceté. L'auteur insiste sur sa bonté. Or, sa réaction face à Julien dans le chapitre VI nous étonne, nous contraignant ainsi à voir en lui l'archétype masculin fait de sauvagerie brutale et prêt à se battre avec son gendre. La bête sommeille en cet homme. De plus, le narrateur avait insisté sur le fait qu'il n'était pas un homme

d'action mais seulement un homme de parole : il nous parlait de sa « haine inoffensive et déclamatoire ». Il nous prouve donc le contraire et se montre imprévisible. Pareillement, dans le chapitre VIII, il a une réaction virulente : « Il finit par éclater, tapant du pied, criant : “Songez à ce que vous dites, c’est révoltant à la fin. A qui la faute s’il a fallu doter cette fille mère ? A qui cet enfant ? Vous auriez voulu l’abandonner maintenant !” » (p.103) de telle sorte que Julien est « étonné de la violence du baron ».

Même Julien peut également nous étonner : être profondément méprisable dont le comportement envers Jeanne et Rosalie le rend haïssable. Et pourtant, c’est le même qui se montre « doux » envers Gilberte, douceur qui ne peut que nous surprendre chez lui.

Et le comte de Fourville n’échappe pas à cette étrangeté, c’est un être que nous avons beaucoup de mal à saisir, à comprendre, à caractériser précisément. Il a d’abord un physique assez impressionnant, qui fait peur, malgré tout, il peut se révéler très tendre, c’est d’ailleurs la raison pour laquelle Jeanne dira : « Comme on se trompe, chaque jour, sur tout le monde ». (IX) Il est fait d’ombre et de lumière, à l’instar du château qu’il habite. Nous le voyons complètement fou, se traînant dans la boue, précipitant la cabane. En même temps, on le découvre dans le rôle du papa attendrissant avec le petit Paul : « Le comte paraissait adorer Paul. Il le tenait sur ses genoux [...] le maniait d’une façon délicate dans ses grosses mains de colosse ». (IX, p.111) ou pleurant comme une madeleine à la mort de la baronne : « il pleurait lui-même comme s’il avait perdu sa propre mère » (IX, p.128). Centaure (on se souvient de cette fois où il sauve sa femme dont le cheval furieux s’est échappé, l’emportant dans sa course folle : « l’énorme cavalier semblait porter la lourde bête entre ses cuisses et l’enlever comme pour s’envoler » [IX, p.124]) ogre, croque-mitaine, géant... « bon géant » ? En somme, qui est-il ? Docteur Jekyll ou Mister Hyde ? Et la pêche aux flambeaux nous relève bien ce dédoublement de sa personne : « L’ombre énorme restait maintenant debout immobile sur la muraille, mais diminuant peu à peu de taille et d’ampleur ; sa tête paraissait descendre, son corps maigrir. Et quand M. de Fourville remonta les marches du perron toujours suivi de son valet portant le feu, elle était réduite aux proportions de sa personne, et répétait tous ses gestes ». (IX, P.109).

On a presque l’impression qu’il y a là une métamorphose. On note bien la distinction qui est faite entre « l’ombre », « elle » d’un côté, et M. de Fourville de l’autre côté.

Sous l’ombre, le fantôme, c’est son animalité, ses bas instincts, sa cruauté qui se devinent. On touche là à l’humanimalité.

Et Delaisement justement de dire dans *Maupassant et la modernité* :

La perte d'une sécurisante assurance de construction et de force du "type" [...] affadir, diminuer, errer devient la règle d'un roman qui s'éprouve de biais, qui abandonne les certitudes de l'action, les solidités de l'analyse pour entraîner le lecteur dans une vision mêlée, éclatée selon les yeux - multiples - de celui qui regarde³²⁵.

« Les yeux multiples de celui qui regarde » à l'image de l'homme et de la vie, multiples, kaléidoscopiques.

Ajoutons quand même que c'est surtout au XX^e siècle que l'on « s'apercevra » de l'étrangeté que nous portons tous en nous : étrangers pour les autres, y compris ceux qui nous sont le plus proches mais aussi étrangers pour nous-mêmes. Le personnage deviendra alors tout autre. Sartre nous dira qu'il est « interdit de connaître en entier ce que nous sommes » avant de nous demander dans *L'Idiot de la famille* : « Que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui ? ». Une façon de dire que la frontière entre réel et imaginaire est fragile, qu'entre l'image que nous nous faisons d'une personne et ce qu'elle est vraiment, le fossé est parfois vertigineux. Nous retrouverons cela chez les personnages.

Malgré tout, cette complexité, cette étrangeté des personnages relevée dans *Une vie*, bien que de façon ponctuelle, apporte du dynamisme et fragilise la « poétique de ressassement ».

Et il y a bien entendu le style de Maupassant qui est aussi là pour faire vibrer la lecture, la rendre vivante, même si c'est la monotonie, la répétition la mort qui font le texte.

Flaubert décrit le lecteur comme « savourant chaque mot, dégustant chaque phrase, en la retournant dans [sa] tête comme on retourne sur la langue un fruit juteux³²⁶ ». Et à la lecture d'*Une vie* nous avons bien envie d'acquiescer à son propos. Pour en rendre compte, nous allons nous pencher quelques instants que le style de Maupassant afin de voir dans quelle mesure, bien qu'il soit au cœur d'une œuvre étouffée par une « poétique du ressassement », il ne demeure pas dépourvu d'un certain dynamisme.

A première vue, *Une vie*, comme les œuvres de Maupassant en général, s'aborde aisément, le texte laisse l'impression d'une apparente facilité, d'un style à la clarté évidente. Mais c'est là le fruit d'une lecture naïve, hâtive, « simple acte de consommation réducteur », une lecture qui ne saisit que

325 G. Delaisement. *Op. cit.* p. 233.

326 Cité par Judith Kaufmann. *Op. Cit.*, p.17.

« l'anecdotique, le stéréotypé ou le grivois ». Pourtant, le secret brille en profondeur, le silence retentit, c'est pourquoi l'écriture de Maupassant est faussement claire. Son style est effectivement travaillé, Maupassant s'efforçant d'écrire son roman avec une « rhétorique de l'absence » reposant notamment sur des figures de la répétition. Malgré tout et presque paradoxalement, son style n'en demeure pas moins dynamique.

Ce dynamisme repose notamment sur ce que nous pouvons appeler « l'entente phonétique du texte » à savoir que nous avons bien souvent un son qui fait sens, de telle sorte que si le fond, l'histoire s'émiette dans le ressassement, la monotonie, semble se figer pour ainsi dire et qu'elle finit presque par se taire, la forme retient, pour sa part, notre attention, elle parle à notre oreille, vit tout simplement, comme si le mouvement de la langue sauvait le texte. C'est là une source qui ne se tarit pas.

Force nous est de constater la récurrence d'un son mélodieux, totalisant, le son [o] qui accentue la fluidité de l'écriture et qui renvoie bien sûr à l'eau ! L'eau est tellement omniprésente chez Maupassant qu'elle se retrouve même au niveau linguistique. Il n'est, d'ailleurs, pas anodin de préciser que l'étymologie, grecque, de « rythme » est « couler ». Nous avons ainsi une écriture fluide, des phrases courtes, des propositions plutôt rares, beaucoup de virgules qui viennent accentuer cela. Nous notons aussi des rythmes changeants, se renouvelant, même si c'est souvent la même chose qui se trouve signifiée. Maupassant disait dans « Le roman » : « Ayons moins de noms, de verbes, et d'adjectifs au sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants »

A priori, nous constatons que le style, le rythme paraît invariable mais qu'il permet, en cela et à lui seul, de dire le ressassement. De quelle façon ? Nous pouvons relever notamment la symbolique lettre [o], l'allitération en [s], l'omniprésence du rythme ternaire qui n'en finit pas de revenir, et bien entendu, les figures de la répétition telles que anaphore, épanadiplose, polyptote, anadiplose, épanaphore, paronomase dont nous avons pu relever quelques exemples ponctuellement. On aboutit ainsi à un rythme clos, donnant une tonalité lancinante à la phrase. Le rythme monocorde dit l'isolement, le piège et la dépossession.

Dans la nouvelle « Promenade » que nous avons déjà mentionnée : la répétition de termes (nous constatons une épanaphore avec « quarante ans » et « pas même » ainsi qu'une espèce d'anaphore avec « rien » qui vient, en outre, clore la phrase de façon significative et dramatique, comme si c'était sans appel pour le personnage) dit à elle seule, le cercle des habitudes qui

emprisonne le personnage voué, condamné à se répéter inlassablement : « *Quarante ans* s'étaient écoulés, longs et rapides, vides comme un jour de tristesse, et pareils comme les heures d'une mauvaise nuit ! *Quarante ans* dont il ne restait *rien, pas même* un souvenir, *pas même* un malheur, depuis la mort de ses parents. *Rien* ». Nous pouvons y noter des comparaisons éloquentes mettant sur le même plan le jour et la nuit, comme si ces deux moments se superposaient finalement par la tristesse et la vacuité qui les caractérisent, même si ce sont davantage les répétitions qui nous intéressent ici.

Mais prenons quelques exemples tirés de notre roman. Notons l'allitération en [s] dans la phrase suivante qui dit la monotonie et le ressassement : « Quelque chose l'appesantissait comme le pressentiment des longs ennuis de la vie monotone qui commençait ». Il n'est d'ailleurs pas anodin de souligner que juste avant cette phrase, on nous dit que « Jeanne allait et venait à pas lents dans l'avenue de petite mère, le long de la ferme des Couillard. » (VI, p.63). A l'instar de la lettre [o], le [s] nous évoque le Serpent, nouvelle courbe et nous laisse apercevoir le redoutable Ourobouros. Plus loin dans le texte, l'obsession de Jeanne pour son fils, le fait que ses pensées, ses actes, son existence tournent autour de lui seul est signifié, une fois encore, par une allitération en [s] : « Elle fut bientôt tellement obsédée par cet amour qu'elle passait les nuits assise auprès du berceau [...]. Comme elle s'épuisait dans cette contemplation passionnée et malade, [...] qu'elle s'affaiblissait, maigrissait et toussait, le médecin ordonna de la séparer de son fils ». (VIII, p.101)

A un autre moment, le caractère monotone et répétitif de la vie menée par Jeanne avec le baron, Lison et le petit Paul est dite par le rythme ternaire répété deux fois au sein de la même phrase : « Toujours ensemble autour du petit, tantôt dans sa chambre, tantôt dans le grand salon, tantôt dans le jardin, ils s'extasiaient sur ses bégaiements, sur ses expressions drôles, sur ses gestes ». D'ailleurs, juste avant, il est intéressant de noter que nous trouvons cette idée de répétition et de vacuité : « Alors commença une série d'années monotones et douces ». Ainsi par ce seul rythme ternaire, nous est bien signifiée une vie cyclique, une vie comme un cercle ayant pour centre : Paul, point autour duquel les « trois mères » tournent incessamment. Cette expression, non empreinte d'ironie qui les regroupe, nous donne presque l'impression d'avoir face à nous des pantins se déplaçant dans le château, mécaniquement, au gré des fantaisies du petit qui règne en « despote » nous dit-on.

Mais le rythme ternaire est tout particulièrement significatif à la fin de l'œuvre où il permet notamment de rendre compte de l'« obsession terrible » de Jeanne, celle de retrouver tout son passé à partir des seuls calendriers. Nous avons alors comme une accumulation de phrases avec toujours

le même rythme ternaire, comme si le texte étouffait à l'instar de Jeanne, le fond et la forme fusionnant parfaitement : « Et une idée la saisit qui fut bientôt une obsession terrible, incessante, acharnée. [...] elle parvenait parfois à retrouver un mois entier, reconstituant un à un, groupant, rattachant l'un à l'autre tous les petits faits [...]. Elle réussit, à force d'attention obstinée, d'efforts de mémoire, de volonté concentrée » (XIV, p.188).

Nous pourrions nous dire que ces allitérations ou assonances « endorment » le texte, l'immobilisent, que forme et fond se fondent dans un même mouvement circulaire et pourtant il n'en est rien.

En effet, le style, même quand il révèle la monotonie, la lassitude est une façon pour l'auteur et pour le lecteur de lutter contre le ressassement et la lassitude enveloppant très vite le texte qui, dès le chapitre VI, commence à se fermer, à se figer dans un paysage glacé. Avec le seul rythme, nous comprenons que si le texte se fermerait presque, il ne le fait pas complètement. Quelque chose qui reste bien vivant, énergique. C'est ce que nous révèlent les points virgules par exemple très présents dans notre texte : ces derniers semblent réaliser un compromis entre la clôture du discours et sa continuation, entre la rupture nette et décisive et le prolongement. C'est là un certain rythme qui donne comme un semblant de vie au texte, qu'il semble dire qu'une porte reste ouverte, que tout n'est pas fini, que tout peut encore changer :

« [...] avoir bu son café au lait. Elle tenait d'ailleurs à ce mélange d'une façon exagérée; et la privation lui en aurait été plus sensible que celle de n'importe quoi. Elle attendait chaque matin, l'arrivée de Rosalie avec une impatience un peu sensuelle ; et dès que la tasse pleine était posée sur la table de nuit, elle se mettait sur son séant et la vidait vivement d'une manière goulue. [...] Mais peu à peu, elle s'habitua à rêvasser quelques secondes après avoir reposé le bol dans son assiette ; puis elle s'étendit de nouveau dans le lit ; puis elle prolongea de jour en jour cette paresse... » (XIV, p.186)

Un style luttant contre le ressassement, l'absence de l'histoire, un style aquatique, cela est encore plus vrai quand il s'agit de décrire des paysages maritimes ou tout imbibés d'eau ou encore des consciences mouillées de larmes. Armand Lanoux déclare ainsi que « dès que l'eau est là, Maupassant devient aussi musical que Nerval, aussi peintre que Flaubert, Monet ou Debussy. Le style coule, plein d'assonances, d'allitérations non calculées, naturel, respiré³²⁷ »

Le rythme ternaire donne, dès lors, naissance à ce qu'on pourrait appeler une prosodie musicale. Ainsi dans la phrase suivante, une fluidité évidente, une charmante harmonie émane de la juxtaposition par deux points virgules de ces trois propositions: « De grands oiseaux fuyaient qui ne criaient point fuyaient dans l'air comme des taches, comme des ombres ; des bourdonnements

327 Armand Lanoux. *Op. Cit.*, pp.430-431.

d'insectes invisibles effleuraient l'oreille ; des courses muettes traversaient l'herbe pleine de rosée ou de sable des chemins déserts ». (I, p.12) On a vraiment le sentiment d'une langue musicale, de termes qui se suivent, se complètent : « [...] la lune se leva dans une de ces nuits claires et tièdes, qui troublent attendrissent, font s'exalter, semblent éveiller toutes les poésies secrètes de l'âme ». (IV, p38). Ecriture et eau semblent parfois se refléter, se mêler, fusionner comme dans un souci de *mimésis*, c'est en cela que nous parlons d'un style aquatique, les mots paraissant suivre les ondulations de l'eau, c'est pourquoi, dans l'exemple ci-dessous, alors que la phrase paraît s'achever, elle est prolongée par une nouvelle proposition ou juste un mot. Ainsi dans la deuxième phrase notamment, les épithètes détachées sont quelque peu éloignées du nom qu'elles qualifient :

Lorsqu'elle était loin du rivage, elle se mettait sur le dos, les bras croisés sur sa poitrine, les yeux perdus dans l'azur profond du ciel que traversait vite un vol d'hirondelle, ou la silhouette blanche d'un oiseau de mer. On n'entendait plus aucun bruit que le murmure éloigné du flot contre le galet et une vague rumeur de la terre glissant encore sur les ondulations des vagues, mais confuse, presque insaisissable. (p.17)

-> « esthétique de l'effet » ou stratégie de l'invisible

Jouve nous dit qu'« un texte est fait de trous et de failles où intervient, où se place l'interprétation » Et d'ajouter que c'est là « un effet du texte ³²⁸ ». Pour lui, la lecture, présente dans le texte, mais jamais pour autant « écrite », se trouve dans « les failles et les brisures, non dans les apartés critiques ³²⁹ ». Son colloque sur l'illisibilité est particulièrement intéressant.

Or, Maupassant a délibérément recouru à cette « stratégie de l'invisible » en trouant son texte de nombreux non-dits, de vides : nous avons pu le voir dans notre deuxième partie. C'est ce qu'il a lui-même appelé « esthétique de l'effet » ou « psychologie du dehors », ce qui renvoie à sa volonté de suggérer avant tout, de faire disparaître de la surface du récit les explications attendues par le lecteur et de ne les restituer qu'au creux de l'écriture sous forme de dissimulations, d'échos et de reflets. Pourquoi donc se contenter de suggérer, de dire en sourdine en somme, obliquement ? De prime abord, cette stratégie narrative répond logiquement à un souci réaliste. En somme, si la psychologie des personnages n'est dévoilée que de façon détournée, qu'elle se révèle encore incomplète, c'est uniquement parce que dans la réalité, il n'y a pas de densité existentielle. Il convient donc pour le romancier réaliste de fouiller le réel afin d'en tirer les quelques bribes que l'on peut en arracher. Le non-dit du narrateur quant à la psychologie des personnages est ainsi une

328 Vincent Jouve. *Rhétoriques de la lecture*. p.118.

329 *Op. Cit.*, p.247.

façon de signifier la vie fragmentaire, incomplète, où jamais tout n'est dit, tout n'est connu. « La psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits de l'existence³³⁰ » disait Maupassant. Marcoin montre, d'ailleurs, dans « Mutisme de Maupassant », comment aux longues

[...] énumérations d'un Zola qui renvoyaient à l'ignorance de l'esprit abstrait coupé des choses de l'existence et cherchant des compensations dans une fébrile activité "documentaire", James oppose finalement les "compositions condensées", l'absence d'explication "analytique", le refus de la "dissertation" d'un écrivain qui a "simplement sauté toute la part de réflexion de ses hommes et de ses femmes". Cette stratégie du "vide", l'"élimination" consistant à "sacrifier ce qui n'est pas caractéristique à ce qui l'est" repose sur le principe d'économie et le secret de la métonymie mais reçoit une nouvelle dimension de l'"illusion particulière" que les grands artistes savent tirer de "leurs organes"³³¹».

Il parle ainsi d'une « représentation bloquée ». On a, par ailleurs, souvent rapproché les récits fantastiques de Maupassant et de James dans la mesure où tout deux semblent s'interroger sur leurs propres conditions de possibilités et fustigent en cela tout ceux qui voudraient trouver une cause à tout chose. Ressort d'*Une vie* la conception d'un réalisme fondé sur la suggestion, sur la simple évocation des sentiments, des états d'âme, sur la liaison de la narration et de la description. Or, se taire ou dire par détour permet peut-être de mieux exprimer l'essentiel, comme le met en relief Aline Mura dans son ouvrage consacré au silence.

Ainsi, dans les textes maupassantiens, nous n'avons pas accès à l'intime, aux tréfonds de la conscience, aux profondeurs du cœur, cet intime se révèle ainsi seulement obliquement, indirectement, et partiellement par les seuls actes des personnages, les sentiments, les pensées ne sont suggérés qu'à travers les descriptions symboliques, par exemple, dont celles de la nature que le personnage regarde et qui vient le refléter. C'est en cela que nous pouvons dire que l'analyse psychologique des personnages est dévolue en grande partie au lecteur, dès lors engagé dans une lecture-écriture.

Nous devinons là un « faux silence » relevant du non-dit, « faux silence » qui concourt à persuader le lecteur de la véracité des dires seulement suggérés. Flaubert disait « quel mécanisme que le naturel et comme il faut de ruses pour être vrai », c'est ainsi que, paradoxalement, plus de vérité exige plus d'art. Mais il peut être intéressant de souligner que l'autre silence de l'œuvre, celui que nous appellerons le « vrai silence », dans la mesure où il relève de l'indicible (celui menaçant l'auteur ou celui dans lequel le personnage se voit contraint de se retrancher) renvoie, pareillement à

330 Guy de Maupassant. « Le roman ». *Romans*, p.710.

331 Francis Marcoin. « Mutisme de Maupassant ». In. *Miroir de la nouvelle*. 1988, p.66.

la vraie vie.

Cependant cette « esthétique de l'effet » ne répond pas seulement à un souci réaliste. Il semble que, pour Maupassant, cette « stratégie du vide » soit tout simplement et avant toute chose considérée comme indispensable pour le lecteur, pour que le texte se donne à lire. La nouvelle « Deux amis » est à cet égard significative : elle est une illustration de la thématique de la parole et du silence et elle porte, en cela, la question de ce silence au cœur même de l'acte de lecture. Maupassant privilégiait ainsi, semble-t-il, un texte ouvert et énigmatique comme si finalement le silence de l'auteur était la condition même d'une possibilité de lire. C'est un point à ne pas négliger mais revenons-en aux descriptions symboliques qui en appellent au lecteur.

Dans les textes de Maupassant et, plus précisément dans *Une vie*, nous trouvons donc une « peinture de l'estompage » d'où les points de suspension qui sont à compléter par le lecteur. Alain Buisine note à cet égard « la multiplication chez Maupassant des effets d'estompe (de Lavis), des procédures de voilement, de dilution et d'effacement où tout est rendu moins net et plus vague ³³² ». Lire Maupassant, c'est donc pour le lecteur, ne pas se cantonner dans un rôle passif, mais partir à sa suite pour explorer son texte en quête du caché, du secret, pour pouvoir entendre ce qui n'est que murmuré « entre les lignes, ce que Maupassant a vu mais pas nécessairement dit », comme l'a exprimé Santelli lors d'une interview. Ce dernier a en effet déclaré qu'*Une vie* était un récit bref avec des pointillés partout, que ce texte étouffait de non-dits qu'il nous fallait dénicher. C'est donc à une « lecture comme construction ³³³ » qu'il convient de nous atteler : trouver ce qui manque et combler ce manque. Ramasser les pièces du puzzle de cette vie et les rassembler.

C'est bien à une « lecture du ressentir » que nous sommes conviés, une lecture-écriture qui nous pousse à aller chercher, dans des descriptions essentiellement évocatrices, la part de caché, le symbole, qui nous conduit en somme à décoder, à déchiffrer, à réinterpréter la nature. L'écriture maupassantienne est une écriture symbolique. Au lecteur de voir le jeu des couleurs (la dominance du rouge, du blanc et de l'or dont nous avons parlé mais encore le gris ou l'obscurité), au lecteur toujours de repérer la « logique des contrastes » auquel répond *Une vie* : le contraste entre l'ombre et la lumière, le bruit et le silence, la ville et la campagne ou encore entre les personnages et la nature. Cette signification herméneutique de la description chez Maupassant a, d'ailleurs, fait dire à

332 *Op. Cit.*, p.32.

333 Tzvetan Todorov. *Les genres du discours*, 1978.

Rimbaud que le texte maupassantien signifie, qu'il « ne veut pas rien dire ». L'eau est fortement symbolique dans l'univers de Maupassant et *Une vie* n'échappe pas à la règle : nous l'avons mis en relief en déclinant tous les visages qu'elle peut prendre : pluie, neige, glace, brouillard ou encore, moins évident, sang. Et les larmes évidemment. Le lecteur, à travers le déluge, la pluie peut lire la folie du comte, la mort qui s'ensuivra, ou le chagrin de Jeanne ou encore sa vie qui coule, le temps qui s'écoule... Au lecteur de se pencher sur le miroir de l'eau afin de voir le reflet qu'il lui renvoie, un reflet parfois flou, changeant : eau noire, eau bleue, eau verte, eau en colère, eau endormie, eau transparente, eau silencieuse, eau coléreuse, une eau, des eaux. Un miroir déformant. Pareillement, les objets sont à considérer, ils parlent, évoquent, murmurent, réveillent. La pendule, quant à elle, reflète un être mécanique, sorte d'animal-machine. La description symbolique des paysages est ainsi à saisir. Si le lecteur ne voit pas dans ces descriptions le symbole qu'elles portent, les prolepses qu'elles contiennent, sa lecture reste en surface, naïve et passive. Il lui est préférable de ne pas lire naïvement la description du paysage comme la description anodine du cadre mais envisager là un paysage mental.

Enquêteur, le lecteur doit encore repérer les indices que laisse le narrateur et qui jalonnent le texte : ce sont ces prolepses ou analepses qui sont un moyen de dire de façon incomplète. Pensons, par exemple, à la légende de Pyrame et Thisbé présente dans les pages liminaires ou aux nombreux signes de la Nature qui ne sont rien en eux-mêmes, qui se retrouvent niés si le lecteur ne les perçoit pas, s'il n'établit pas ce système de correspondances entre les scènes. Parvenir à dire sans dire, à parler sans faire entendre sa voix, traduit bien le talent de l'auteur qui se veut le plus objectif possible. Ce langage oblique, cet effacement le grandit. Nous aurions presque envie de dire à l'instar de Jaccottet, « que l'effacement (est) [s]a façon de resplendir ³³⁴ ».

Pareillement, le lecteur est invité à se pencher sur l'onomastique afin de voir dans quelle mesure un nom seul est très révélateur du personnage qui le porte ou de ce qu'il en sera du personnage dans la suite du texte, le nom se faisant, en cela, prolifique. Nous nous sommes déjà arrêtés sur les noms symboliques : les Briseville, les Coutelier, les Fourville, le nom de famille de Jeanne, le nom du château des Peuples ou encore les diminutifs de Jeannette et Lison.

Et il y a évidemment des lieux du texte propices à l'interprétation : il s'agit évidemment du début et de la fin. Cette dernière nous occupera ultérieurement. Quant à l'entrée en matière, elle est porteuse d'une fonction rhétorique pour le lecteur, la pluie qui tombe est fort significative, un peu

334 Philippe Jaccottet. « Que la fin nous illumine ». In *Poésies (1946-1967)*, Cher, Gallimard, 2003, p 76.

comme l'*incipit* du *Père Goriot*, par exemple, où la description de la pension Vauquer préfigure le sombre drame qui va s'y dérouler. La salle à manger de cette pension y est minutieusement décrite et tout y apparaît comme délabré, crasseux, comme à l'abandon. Même les objets et le mobilier sont marqués par la décrépitude. C'est ainsi que ce lieu ne peut que provoquer dégoût et écoeurément. Contentons-nous de citer l'accumulation des plus significatives de neuf adjectifs qui paraissent exprimer de façon hyperbolique et métaphorique l'état des lieux : « ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant ». Mais ce qu'il nous faut noter c'est que cet univers de médiocrité est en parfaite adéquation avec Madame Vauquer dont le narrateur dit d'ailleurs : « Toute sa personne explique la pension comme la pension implique sa personne ». Il nous déclame encore que cette femme est « en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation et dont Madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée ».

Les lieux parlent toujours, même en silence, ils nous révèlent leurs habitants ou les êtres qui les regardent : c'est là le château des Briseville qui reflète ses habitants d'un autre temps, la chambre de Jeanne, au début, qui dit la jeune fille tournée vers l'avenir, le paysage automnal qu'elle contemple qui la révèle au retour de son voyages de nocés. Et c'est bien entendu le miroir de l'eau, la glace de la mer d'une jeune femme qui ne cesse d'être captivée par cette eau, de s'y perdre, de s'y abandonner. Nous ne revenons pas là-dessus.

Les lieux et, bien entendu, les objets ou un tout petit détail qui peut paraître anodin : nous pensons là à un élément qui peut se lire, pensons-nous, comme la clé d'*Une vie*, qui peut, en tout cas, nous dire ce qui se dit dans ce roman. La fuite du temps en est le cœur puisqu'on y voit les personnages et Jeanne notamment décliner progressivement : on découvre Jeanne dans le printemps de sa vie et on la quitte dans son manteau de grand-mère. « La fuite du temps », c'est là ce qui se lit dans l'énigme du Sphinx : « Quel être, pourvu d'une seule voix, a d'abord quatre jambes puis deux jambes, et trois jambes ensuite ? ». La solution est, en effet : « l'homme » mais au-delà, il est évident que c'est la fuite du temps qui est signifiée. Or, cette créature est présente sur le secrétaire de la baronne contenant la fameuse boîte à souvenirs de celle-ci ; on nous le décrit, effectivement, de la façon suivante : « un secrétaire d'acajou portant à ses angles des sphinx de cuivre » (II, p.20), détail qui est, par ailleurs, répété dans le chapitre IX.

En définitive, repérer ces fonctions symbolique, mythique et paradigmatique, c'est écrire, réécrire le texte en le lisant. C'est à une lecture-analyse qui privilégie la démarche particularisante que nous poussent de telles fonctions.

-> Silence des ellipses

Il revient encore au lecteur de repérer ces « fils si minces et si secrets » à savoir les nombreuses ellipses du texte et de prendre sa plume afin de les compléter. L'ellipse peut taire plusieurs années ou bien seulement une matinée, celle du mariage de Jeanne, par exemple, qu'il nous revient d'écrire en décrivant l'absence de Jeanne, bien sûr, l'hypocrisie de Julien au visage masqué, au regard si bavard, Rosalie dissimulant sa peine, la baronne au visage bouffi, le cœur au bord des lèvres, soufflant et le pas traînant (quand même pas assoupie sur l'épaule du baron ?!), Lison assise à l'écart, les paysans guettant l'heure de la fête, l'estomac ronronnant et l'abbé bien sûr, avec son mouchoir à carreaux, son gros ventre et ses gloussements. Nous avons pareillement l'ellipse d'une bonne partie du voyage de noces mais encore d'autres ellipses beaucoup plus longues, celle de l'enfance de Paul, résumée en quelques lignes, de la même façon que toutes les années suivant son départ des Peuples. L'accélération temporelle, après le chapitre VI, renforce cette impression de gros bloc d'années passées sous silence, comme si on avait fait un bond dans le temps, comme si Jeanne, femme, s'était un soir endormie dans son lit pour se réveiller au petit matin vieillie et diminuée. Mais une telle impression est peut-être tout simplement souhaitée de la part de l'auteur, comme pour nous montrer que c'est bien cela qui se passe en quelque sorte : Jeanne s'endort à la vie pour se réfugier dans ses seules rêveries aussi banales soient-elles, dans ses seuls souvenirs aussi fragmentaires soient-ils, elle laisse les années passer, l'ensevelir, elle oublie tout simplement de vivre, vivre ailleurs que dans sa tête, vivre dans le vrai monde, avec les vrais gens, pas seulement avec ses vieux fantômes partis à jamais, où ces autres fantômes, comme Paul, qui brillent par leur absence. L'ellipse donne bien une idée de temps subjectif : le passage du temps en Jeanne n'est pas le même que le temps passé en dehors d'elle. Valette dit ainsi : « la durée romanesque suit le rythme biopsychique de Jeanne et non la temporalité rationnelle ».

Autre « blanc » : que se passe-t-il dans la cabane lorsqu'elle est précipitée dans le ravin par le comte métamorphosé ? « Que faisaient les amants ? » peut se demander le lecteur naïf. Mais surtout comment réagissent les deux amants ? Que se disent-ils ? C'est un point de vue qu'il aurait pu être intéressant d'épouser, ne serait-ce que pour faire monter l'angoisse, ajouter au drame en se positionnant de leur point de vue à eux deux qui ignorent tout de ce qui se passe à l'extérieur, qui n'entendent sans doute que le bruit de la pluie sur le toit de la cabane, alors pourquoi ne pas avoir joué sur ce bruit de la pluie qui les empêche d'entendre autre chose, bruit par conséquent terriblement angoissant ? Peut-être essaient-ils d'ouvrir la porte ? Mais ont-ils réellement le temps de réaliser ce qui est en train de se passer ? Si oui, alors comment réagissent-ils ? pleurent-ils ?

crient-ils ? s'enlacent-ils une dernière fois ? Soulignons, par ailleurs, que ce blanc résulte du choix d'un roman se faisant en focalisation interne.

Au lecteur de compléter ces points de suspension et ce, d'autant plus que durant tout le passage, les amants sont seulement décrits comme invisibles avant d'être finalement déshumanisés... Le lecteur, dans cette scène, se retrouve un peu comme dans *Madame Bovary*, derrière la porte du fiacre : peut-être une serrure par où il peut jeter un regard ?... Jouve, dans *Rhétoriques de la lecture*, nous cite un propos intéressant de Paul Rodenko : « l'oeuvre d'art pousse le lecteur à "s'arrêter" » au double sens néerlandais de « s'immobiliser » et de « se taire », c'est en cela qu'elle ouvre ainsi au silence. Et nous aimons tout particulièrement la métaphore de la serrure qu'il utilise pour expliciter sa conception de la littérature :

On pourrait dire que l'art consiste en une vision du monde à travers le trou d'une serrure (et nul besoin d'être fin psychologue pour savoir que l'on perçoit des choses bien plus intéressantes, plus "intenses", à travers le trou d'une serrure que dans la vie normale). Pourquoi les lumières s'éteignent-elles au théâtre au lever du rideau, [sinon pour] créer une illusion de serrure ? C'est pourquoi la vie sur scène paraît toujours plus colorée et plus intense. C'est une vie de surface, non pas superficielle. La peinture parvient au même effet par l'encadrement, qui isole le tableau du monde environnant, et la poésie par... [les points de suspension]³³⁵.

Et c'est bien des points de suspension qui figurent ces ellipses alors le lecteur se retrouve bien souvent coincé derrière la porte du livre, à regarder les personnages ou les paysages comme par le seul petit trou d'une serrure... c'est aussi à travers le trou d'une serrure qu'il semble voir le cœur des personnages, avoir accès à quelques fragments de leurs sentiments ou qu'il semble percevoir leurs pensées morcelées ou leurs rêves éclatés.

Autre sorte d'ellipse, celle renvoyant aux mots absents. S'adonner à une « lecture écrite », c'est donc encore pour le lecteur verbaliser les mots-tabous qui ne conviennent pas au discours : par exemple, ceux sous-entendus dans le discours du baron à Jeanne ou ceux attendus dans le dialogue gonflé de paroles que la pudeur oblige à taire, lors des retrouvailles finales de Jeanne et Rosalie. Après tant d'années sans se voir, que de choses à se raconter et pourtant...

Les mots absents font aussi écho à ces histoires seulement esquissées par le narrateur lequel nous en fournit seulement quelques petits pièces, mais le puzzle complet, c'est à nous de le reconstituer de la façon dont nous le souhaitons, mais en sachant que cette façon n'en est qu'une parmi d'autres. Nous pensons plus précisément au secret de Lison qui ne nous sera jamais révélé (le lecteur reste sur sa fin) ; mais rien ne nous empêche d'imaginer la raison de son fameux « coup de

335 Vincent Jouve. *Rhétoriques de la lecture*. p.27.

tête ». Et il en est de même concernant l'ascendance de Jeanne avec laquelle paraît jouer le narrateur. Ce qui se cache derrière ce « coup de tête » ou pour ce qu'il en est réellement de l'ascendance de Jeanne, nous n'en serons rien, le lecteur ne peut donc qu'émettre des hypothèses, comme bon lui semble. On a, en tout cas, vraiment l'impression que le narrateur s'amuse à commencer ces histoires avant de les interrompre et d'inscrire trois points de suspension invisibles, « marque matérielle de l'inachevé », qui invitent le lecteur à cette activité complémentaire... si tant est qu'il ait envie de le faire. Il peut effectivement penser que ce sont là des histoires secondaires et que, dans la mesure où elles ne sont pas au cœur de la trame du livre, il ne vaut pas la peine de s'y intéresser...

Par ailleurs, en ce qui concerne ces ellipses, nous pouvons mentionner l'article de Jacques Neefs, « Les silences du récit », dans lequel l'auteur s'efforce de montrer comment dans *Un coeur simple*, entre le départ et l'arrivée à la ferme de Geffosses, l'enchaînement de deux paragraphes est le lieu même du voyage : « Pour le lecteur, Flaubert trace ce "blanc" d'une infinie densité qui fait que l'on doit mimer en soi le trajet, pour qu'enfin "on arrive à Geffosses". On approche ainsi de la limite même de ce que le récit peut dire, en traçant l'espace de son effacement ³³⁶».

Nous pouvons nous demander ce qui se dit avec ces ellipses, de quelle intention de Maupassant ces dernières rendent compte.

Un peu comme nous l'avons dit plus haut, les ellipses qui passent sous silence un certain nombre d'années servent la vraisemblance : on ne peut pas dire toute la réalité, toute la vie de Jeanne, chaque année, chaque jour, aussi semblables soient-ils, on ne peut pas épuiser tous les menus faits du quotidien dans les moindres détails : on ne peut que suggérer certaines choses du bout des lèvres, les effleurer du bout de sa plume. A. Mura a ainsi une très belle formule pour signaler cela : « l'écriture [...] oscille entre l'ambition d'épuisement [...] et la nécessité de l'effleurement³³⁷ ». On voit ainsi comment le fait d'escamoter un certain nombre d'années pourrait desservir la réalité à première vue, mais comment au bout du compte, il nous semble plus profitable que tout ne soit pas dit, toutes ces choses dont l'accès nous a été interdit.

Cela nous a permis de voir, en définitive, que les « blancs » sont vraiment présents dans ces

336 Jacques Neefs. « Les silences du récit ». In « Resonant themes. Literature, History and the Arts in Nineteenth-and Twentieth- Century Europe. Essays in Honor of Victor Brombert », *North Carolina studies in the romance languages and literatures* n° 263, 1999.

337 Aline Mura-Brunel. « L'écriture balzacienne du silence », *Eidolon*, 1999, n° 52, p. 108.

textes du XIX^e siècle, malgré ce qu'on pourrait penser de prime abord, les romanciers recourent même souvent aux ellipses, mais il est certain qu'au XX^e siècle, les « blancs » seront bien plus nombreux, il s'agit même d'autres « blancs », différents, un peu comme le « rien » dont nous avons parlé plus haut. Ils résultent d'ailleurs directement de la fracture épistémologique qui a bouleversé profondément le monde des Lettres comme le monde tout court.

A la lecture d'*Une vie*, tout laisse à penser que le lecteur paraît vraiment devoir prendre sa plume afin de compléter ces descriptions déficientes, ces années passées sous silence, toutes ces choses que nous avons mentionnées. Toutefois, le vide le plus grand qu'il revient au lecteur de combler, le cadeau le plus grand que Maupassant lui fait, nous fait, c'est de nous accorder le mot de la fin. Une fin ambiguë autorisant, semble-t-il, plusieurs lectures et invitant le lecteur à maintes hypothèses.

-> Le mot de la fin

Dans *La littérature du silence*, il est dit « L'entreprise littéraire [...] sort du silence pour s'écrire et [...] écrit pour se taire ». Le silence inaugural de l'œuvre est rompu par le bruit de l'averse qui « [sonne] contre les carreaux et les toits » (symbolisant, en cela, le premier jet d'encre de l'écrivain). Mais à ce silence inaugural fait écho le silence final : c'est là le dernier silence de l'auteur, entouré de silence, comme condamné au silence. Mais avant de nous intéresser à cette fin, rappelons que le début et la fin de tout texte constituent des lieux privilégiés de concentration de l'ironie, du pastiche, des effets intertextuels, de l'appel au lecteur, de la métalepse. Malgré tout, ces deux moments sont bien différents comme nous l'explique Andrea Del Lungo dans *En commençant, en finissant : pour une herméneutique des frontières*. Effectivement, si le commencement est un moment redoutable pour l'écrivain et décisif pour le lecteur, la fin, quant à elle, est un moment décisif pour l'écrivain et redoutable pour le lecteur. C'est là, en effet, un temps singulier dans la lecture, celui que le lecteur attend pour voir si ses espérances vont être satisfaites, si ses émotions, jusque-là ressenties, vont se trouver apaisées. Il attend d'être soulagé, en somme, tout en craignant de ne pas l'être. Ainsi, la fin est d'autant plus « redoutable » si elle s'avère une « non-fin », une « fin ouverte », comme nous allons le voir pour notre roman.

Effectivement, nous aimerions, à présent, nous pencher sur le *desinit* d'*Une vie*, sur les derniers mots que nous lisons avant de refermer le livre. Un « effet » final qui semble accentuer l'« effet-vider » dont nous parlons. Il s'agit, bien sûr, de l'aphorisme pour le moins ambigu de

Rosalie que nous avons déjà évoqué à différentes reprises pour signaler notamment la parole de Flaubert en sourdine. (Guy Larroux nous dit, d'ailleurs, en quoi le dénouement d'un texte est un endroit essentiel, d'où le regard tout particulier que pose sur lui tant l'auteur que le lecteur : « le mot de la fin s'érige facilement en formule, en tour sentencieux [maxime, jugement, aphorisme] décalé par rapport à l'action³³⁸ ») Cependant, avant de dégager la ou les lectures que nous pouvons faire de cette *pseudo* fin, rappelons, de prime abord, les propos de Maupassant quant à la fin souhaitée pour une œuvre.

« Pas conclure ». « L'inertie consiste à vouloir conclure. Le romancier n'a pas à conclure, cela appartient au lecteur³³⁹ ». Tels sont les préceptes de Flaubert que, nous n'en serons pas surpris, Maupassant a fait siens. Cette absence de conclusion s'inscrit dans l'image du « Nouveau roman » que Flaubert entend forger : un roman dénué d'intrigue, de véritable trame - seulement des « fils minces, secrets, presque invisibles » - et donc de conclusion.

En somme, c'est à une « clause ouverte » que tend notre auteur, à une espèce de saut dans le vide, à une parole abandonnée au silence. Comment comprendre cela ?

Notre auteur dans « Le roman » condamne la fin des romans « idéalistes » visant seulement à « émouvoir », ces fins qui, bien souvent, donnent une image attendrissante de la vie et font figure de « coïncidence », des *happy few* pour ainsi dire, comme nous avons pu les évoquer en nous référant à ces romans à l'eau de rose dont sont friandes certaines lectrices telles qu'Emma, Jeanne ou la baronne :

Le plan de son roman n'est qu'une série de combinaisons ingénieuses conduisant avec adresse au dénouement. Les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et l'effet de la fin, qui est un événement capital et décisif, satisfaisant toutes les curiosités éveillées au début, mettant une barrière à l'intérêt, et terminant si complètement l'histoire racontée qu'on ne désire plus savoir ce que deviendront, le lendemain, les personnages les plus attachants³⁴⁰.

A *contrario*, Maupassant souhaite une fin plus naturelle, qui laisse une impression d'inachevé s'ouvrant sur un « hors-texte », sur une autre tranche de la vie de Jeanne. En effet, comme il le rappelle, le romancier « prendra son ou ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles, jusqu'à la période suivante.³⁴¹ » En somme, *Une vie* nous fournit l'époque s'écoulant entre les 17 et les 49 ans de notre héroïne. Le roman ne

338 Guy Larroux. *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*. p.89.

339 Maupassant. In *Chroniques*, II, p. 42.

340 G. de Maupassant. « Le roman », p.706.

341 *Ibidem*, p.707.

fait que couvrir une distance temporelle et biographique bien précise. Pour le reste, c'est une autre « tranche » qu'il nous faut écrire. La fin d'*Une vie* n'est que la fin d'une page d'existence s'ouvrant sur une autre page, une autre monographie. Nous devinons ici qu'il s'agit, en somme, d'une clôture « réaliste » et d'un silence de la part de l'auteur, riche de significations : il convient de « coupe[r] la parole au texte, l'arrête[r], le fige[r]³⁴² » et de l'ouvrir sur le néant. Le titre nous apparaît alors trompeur car nous réalisons que ce n'est pas une vie que nous avons lue, avec l'idée sous-entendue de complétude, d'achèvement, comme une biographie, mais seulement un pan de vie dont nous n'avons ni le début ni la fin, d'où cette idée de boucle, de silence qui se rejoint. Nous pensons ici au propos tenu par Robbe-Grillet au XX^e siècle : « l'écriture, qui ne vient que du silence et qui va vers son propre silence³⁴³ ». Le texte nous apparaît, par conséquent, comme une parole suspendue entre deux silences, le silence de la fin faisant écho au silence du début. L'oeuvre commence, en effet, *in medias res* : le lecteur est jeté au coeur du récit, placé directement face au personnage nommé Jeanne dont on ne sait pas grand-chose de ce qu'elle a vécu jusque-là. « Jeanne, ayant fini ses malles, s'approcha de la fenêtre, mais la pluie ne cessait pas ». M. Bury s'arrête sur ce « mais » et montre l'ellipse de l'intention « suggérée par la conjonction d'opposition (regarder s'il pleut toujours) » qui nous laisse une impression de silence alentour. Le caractère d'immédiateté donne vraiment le sentiment de sortir du silence, note-t-elle, ce qui est en outre renforcé par le bruit de la pluie venant marteler soudainement les carreaux et s'immisçant donc au sein du silence le faisant aussitôt voler en éclats. Mais pour en revenir au silence final, ce dernier nous incite à combler ce vide, à habiller ce silence, à écrire la suite.

Thorel-Cailleteau a ainsi montré comment pour conclure ses romans, Maupassant usait d'« anti-dénouements ». Ce terme permet de renvoyer à cet éclatement de sens qui marque l'*excipit*. Et de citer notamment *Bel-Ami* et *Mont-Oriol*. Le premier s'achève sur le mariage de Du Roy avec Suzanne Walter mais nous devinons la promesse d'une prochaine rencontre du jeune homme avec Madame Marelle : « Les petits cheveux frisés de ses tempes, toujours défaits au sortir du lit » (BA, p.480). Ici, l'idée de fin est contredite par le ressassement, la répétition qui s'immisce. (Nous verrons que nous pouvons peut-être rapprocher cela de la fin de notre roman) Le second se clôt sur la division, la confrontation entre les anciens amants : Christiane Andermatt et Paul Brétigny. Or, cette dernière, alors jeune maman, souhaite du bonheur à Brétigny alors fiancé mais, en même

342 A. Kotin-Mortimer, ch. V : « clôture réaliste » in *La clôture narrative*. Corti, 1985, p.140-228.

343 Alain Robbe-Grillet. *Le miroir qui revient*, Ed. de Minuit, 1984, p. 220.

temps, nous le voyons lui, contempler, muet et souffrant, le berceau fermé de son enfant, ce qui donne une idée de dissociation et par conséquent de sens éclaté. Cet « anti-dénouement » noté chez Maupassant pousse ainsi Thorel-Cailleteau à établir un parallèle vraiment surprenant entre cet auteur (du XIX^e siècle !) et M. Blanchot du siècle suivant, c'est pourquoi nous prenons soin de le notifier. Effectivement, selon elle, la « clause ouverte » de notre romancier préfigurerait la théorie de Blanchot sur le récit, qu'il définit contre le roman (tranquille navigation vers un point fixe, riche de détours et de négligences) comme approche énigmatique d'un point qui se constituerait comme vrai. Et de rapporter un extrait du « Chant des sirènes » dans *Le livre à venir*:

Le divertissement "dans le roman" est son chant profond. Changer sans cesse de direction, aller comme au hasard et pour fuir tout but, par un mouvement d'inquiétude qui se transforme en distraction heureuse, telle a été sa première et sa plus sûre justification. [...] Le récit commence où le roman ne va pas et toutefois conduit par son refus et sa riche négligence. Le récit est héroïquement et prétentieusement le récit d'un seul épisode [...], il rejette tout ce qui pourrait le rapprocher de la frivolité d'une fiction[...]³⁴⁴.

En définitive, il convient de ne pas clore le récit mais seulement de le suspendre et de l'orienter afin de laisser le lecteur dans une « attitude prospective d'attente ». C'est là la dernière leçon du réel : il n'y a pas de fin véritable, mise à part la mort, tout est toujours possible, c'est pourquoi le « meilleur commentaire » est encore l'absence de « tout commentaire ». Dernière ellipse du texte. Ainsi une telle fin ne serait que le modèle de clôture réaliste/naturaliste, celle de récits inachevés, proposant des fins qui ne se ferment pas... Le silence de la fin est, simplement réaliste, il est une façon de laisser flotter le sens, de dire que la vie n'est pas achevée, seulement, toujours en suspens... Il s'agit de rendre l'« apparence désordonnée et inachevée de la vie » pour reprendre la formule d'Henry James dans *Sur Maupassant*.

Alors quelles lectures les dernières lignes d'*Une vie* nous invitent-elles à faire quant à la suite de la vie de Jeanne ? De quels éléments disposons-nous ? Vient d'abord la fausse formule, la morale ambiguë de Rosalie « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit » (UV, XIV, p.194). Si nous regardons bien le texte, nous constatons qu'il s'agit d'une réponse indirectement adressée à Jeanne mais qui est surtout destinée à Rosalie elle-même : « elle ajouta, répondant sans doute à sa propre pensée » (*Ibidem*). Sans véritable interlocuteur, c'est un peu comme une « parole en l'air » avec pour toile de fond la mutité de Jeanne et les vagissements du bébé. Une parole qui se heurte au silence, seule réponse silencieuse du texte,

344 M. Blanchot. *Le livre à venir*. Gallimard, 2005, p. 13.

une parole qui s'évapore à son contact. Valette note la « fonction perlocutoire » de ce propos. Il convient de noter, par ailleurs, que la phrase de Rosalie revient sous une forme un peu variée dans d'autres contes de Maupassant : dans « L'Odyssée d'une fille » : « Ca n'est pas gai, va [...] c'te vie-là » (*C.N.*, I, p.998) et dans « Garçon, un bock ! » : « Ce n'est pas une vie, ça mon bon » (*C.N.*, I, p.1125) comme le constate Louis Forestier.

Lieu commun de la sagesse populaire, la parole de la servante est une ouverture à la méditation, une ouverture à l'esprit qui semble nous dire que rien ne se clôt mais, qu'au contraire tout commence... ou continue... ou recommence. L'idée de cycle ininterrompu est suggérée par divers éléments dans cette scène : l'arrivée du bébé symbolise une vie qui vient, une vie qui naît... mais une vie qui naît de ce qui meurt (à l'instar de sa maman). En outre, la clause renvoie directement à l'*incipit* avec la pluie notamment, devenue larmes, (on retrouve le caractère perfide et troublant de l'élément aquatique, pluie à la fois vivifiante et mortifiante, larmes qui symbolisent la tristesse ou la joie...), avec la fluidité de la pluie inaugurale renvoyant à la fluidité de la lumière à la fin « le soleil [...] inondant de clarté le plaines... », avec la paix de la terre (au « soupir heureux de la terre » des premières lignes fait écho la « quiétude infinie [...] de la terre » dans le dénouement), avec la présence de l'hirondelle [p.17 et p.194], avec le même déplacement en voiture, avec la présence de Jeanne et Rosalie ; ne manquent que quelques personnages. D'ailleurs, la parole finale de Rosalie ne renvoie t-elle pas à celle de Jeanne, prononcée dans le chapitre VI : « Ca n'est pas toujours gai, la vie ». (p.76). Cet effet de rappel engendre une sensation d'irréversible, accentuée par la mention de l'horloge de la gare qui semble être là pour rappeler que le temps continue de s'écouler inexorablement. (Petit clin d'œil ici à la cloche qui dans *Madame Bovary*, « à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne » [*Op. cit.*, p.383]). Les aiguilles n'en finissant pas de tourner mécaniquement imposent encore l'image du cercle. L'éternel rêve à venir est aussi présent : celui de la grand-mère qui ne manquera pas de recommencer celui de la mère. C'est ce que l'on pressent à l'attitude de Jeanne qui éprouve cette même sensation de bonheur infini et, plus révélateur encore, qui « crible » de baisers furieux le petit être qu'elle tient entre ses bras, de la même manière qu'elle embrassait Paul et, plus surprenant encore, de la même façon qu'elle « cribl[ait] de baisers ardents » « la vieille poupée d'autrefois » dans le chapitre III. Le même vocabulaire est d'ailleurs employé, c'est assez troublant : « cribler », « furieusement », un vocabulaire qui semble nous dire que Jeanne va remplir cette nouvelle page de vie exactement de la même façon qu'elle a rempli les autres, sans tirer aucune leçon du passé, de son amour fanatique notamment. Il est intéressant de noter que la petite fille est nommée en référence à son fils : il s'agit

de « la fille de son fils » (alors que nous aurions pu trouver « sa petite-fille »), une façon peut-être de les rapprocher ou plutôt de rapprocher la façon dont Jeanne va s'en occuper et les aimer. Son incapacité d'élever et d'aimer un enfant, sans tomber dans cette sorte de débauche affective, semble être soulignée. Les allitérations en [f] et [b] marquent cette espèce de violence : « Et comme la frêle créature, frappée par la lumière vive, ouvrait ses yeux bleus en remuant la bouche, Jeanne se mit à l'embrasser furieusement, la soulevant dans ses bras, la criblant de baisers », violence qui paraît d'autant plus évidente que la petite fille est fragile et « frêle ». On devine là les pulsions définitoires de l'humain (*Eros* et *Thanatos*) qui poussent à reproduire névrotiquement un événement, un comportement douloureux. Tout recommence toujours, d'où cette idée de boucle symbolisée par le « vol cintré de l'hirondelle ». Comme dit Maupassant : « L'amour passe comme un orage, puis la vie, de nouveau, se calme comme le ciel, et recommence ainsi qu'avant. Se souvient-on d'un nuage ? ». *Une vie* nous apparaît, en cela, comme un texte itératif, un texte circulaire, en boucle. Les mêmes couleurs : l'or et le rouge sont jetés sur ce tableau final, un rouge « sang » (le « sang des coquelicots »), un peu inquiétant malgré tout. Si nous nous basons sur le schéma quinaire (modèle de Paul Larivaille dans *L'analyse morpho-logique du récit* de 1974), l'état initial et l'état final se rejoignent. D'ailleurs, le roman s'ouvre et se ferme sur des lieux clos (la chambre de Rouen et la carriole de la fin) donnant, en dépit de tout, une possibilité d'ouverture, la chambre étant pourvue d'une fenêtre et la carriole étant une voiture découverte. Cette idée de boucle n'est, d'ailleurs, pas le propre d'*Une vie* et marque souvent l'univers maupassantien. Par exemple, dans « Un fou ? », l'eau ouvre le récit « Un orage montait dans le ciel [...] une vapeur chaude de four passait sur les visages » et le clôt « c'était la pluie qui commençait à tomber » (p.225), une pluie omniprésente, envahissante, pénétrante, presque paralysante qui semble dire un mal-être existentiel insurmontable. Ainsi, dans notre roman, bien que le soleil, l'image éloquente de la sève, les hirondelles, les verdoyantes plaines soient là, semble-t-il, pour célébrer cette renaissance à la vie, faire vaciller une nouvelle lueur d'espoir et dessiner un nouveau coin de ciel bleu :

Quand toutes les sèves se réveillèrent sous la chaleur du soleil, quand les récoltes se mirent à passer par les champs, les arbres à verdier, quand les pommiers dans les cours s'épanouirent comme des boules roses et parfumèrent la plaine, une grande agitation la saisit (UV, XIV, p.188).

bien qu'également la petite fille paraît être le « messie de demain », répandant alentour la chaleur de la vie, la flamme de l'espérance (Zola ne disait-il pas dans *Le Docteur Pascal* qu'« une mère allaitant son enfant » pouvait être « l'image du monde continué et sauvé » ? En cela, son roman ne s'achève-t-il pas sur un véritable hymne à la vie : « Et, dans le tiède silence, dans la paix solitaire de

la salle de travail, Clotilde souriait à l'enfant qui tétait toujours, son petit bras en l'air, tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie » ?), une nouvelle menace semble pourtant s'amorcer. Et l'hirondelle dit bien cela : si elle est liée au symbole du cycle et de la fécondité, elle signifie aussi, selon Chevalier, comme il nous le dit dans son *Dictionnaire des symboles* ; « *solitude, émigration, séparation*, sans doute à cause de sa nature d'oiseau migrateur ».

Alors, une fois de plus, à cet « adieu tristesse », n'est-il pas évident que viendra répondre un « bonjour tristesse » ?

Il est très difficile, somme toute, de donner une seule lecture de cette fin, c'est pourquoi les avis divergent : certains la voient optimiste et d'autres pessimiste. Pour notre part, nous retiendrons cette image de vie mêlée de mort, ce mi-pessimiste, mi-optimiste, cet espèce d'espoir désespéré, ambiguïté qui est à l'image du temps de la scène : une fin d'après midi, ce moment intermédiaire proche du crépuscule mais qui garde encore la trace du soleil, un soleil déclinant créant une atmosphère de clair-obscur, de pâle lumière, laquelle peut d'ailleurs caractériser l'homme que Maupassant était et le siècle dans lequel il a vécu. Et *Une vie* bien sûr. Et *la vie* au-delà de ça.

Le vide créé par ce silence final débouche sur un trop-plein de significations possibles, ce qui fait la richesse de cette œuvre, en plus de nous la faire apparaître plus « vraie ». Un trop-plein de significations, c'est pourquoi, finalement, nous ne pouvons pas dire qu'*Une vie* n'a pas de fin mais qu'elle en a tout simplement plusieurs, dessinées en sourdine, que nous pouvons proposer différentes interprétations. En cela, ce roman est bien loin de textes n'admettant, pour leur part, aucune fin, refusant toute idée de clôture comme nous en trouvons au siècle suivant : c'est, par exemple, le cas pour les romans de Beckett qui nous donnent toujours le sentiment d'être non seulement *incommençables* mais encore *interminables* ; en répondent *Molloy* ou *L'Innommable*.

Le lecteur d'*Une vie*, par cette fin en point de suspension, des points qui se trouvent encore sur un même cercle entourant l'œuvre, reste donc un peu sur sa fin. La « déceptivité » peut ainsi naître comme nous le dit Guy Larroux, de la « suspension de sens ³⁴⁵», du caractère indécidable du dénouement, de la dose de non-dit qui la caractérise. Le lecteur attendant un livre riche en événements, un livre à la couleur transparente ou tout simplement un livre qui se termine peut être déçu en se trouvant immerger dans un espace d'opacité qui est, de surcroît, toujours là au moment

345 *Op. Cit.*, p.207.

où le livre se clôt. L'opacité peut faire peur, la liberté d'écrire soi-même cette fin peut faire peur et semble lourde à porter. Sartre disait ainsi « nous sommes condamnés à être libres » Le lecteur peut ressentir une espèce d'« angoisse de lire » : « L'angoisse de lire: c'est que tout texte, si important, si plaisant et si intéressant soit-il (et plus il donne l'impression de l'être) est vide - il n'existe pas dans le fond ; il faut franchir un abîme et si l'on ne saute pas, on ne comprend pas ».

Bien au contraire, nous pensons, pour notre part, que cette ouverture, cette ambiguïté, ce caractère indécidable, est bénéfique et qu'ils rendent, en outre, le livre de Maupassant inépuisable et sans cesse en mouvement, ce qui oblige le lecteur à une perpétuelle remise en question de ses valeurs et de ses certitudes. En cela, elle refuse toute lecture « autovalidante ».

Et nous touchons là un peu à ce que dit Umberto Eco quand il dit, dans *Lector in Fabula*, après avoir décrit « l'acte de lire » comme « coopération interprétative » que l'échec interprétatif peut être un élément de plaisir de lecture ! même si chez Maupassant, l'interprétation reste quand même possible, qu'elle est simplement plurielle. Dans notre roman, nous avons quand même une sorte de fin, cette dernière fût-elle ouverte et marquée du sceau de l'indécision, indécision qui n'est pas paralysante, pas complètement « indécidable » *a contrario* des romans de l'extrême-modernité, où aucune fin n'est donnée et semble possible quelquefois. *Semble possible*. V. Jouve nous dit ainsi : « Pour fonder une théorie de la lecture, il ne faut ni chercher naïvement la “bonne” lecture, ni valoriser systématiquement l'indécidable ; il faut examiner, analyser, décrire les lieux où le texte permet la dérive, les lieux où il contraint, les lectures qu'il propose, celles qu'il refuse, celles qu'il laisse indéterminées ou incertaines, “mesurer” alors cette indétermination ou cette incertitude ³⁴⁶».

A l'issue de cette partie, nous avons pu nous rendre compte que c'est bien au lecteur qu'il appartient d'écrire le livre tenu entre les mains, que c'est à lui qu'incombe la responsabilité du sens qui n'est qu'un sens parmi d'autres et pas nécessairement celui de son auteur, et cela est d'autant plus vrai dans un texte habité par une certaine vacuité, un texte en points de suspension à certain moments... le lecteur, pour ainsi dire, remplace l'auteur « évacué » - qui s'est « évacué » lui-même - et devenir, par là, le véritable maître du texte. Est ainsi établie une espèce de connivence avec le fantôme de l'auteur (Balzac évoquait déjà cette espèce de dialogue virtuel engagé quand il disait dans *La physiologie du mariage* que « lire c'est créer peut-être à deux »). Dans notre roman plus spécialement, le lecteur remplit les trous de la vie de Jeanne, cette vie vide à l'image de la vacuité de la « boîte aux souvenirs » de la baronne ne contenant que les « cendres » d'un passé enfui, afin

346 Vincent Jouve. *Rhétoriques de la lecture*. p.247.

de poser des mots sur les silences des personnages ou les non-dits du narrateur, qui ne traduisent pas un échec du discours mais qui constituent « l'espace » laissé au lecteur. Dès lors, le lecteur, « une association de l'auteur, son complice [...] partie prenante de l'acte de création » mais également un « personnage fictif » s'efforce de lever le voile du silence que l'auteur a posé sur son texte et de faire parler ce texte qui se tient dans sa mutité, ce qui nous a poussé à mentionner une « lecture-écriture ». Une lecture-écriture, c'est donc pour le lecteur, se faire à la fois récepteur et déchiffreur, c'est parvenir à lire entre les lignes, à anticiper le dénouement, à deviner, à activer le non-dit, à exhiber l'implicite, à reconstruire l'absence, à compléter les béances et à ne pas s'en tenir à la surface, à l'anecdotique. En cela, la lecture, est une « aventure spirituelle et imaginaire » comme peut le dire Sartre dans *Situations IX*. Le lecteur - plus nous avançons dans les siècles, plus cela se vérifie - est un « herméneute », un enquêteur, cherchant les indices laissés délibérément par l'auteur, au-delà de son rôle de simple confident des personnages. Le lecteur actif, qui dépasse largement le « liseur », participe donc à la réalisation du texte, même si, bien entendu, cette participation du lecteur est bien plus importante dans les œuvres d'aujourd'hui et notamment dans ce qu'on appelle les textes de métafiction.

Mais nous avons vu que cette lecture-écriture, conséquence de « l'effet-vide » était bien plus le fruit du lecteur d'aujourd'hui : *Une vie* admet diverses interprétations. C'est ainsi que, si le roman de Maupassant a pu, avant tout, être lu comme un roman réaliste à son époque, il l'est bien davantage en tant que roman esthétique, deux siècles plus tard, d'où notre volonté de nous interroger dans notre troisième petite partie sur la multiplicité des lectures que semble autoriser cet ouvrage... ou plutôt que semble s'autoriser le lecteur - de plus en plus audacieux au fil des siècles ? Une audace pouvant friser l'imprudence ? En somme, toute lecture est-elle autorisée ? - et par conséquent sur les multiples sens que nous pouvons donner à cette oeuvre, une oeuvre qui demeurerait, en cela, ouverte et surtout inépuisable et donc éternellement vivante, toujours en devenir et comme en attente permanente de sens, de lecteurs et de lectures... offrant, par conséquent, à son auteur une place bien dorée dans l'« espace littéraire » toujours bien présente, en 2008.

C. Plaisir, lecture(s) et vies d'*Une vie*

« La lecture est révélation ponctuelle d'une polysémie du texte littéraire ³⁴⁷».

La vie d'un chef-d'œuvre est d'être éternelle, de toujours susciter l'intérêt malgré le temps qui passe et même si cet intérêt ne repose plus du tout sur les mêmes éléments. Un chef-d'œuvre est un texte qui ne finirait donc pas de nous interroger et qui proposerait différentes interprétations, qui pourrait susciter l'intérêt de différents lecteurs, des lecteurs avec leur propre imaginaire et leurs émotions personnelles. Un texte qui n'en finirait pas de revivre « selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle ³⁴⁸». C'est là ce que laissait entendre Jauss quand il affirmait : « Le texte poétique est conçu comme une structure ouverte où doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas, dès l'abord, "révélé" mais se "concrétise" au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réponses ³⁴⁹». Il faut par conséquent « éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur ³⁵⁰» nous disait déjà Eco dans sa poétique de *L'œuvre ouverte*. Nous devinons ici la pluralité des lectures.

Un chef-d'œuvre est donc un texte qui ne meurt pas malgré le temps qui passe, qui continue de bénéficier d'un large public. Lason les décrit très bien, il en parle comme des textes qui sont « devant nous, non point comme les documents d'archives, à l'état fossile, morts et froids, sans rapport à la vie d'aujourd'hui ; mais comme les tableaux de Rubens ou de Rembrandt, toujours actifs et vivants, capables encore d'impressionner les âmes de notre temps. » Pour Italo Calvino, c'est là qu'on reconnaît « les Classiques », en ce qu'ils sont des sources intarissables, des ouvrages jamais complètement lus.

Il apparaît, en somme, qu'il faille parler en plus de multiplicité de lectures, d'intemporalité de certaines lectures : ce sont là les lectures universelles, intemporelles les plus à mêmes d'assurer l'immortalité de l'œuvre et peut-être même de son auteur.

Alors *Une vie* est-elle un chef-d'œuvre ?, si tant est que nous puissions répondre à cette question, autrement qu'en notre nom propre. Essayons donc de déplier le feuilleté de lectures et de réceptions que semble autoriser ce roman, de récapituler les différents sens que nous semblons pouvoir lui

347 Jean-Marie Goulemot. « De la lecture comme production de sens ». In. Robert Chartier. *Pratiques de la lecture*. Paris : Payot et Rivages, 1993, p.116.

348 Umberto Eco. *La poétique de l'œuvre ouverte*. p.35.

349 Hans Robert Jauss. *Op. Cit.*, 248 p.

350 Umberto Eco. *Op. Cit.*, p.22.

donner. Cherchons ses « champs de possibilités » pour reprendre le mot de Eco. Efforçons-nous, en définitive, de mettre l'accent sur la façon dont l'œuvre de Maupassant a été lue à travers l'Histoire.

1) Une multiplicité de lectures

Maupassant, écrivain réaliste a intéressé et séduit ses contemporains, *Une vie* se lisait alors comme un « roman réaliste » alors que sa diatribe s'avérait capitale. *Une vie* se lit alors en tant que la biographie d'une femme, ou en tant que mise en scène du déclin de l'aristocratie, ou encore en tant que satire du mariage, ou de la religion ou de l'éducation... Mais il est évident que toutes ces lectures, si elles peuvent toujours se faire ne serait-ce que dans un objectif historique (ce roman nous brosse un tableau historique et social du XIX^e siècle), peuvent passer au second plan, pour nous lecteurs du XXI^e siècle. De nos jours, le Maupassant « artiste » retient bien plus l'attention c'est ainsi qu'*Une vie* est lue comme « œuvre esthétique » faite de renoncements, de silences, d'artifices, dans laquelle est déployée un art de la suggestion, un art de « parler en se taisant », un art de faire simple aussi, à l'image de la vie, une vie minuscule, (pour reprendre le titre d'une œuvre de Michon) faite de petits riens. C'est ainsi une « lecture du ressentir » que nous pouvons faire grâce à maintes descriptions de sensations réveillant les sens du lecteur.

Et pourquoi ne pas envisager de lire également *Une vie* en tant que roman intertextuel ? Une œuvre parle toujours d'autres œuvres, nous l'avons vu pour notre roman. Si ce phénomène d'intertextualité peut se voir comme un écueil, comme instaurant une certaine distanciation, notamment si le lecteur ne connaît pas les œuvres auxquelles il est fait référence ou si ces clin d'œil restent très implicites et qu'il ne peut donc pas les percevoir, il n'en reste pas moins que sa lecture ne sera aucunement perturbée. Il est simplement évident que s'il reconnaît bien l'empreinte d'un autre texte, s'il cherche et arrive à débusquer quelques traces d'auteurs antérieurs, son plaisir de lecture n'en sera que multiplié.

Avant même de se plonger dans une œuvre, la lecture a déjà commencé dans d'autres livres restés dans notre mémoire. Puis vient la lecture proprement dite, l'acte de lire et la confrontation au texte. Ce texte nous est décrit par Eco, dans *Lector in fabula*, comme « paresseux » mais comme laissant quand même quelques portes ouvertes, ces portes ouvertes, ce peut être ces traces d'autres auteurs, d'autres œuvres que porte le nouveau texte, celles-là que le lecteur se doit de repérer. Il offre en cela au texte une « plus-value de sens ». Il est en effet évident qu'il n'y a pas de création *ex nihilo*, qu'une œuvre se crée en puisant dans un fonds commun de formes, de codes, nous ne revenons pas

là-dessus. Julia Kristeva nous dit que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». Barthes parle d'un « tissu de textes ».

Le lecteur est aussi convié à repérer tous les réseaux intertextuels tissés dans toute œuvre littéraire et à réveiller, pour cela, sa mémoire littéraire. Il est évident en effet que chaque lecteur est le lieu d'une histoire littéraire et qu'il n'a pas les mêmes compétences quant à cette question de l'intertextualité. C'est sa mémoire affective qui est ainsi réveillée, celle que constituent les souvenirs de lecture, les réminiscences.

Nous avons pu relever l'hypotexte flaubertien notamment dans *Une vie*. Mais il y a aussi des hypotextes plus délicats à retrouver. Nous pensons notamment à la fameuse pêche aux flambeaux où le fantastique et l'émergence de la « Dame du lac » nous renvoient à la légende de Llyn Fan. Dans cette dernière, le lac du Petit Van est habité par cette fameuse femme aquatique qu'un jeune berger découvre : « avec stupéfaction sur la surface des eaux, une dame assise au milieu du lac [...] ses cheveux flottaient gracieusement et retombaient en boucle sur ses épaules ; elle se coiffait avec un peigne, tandis que la surface immaculée du lac lui tenait lieu de miroir et reflétait son miroir³⁵¹ ». (c'est là une autre intertextualité du texte maupassantien, peut-être moins évidente !) Louis Forestier voit aussi dans ce lac, une réminiscence de la légende courtoise de Lancelot enlevé par une fée et emporté au fond d'un lac magique. On se rappelle de ce personnage qui s'éprend de Guenièvre, femme du roi d'Artus, lequel rongé par la jalousie, la condamne à mourir. Cette histoire reflète bien la situation prochaine de Julien, Gilberte et du comte.

Mais, allons plus loin encore : si Maupassant réécrit Flaubert ou encore Tourgueniev, il faut savoir que Maupassant se réécrit aussi lui-même, c'est donc dans toute l'œuvre maupassantienne que nous devons nous plonger. Chaque œuvre est comme une espèce de miroir qui renvoie à d'autres œuvres, même si ce phénomène est bien plus évident dans les *Contes et Nouvelles*. Il y a par exemple des passages d'*Une vie* qui ont pu constituer la matière de nouvelle indépendante, nous avons déjà souligné quelques parentés : « Par un soir de printemps », paru dans *Le Gaulois*, le 7 mai 1881, et qui retrace le chagrin de tante Lison. Il y a encore « Le saut du berger » qui paraît dans *Gil Blas*, le 9 mars 1882, reprend l'épisode de la mort de Julien et de sa maîtresse mais le meurtre n'y est pas le fait du mari jaloux mais d'un prêtre fanatique qui rappelle l'abbé Tolbiac, une façon de fustiger un peu plus ce dernier et d'insister sur le fait que dans notre roman, il puisse être considéré comme le meurtrier par procuration du couple et qu'il est donc responsable de la fausse couche de

351 Jean Markale. *L'épopée celtique en Bretagne*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1971, p.273.

Jeanne. « Histoire corse », quant à elle, parue dans *Gil Blas*, le 1^{er} décembre 1881, narre l'histoire d'une vendetta et s'achève par la promesse d'achat d'un pistolet par le narrateur à son retour à Paris. Mentionnons encore « Le lit », paru dans *Gil Blas*, le 16 mars 1882, conte dans lequel on trouve une description similaire d'un lit, avec le motif de Pyrame et Thysbé, un lit qui en cela se fait symbole de vie et de mort. Nous avons pu évoquer la symbolique de la chambre de Jeanne. Dans la nouvelle, à travers le lit, ce sont aussi les vieux objets qui sont mis au centre et leur pouvoir de restituer la vie qui est souligné : « Oh ! Comme je ne comprends pas ceux qui achètent des lits nouveaux, des lits sans mémoire. Le mien, le nôtre, si vieux, si usé, si spacieux, a dû contenir bien des existences, de la naissance au tombeau. Songez-y, mon ami ; songez à tout, revoyez des vies entières entre ces quatre colonnes, sous ce tapis à personnages tendu sur nos têtes, qui a regardé tant de choses. Qu'a-t-il vu depuis trois siècles qu'il est là ? » [C.N., I, p.382]. « Vieux objets », pour sa part, qui paraît dans *Gil Blas*, en mars 1882 reprend le passage du chapitre XII de notre roman dans lequel Jeanne, lors de son départ des Peuples, s'efforce de choisir parmi les vieux objets et découvre le fouillis du grenier. Pareillement, les objets font figure de miroir à travers lequel l'homme prend conscience du temps qui passe. Cela sera aussi le cœur de la nouvelle « la chevelure » dans laquelle le héros s'abîme dans une tresse féminine qu'il a trouvée dans un vieux secrétaire. Enfin, « La veillée » paru le 7 juin 1882, dans *Gil Blas*, met en scène un frère et une sœur qui veillent leur mère morte et découvrent l'adultère de cette dernière. Signalons que nous trouverons à nouveau une veillée funèbre dans « Auprès d'un mort » (1883). Rappelons encore « Coco », évoqué de façon presque imperceptible dans le texte, lorsqu'il est question du « coup de tête » de Lison, comparé à l'accident du cheval Coco. Mais cette « réécriture » de soi peut simplement résider dans la réminiscence de détails, la récurrence de thèmes (le drame de la solitude maternelle vécu par Jeanne se retrouve dans « Rencontre », « Humble drame » ou encore « L'attente ») ou le « retour » de personnages : l'abbé Tolbiac rappelle, par exemple, l'abbé Marignan de « Clair de Lune » : tous deux ont, en effet, le même caractère impulsif et la même nature combative. André Vial parle de « lévite fanatique³⁵² ». Pareillement, la Jeanne léthargique des dernières pages rappelle l'héroïne de « La Folle » : « J'avais alors pour voisine une espèce de folle, dont l'esprit s'était égaré sous les coups du malheur. Jadis, à l'âge de vingt-cinq ans, elle avait perdu, en un seul mois, son père, son mari et son enfant nouveau-né [...]. La pauvre jeune femme, foudroyé par le chagrin, prit le lit, délira pendant six semaines. Puis, une sorte de lassitude calme succédant à cette crise violente elle resta sans mouvement ».

352 *Op. Cit.*, p.395.

(C.N., I, p.669)

Et si Maupassant réécrit des auteurs, se réécrit lui-même, il est aussi réécrit par d'autres comme James ou Ophüls au cinéma mais nous aurons l'occasion d'y revenir, ne fût-ce que brièvement.

Soulignons encore que si nous sommes conduit à découvrir l'hypotexte flaubertien, nous découvrons encore le contre-texte flaubertien, en prenant conscience de ce que Maupassant a voulu se libérer du joug et du modèle flaubertien : nous l'avons dit lors de notre première partie. A cet égard, Buisine disait de Maupassant qu'une « bonne partie de son œuvre serait à relire comme un contre-texte pour prendre le contre-pied des dispositifs flaubertiens, pour en effectuer la déconstruction³⁵³ ».

Autre vide : le vide de l'auteur, sa seule objectivité. L'auteur se tient au creux de l'écriture afin de rester objectif, c'est donc au lecteur qu'il convient de dénicher sa présence cachée dans l'ironie silencieuse, nous l'avons vu, de repérer le transfert de l'auteur dans les personnages (réalisme individualiste) car, en dépit de sa volonté profonde de se cacher, malgré lui, quelquefois l'homme qu'il est se glisse dans le roman. « L'homme dans le romancier peut se cacher, jamais il ne parviendra à se faire oublier³⁵⁴ » nous met en garde Delaisement. Et Marie-Claire Bancquart d'acquiescer que l'écrivain est à la fois « dans le récit et en dehors de lui ». C'est à un nouveau jeu de cache-cache avec l'auteur que le lecteur est invité. Où donc peut-on deviner l'auteur-narrateur ? Nous avons pu le voir au cours de notre étude : il se tient derrière la symbolique du décor, laquelle rend compte de sa subjectivité, derrière la sélection et la récurrence d'éléments descriptifs, derrière les rappels consistant à accentuer des expressions jumelles ou dans les personnages.

Troisième lecture que nous pouvons mentionner, qui n'est d'ailleurs pas « séparée » des autres, c'est peut-être cette lecture-là qui permet de faire le lien entre toutes les lectures d'*Une Vie*, entre tous ces lecteurs, en dépit de la distance qui les sépare. Il s'agit d'une lecture que nous appellerons intemporelle et qui repose sur la présence, au sein de notre roman, d'un questionnement existentiel s'adressant à tous les hommes : celui concernant la solitude, la mort, la communication ou plutôt l'absence de communication entre les êtres,... *Une vie* c'est tout cela à la fois, un roman présentant un intérêt à la fois psychologique, diégétique et didactique, c'est pourquoi il est bien un chef-d'œuvre pour nous.

353 Alain Buisine. *Maupassant : miroir de la nouvelle*. p.27.

354 G. Delaisement. *Op. cit.* p. 240.

Il est en cela assez proche, une fois encore, de *Madame Bovary* qui peut se lire comme un récit réaliste, comme le drame d'une sensibilité exacerbée qui se heurte aux frontières de la réalité, comme un jeu parodique du narrateur avec les clichés romanesques ou encore comme une étude de caractères.

De la même façon, D. Mauras nous montre comment dans *Les Misérables* de V. Hugo: « on peut [...] voir une dénonciation des conditions de vie [...] un roman hidrotique » ou bien lire un « simple » roman et ne s'intéresser qu'à la diégèse, sans y rechercher une réflexion³⁵⁵. C'est en cela que le livre est un cadeau dans les mains du lecteur qui peut le lire comme il veut, lui donner le sens qu'il souhaite, dans la mesure où il y trouve des « perspectives multiples », une « grande variété d'aspects et de résonances » comme le dit Eco dans *L'Œuvre ouverte*.

Et d'ailleurs, cette ambiguïté ressentie par le lecteur, quant il s'agit pour lui de dire de quelle façon il faut lire l'œuvre, de donner à cette dernière un sens précis, de répondre de façon claire et univoque à la question à « Qu'est-ce que ce roman ? », peut être sciemment maintenue de la part de l'auteur, nous dit Gaëlle Pasternak, en se référant au conte « Apparition ». Dans ce texte, toute interprétation reste incertaine : récit merveilleux, récit policier, récit fantastique ? Et l'hésitation du lecteur est accrue parce que les personnages hésitent eux-mêmes et que l'œuvre n'en finit pas de répondre à une logique de la fragmentation et de l'attente d'où la lecture-enquête qui est exigée sans clé unique au bout.

Il nous semble évident que l'ambiguïté maupassantienne favorise grandement cette multiplicité de lectures et paraît, en cela, empêcher de faire une seule lecture précise. Il conviendrait d'ailleurs mieux de parler d'une lecture double plutôt que de deux lectures ici. C'est, par exemple, le caractère double de la lecture du dénouement que nous avons bien explicité, un dénouement que certains verront complètement optimiste tandis que d'autres le verront tout à fait pessimiste. Cela repose sur les isotopies multiples et même contradictoires et donc problématiques que nous trouvons dans *Une vie*, le caractère « poly-isotopique » du texte. En clair, son ambiguïté qui ne fait que refléter, pensons-nous, l'ambiguïté de toute chose devrait ainsi nous appeler à la méfiance afin que nous ne tombions pas dans une binarité, un manichéisme trop tranchés, trop réducteurs (ombre/lumière, bruit/silence, tout/rien, joie/larmes, vide/plein, psittacisme/silence), que nous n'attribuions pas trop rapidement tels sèmes à telles choses alors que les choses ne sont pas si

355 Dominique Mauras. *Op. cit.*, p. 16.

simples, qu'elles peuvent même être mêlées sans que nous puissions les dissocier. C'est là la « logique des contrastes », des contraires, qui peuvent se rejoindre et même fusionner. C'est le feu qui vient embrasser l'eau... C'est le vide qui se tient dans la parole... C'est la plénitude qui naît dans le silence... C'est la vie qui vient chasser la mort... C'est *Une vie* et le vent de la mort qui souffle sur les pages.

Alors comment ne pas revenir ici sur cette discussion qui se tient, après la découverte de l'adultère de Julien et de l'enfant de Rosalie qui en est né. Nous avons une scène où nous n'en finissons pas d'osciller du rire aux larmes, de la farce au drame. La scène est grave, très sérieuse puisque Jeanne interrogeant la bonne est en train de découvrir que son époux l'a trahie et trompée le soir même de son installation sous le toit familial, elle découvre encore qu'il est le père de celui qu'il traitait sans cesse de « bâtard ». C'est un sujet grave qui est au centre de cette pièce et qui renvoie au sort des femmes à l'époque maupassantienne. Rien d'étonnant, dès lors, que la baronne soit en proie à une crise de larmes qui paraît pourtant presque hyperbolique : « la baronne se mit à pleurer avec un gros bruit de suffocation », à grand renfort de « sanglots convulsifs ». Or, avec cette exagération, c'est le rire qui s'imisce, lequel est encore accentué par le comique de répétition que nous pouvons noter et qui repose sur le « oui, madame » (p.92) de Rosalie. Et le rire s'installe pour de bon quand le curé, armé de son mouchoir à carreaux, ouvre la bouche pour faire la morale à Rosalie, alors quasiment infantilisée : « C'est très mal, ce que tu as fait là, ma fille, très mal ; et le bon Dieu ne te pardonnera pas de sitôt » (p.93), avant de banaliser l'adultère et d'en rire tout simplement, d'en rire tout en feignant de s'en offusquer : « Et il ajouta souriant : “On dirait une coutume locale”. Puis d'un ton indigne : “Jusqu'aux enfants qui s'en mêlent” » C'est un tel décalage qui provoque le rire ! Et le rire va croissant quand, pour calmer le baron exaspéré, le prêtre tente de l'apaiser en évoquant qu'il a dû lui-même trompé sa femme et ce, d'un ton plutôt cocasse : « il ajouta avec une bonhomie malicieuse : “Tenez, je parie que vous-même, vous avez fait vos farces. [...] Qui sait même si vous n'avez jamais tâté d'une petite bobonne comme celle-là” ». Et le baron de se dire en son for intérieur : « C'était vrai, parbleu, qu'il en avait fait autant, et souvent encore, toutes les fois qu'il avait pu ; et il n'avait pas respecté non plus le toit conjugal ». Et la baronne de sécher ses larmes aussitôt et de sourire « au souvenir des fredaines de son mari »... avant de « larmoyer » à nouveau avec l'irruption de Julien.

L'adultère grave se voit ainsi ravalé au rang de « farce », c'est ainsi que nous naviguons du sérieux au comique, sans savoir vraiment où nous situer entre une Jeanne éplorée, anéantie et un curé assez déroutant. Nous avons évoqué le *theatrum mundi* dans notre première partie, avec cette scène nous

avons vraiment l'impression d'être au théâtre ! Et lorsque le rideau s'abaisse, Julien et le baron « heureux au fond que la chose se fût arrangée ainsi » de repartir quasi bras-dessus, bras-dessous « pour fumer un cigare » (p.96).

Nous baignons dans l'ambivalence de ce roman, ce qui nous amène à évoquer un point intéressant à savoir « l'horizon d'attentes » suscité par le titre de notre œuvre et l'« écart esthétique » qui peut s'en suivre. Le titre est évidemment capital dans les premières hypothèses du lecteur quant au livre qu'il tient entre ses mains. Dans *Le mot de la fin*, Guy Larroux nous dit que « le titre [...] est un élément décisif de la “production de l'intérêt romanesque” (Ch. Grivel) ». Et d'ajouter qu'il est, en cela, « un élément textuel en suspens qui crée un horizon d'attente ³⁵⁶»

Nous avons parlé assez longuement du titre dans notre deuxième partie, sommes revenus sur le caractère antiphrastique que lui assigne Mitterrand et que nous avons été contraint de nuancer quelque peu. Il est certain, en tout cas, que si nous prenons le titre au départ, et si nous y revenons une fois le dénouement lu, l'horizon d'attentes, les prévisions du début se retrouvent quelque peu chamboulées. Mais pouvons-nous pour autant parler de « déceptivité » d'un lecteur à cause de ses attentes frustrées, un lecteur qui aurait pensé en ouvrant *Une vie* y lire un éloge, une peinture haute en couleurs ? Un lecteur qui s'attendait à ce qu'on lui parle de la vie mais qui est contraint de réaliser que tout y est mort. D'ailleurs, si le lecteur en question ne s'était pas seulement arrêté au titre mais avait fait quelques recherches qui lui auraient permis de voir qu'*Une vie* est un roman réaliste, n'aurait-il pas pu se dire que le genre concerné n'autorisait sans doute pas une œuvre totalement joyeuse et, qu'en conséquence, le titre n'était peut-être pas à prendre au pied de la lettre mais à manier avec précaution ? (Cependant, ces recherches au préalable sont-elles souhaitables ou faut-il se plonger à l'aveuglette dans une œuvre, sans s'interroger sur son auteur, le contexte de sa naissance ? Mais ces recherches sont-elles vraiment nécessaires ? Le lecteur peut-il réellement se plonger dans « l'inconnu », n'a-t-il pas généralement une « image de l'auteur » dans sa tête, c'est-à-dire un horizon de prévisibilité dessiné par la seule inscription du nom sur la couverture ? On peut s'interroger...). Reste, toutefois, que si nous n'avons pas à lire un éloge ruisselant de la vie, une vie dépeinte toute en couleurs, en bonheur, il reste que cette dernière, comme nous l'avons vu, est bien présente en profondeur, en chuchotements, en timides éclats de rire, et que le roman de Maupassant n'est pas seulement gouverné par l'omniprésence de la Mort.

Une fin qui vient donc effacer les premières hypothèses mais le plaisir n'en est pas pour autant

356 Guy Larroux. *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*. p.53.

banni. Il peut même tenir à l'écart constaté entre nos attentes du départ, les hypothèses que nous avons faites et les choses ressenties en fermant le livre, parfois très éloignées de notre horizon de la première page. Nous avons parlé plus haut de « l'écart esthétique » entre les différents siècles et entre les différents lecteurs, nous envisageons ici l'écart existant entre l'avant et l'après de la lecture et relevé chez le même lecteur. Ce dernier est, d'ailleurs, envisagé par Jauss, lequel a pu noter: « On appelle "écart esthétique" la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience.³⁵⁷ » Et d'ajouter : « Lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art "culinaire", du simple divertissement³⁵⁸ »

Nous proposons, pour terminer sur ce point, une autre illustration de cette ambiguïté et de la « logique des contrastes » qui réside dans la nouvelle « Le retour ». Elle nous conte le retour d'un homme et père de famille après dix ans d'absence et alors que sa famille le pensait mort. Dans cette nouvelle, Louis Forestier nous explique que l'excès produit le vide, la démesure suscite le néant. Nous avons ainsi un paradoxe important relié à la thématique du vide et du plein. Le tragique en principe renvoie au manque, à la perte de quelqu'un. Or, ici, le tragique vient du retour du personnage, de cette espèce de trop-plein de personnages qui est telle que la parole s'en trouve abolie : les répliques y sont brèves, en effet. Le retour du personnage en devient même plus destructeur que sa disparition. Le drame repose sur la dépossession des personnages qu'il engendre : le revenant Martin n'a plus sa femme, ses biens, le nouvel époux Lévesque n'a plus sa femme, la femme en question perd son statut de veuve et de remariée tandis que les enfants se retrouvent avec deux pères. D'ailleurs, dès le début de la nouvelle, le paysage laissait percevoir cela. Nous touchons là à l'écriture symbolique de Maupassant qui est aussi à l'origine de la multiplicité de lectures qu'offre son œuvre. Effectivement, les symboles se prêtent à diverses interprétations. C'est ce que nous dit Eco : « Une grande part de la production littéraire contemporaine est basée sur cette utilisation du symbole comme expression de l'indéfini, ouverte à des réactions et à des interprétations toujours nouvelles³⁵⁹ ». Dans *Notre cœur*, on note ainsi un

357 Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Op. Cit., p.53.

358 *Ibidem*.

359 Umberto Eco. *Pour une poétique de l'œuvre ouverte*. p.22.

emploi flottant de l'image du cœur, tantôt considéré dans son fonctionnement métonymique, tantôt saisi sous un aspect concret, ce qui peut perturber le lecteur.

Pour revenir à la nouvelle que nous avons citée, force nous est de remarquer que nous avons, dans l'*incipit*, un paysage ambigu où, une fois de plus, beauté et signes inquiétants, négatifs et donc proleptiques se mêlent. La description de la demeure des Martin offre certes un beau spectacle (présence de la mer, du soleil, du ciel bleu, des fleurs...), elle s'avère rassurante mais en même temps, nous pouvons voir dans la juxtaposition d'éléments visuels un signe de tempête, d'inquiétude, de bouleversement, d'incohérence, d'éclatement du monde. Une façon peut-être de signifier la dispersion de l'être, le morcellement du temps qui anéantit les personnages (mer, nuages, village, jardin, haie, laquelle apporte une idée de clôture..). Certaines allitérations en [v] (vague, vite, vent, village, vallon, vers...) en [p] (petits, passent, emportés, rapide, pli, petite, pêcheur, empanache, poussent, persil, porte) connotent une menace qui arrive, quelque chose qui plane sur les lieux et qui va tout précipiter. Les comparaisons sont aussi révélatrices. Notons encore la phrase nominale qui, ajoutée à la personnification, accentue la vacuité des lieux et surtout de leurs habitants.

La mer fouette la côte de sa vague courte et monotone. De petits nuages blancs passent vite à travers le grand ciel bleu, emportés par le vent rapide, comme des oiseaux ; et le village, dans le pli du vallon qui descend vers l'océan, se chauffe au soleil.

Tout à l'entrée, la maison des Martin-Lévesque, seule, au bord de la route. C'est une petite demeure de pêcheur, aux murs d'argile, au toit de chaume empanachée d'iris bleus. Un jardin large comme un mouchoir, où poussent des oignons, quelques choux, du persil, du cerfeuil, se carre devant la porte. Une haie le clôt le long du chemin.

Et l'ambiguïté dépasse le contenu de l'œuvre maupassantienne et gagne l'écriture même, laquelle est tantôt en adéquation avec le silence (non-dit), tantôt en confrontation avec lui (indicible), un silence lui-même contradictoire puisque synonyme de plein (silence éloquent de la nature, silence éloquent d'une communion, d'une communication qui se fait au-delà des mots) ou de vide (silence engourdissant les personnages en panne de mots... ou afflux de paroles, de bavardages totalement vains).

2) Lecture intemporelle et « immortalité littéraire »

« J'aime Maupassant parce qu'il me semble écrire pour moi, non pour lui », nous disait Jules Renard.

Et nous acquiesçons. Maupassant écrit pour nous, lecteurs. Lecteurs de son temps, lecteurs d'hier mais lecteurs d'aujourd'hui aussi. Il s'adresse à l'homme, l'homme de toujours et l'interroge en soulevant des questions qu'on n'en finit pas de se poser, en abordant des sujets toujours d'actualité, malgré le temps passé.

Dans cette partie, il nous tient donc à cœur de démontrer qu'il y a certaines lectures intemporelles, qu'il y a des questions soulevées, des sujets frappants, hors-temps, qui, peu importe les époques dans laquelle l'œuvre qui les porte est lue, s'imposeront au lecteur, ce qui explique que les œuvres en question soient toujours lues, qu'elles continuent de nous parler malgré la distance historique, malgré l'évolution des pratiques lectorales, malgré l'influence des nouvelles technologies qui font que « l'actualité de la lecture » se transforme en permanence. Qu'il y a dans ces textes des éléments qui circonscrivent, qui déterminent l'activité du lecteur, peu importe son contexte. Ce sont là les questions métaphysiques qui s'adressent aux hommes de toujours (et donc à tous les publics de l'œuvre), de partout, dans des ouvrages à la portée sociale et philosophique.

C'est, en cela, qu'à certains égards, les personnages peuvent servir de modèles d'humanité, des personnages qui permettent de se comprendre et de comprendre les autres. De toute évidence, on s'écrit, le « moi » s'écrit toujours dans la lecture. Aragon disait dans *Blanche ou l'oubli* que « le livre aura été une machine à modifier l'homme ». Georges Nonnenmacher³⁶⁰ parle de « lecture de soi », avant de citer Proust et *Le Temps retrouvé* : « Mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes ». Apparait la silhouette du « lu » de Picard. On touche, en effet, aux invariants de la vie psychique, à ces affects, ces fantasmes de l'auteur qui entrent forcément en résonance avec le lecteur quel qu'il soit. C'est l'intériorisation de l'autre.

Cette reconnaissance, cet *éprouvé*, c'est Jeanne et la question de la solitude et de la finitude de la condition humaine. Jeanne, un personnage vivant auquel nous pouvons nous identifier à certains moments de l'œuvre et ce, malgré son immobilisme, son absence, sa passivité, et tout ce qui a

360 Georges Nonnenmacher. « L'expérience de lecture : expérience liminale ? ». In Vincent Joue. *Expérience de lecture*. pp.405-425.

tendance à en faire une anti-héroïne voire un non-être, victime des autres, certes, mais aussi victime d'elle-même. Oui, bien que Jeanne soit un personnage frôlant l'inexistence, il est certain, pour nous, qu'il y a des moments où nous ne pouvons pas ne pas nous sentir proches d'elle. Lorsque Jeanne est confrontée au décès de sa mère et qu'elle se pose des questions sur l'au-delà ; lorsqu'elle constate la solitude de tous les êtres et ce, malgré la proximité, solitude qui conduit à l'incommunicabilité, à l'« indisable » ; lorsque encore elle est contrainte de se confronter à la fuite du temps, à la détérioration des choses et des personnes... c'est son côté universel qui ressort de cela, le fait qu'elle « porte la forme entière de l'humaine condition »... C'est, d'ailleurs des sujets que nous retrouvons dans toutes les œuvres de Maupassant : l'« humanité » de l'être vivant, la vanité, la vacuité, la finitude, l'incompréhensibilité éternelle, fatale entre les êtres voués à la solitude. L'investissement affectif du lecteur dans le personnage qui lui évoque sa propre vie intérieure met en évidence que le personnage est considéré alors comme une personne. Nous devinons ici « l'effet-personne » mis en relief par Jouve. Et ce phénomène est, d'ailleurs, accentué par l'importance du monologue intérieur au sein du texte qui nous donne un accès direct au flux obscur et changeant de leurs pensées, de leurs sentiments. Nous pénétrons ainsi dans les couloirs tortueux du cœur. Jeanne est, de surcroît, un personnage assez torturé, ce qui nous la rend d'autant plus vivante, plus proche de nous. Un personnage en proie à la souffrance est un support privilégié de l'investissement affectif : Barthes dit que « la blessure [...] est d'une intimité épouvantable ». Et il est manifeste que notre vision d'un personnage dépend, d'abord, de la façon dont il nous est présenté par le texte : nous avons évoqué l'ironie de Maupassant qui, *a contrario* de Flaubert qui reste de marbre devant Emma, éprouve, lui, un peu de compassion pour Jeanne, à certains moments, faisant voler en éclats l'objectivité indissociable du réalisme. Flaubert, il est vrai, ne s'apitoie jamais devant Emma, mais la juge souvent, l'impersonnalité étant pour lui un véritable dogme, comme se plaît à nous le rappeler Sainte-Beuve : « Il faut traiter l'âme humaine avec l'impartialité qu'on met dans les sciences physiques » ; c'est en cela qu'il dit du père de la Bovary qu'il « tient la plume comme d'autres le scalpel ». Ainsi une certaine froideur s'abat sur son livre, une froideur implacable qui n'engourdit pas *Une vie* où une certaine compassion se tisse, un certain lien chaleureux se fait et qui nous gagne nous aussi, inéluctablement, nous rendant Jeanne plus proche de nous.

On voit, d'ailleurs, à travers l'universalité portée par le roman, l'ambiguïté du titre voire la façon dont il peut tromper le lecteur, dans la mesure où, en l'ouvrant, le lecteur s'attend à s'intéresser à une vie particulière (*une vie*, celle de Jeanne) alors qu'au-delà de cela, c'est à un questionnement métaphysique qu'il est invité, un questionnement concernant *la* vie et donc la sienne, celle de tous.

« Et la vie m'apparut rapide comme un train qui passe » (« L'adieu ») : ce pourrait être là un enseignement de notre roman.

Ce sont notamment ces passages où un pronom personnel de la deuxième personne apparaît, comme pour prendre à témoin, de façon plus ou moins implicite, le lecteur, à travers l'évocation de vérités générales ou de sentiments répandus, à travers encore des démonstratifs ou du présent gnomique. Il est certain qu'avec cette intrusion d'un « nous » ou d'un « on », c'est l'auteur qui apparaît dans le texte de façon plus directe - nous rappelant que l'œuvre, si elle représente la société, elle nous donne aussi des éléments de la personnalité de Maupassant, de sa vie. En somme, l'œuvre ne se tient pas hors de la vie de l'écrivain comme la vie ne se tient pas hors de l'œuvre, c'est une étreinte difficile qui se trouve nouée entre vie et œuvre - et qui vient prendre la main du lecteur. C'est une façon d'installer une certaine connivence entre le lecteur, l'auteur ou plutôt l'homme avant l'auteur - lorsque le moi sentant, le moi étant, en vient à se confondre avec le moi écrivant - et le personnage devenant tout à coup bien réels, une façon donc de gommer le livre, les pages, le temps : vérité universelle à travers laquelle nous nous retrouvons d'égal à égal, ou presque.

Le personnage se fait alors *pion herméneutique*. Ainsi, en est-il, lors de ce passage que nous trouvons après le décès de la baronne.

Les jours furent bien tristes qui suivirent, ces jours mornes dans une maison qui semble vide par l'absence de l'être familial disparu pour toujours, ces jours criblés de souffrance à chaque rencontre de tout objet que maniait incessamment la morte. D'instant en instant un souvenir vous tombe sur le cœur et le meurtrit. Voici un fauteuil, son ombrelle restée dans le vestibule, son verre que la bonne n'a point serré ! Et dans toutes les chambres, on retrouve des choses traînant : ses ciseaux, un gant, le volume dont les feuillets sont usés par ses doigts alourdis, et mille riens qui prennent une signification douloureuse parce qu'ils rappellent mille petits faits.
Et sa voix vous poursuit ; on croit l'entendre ; on voudrait fuir n'importe où, échapper à la hantise de cette maison. (p.128)

Ce passage est très révélateur. Nous pouvons y noter la présence de la deuxième personne « vous » ou d'un « on » englobant le lecteur, ainsi que de nombreux déictiques « ces jours », « voici »... Relevons encore le présent gnomique « semble », « prennent », « rappellent », « poursuit »... Tout lecteur ne peut pas ne pas se lire dans cet extrait. Une émotion évidente nous gagne à la lecture de ce passage, accentuée par la seule syntaxe si expressive : c'est l'assonance en [ou] (« jours », « pour », « toujours », « souffrance », « tout », « vous », « toutes », « retrouve » « alourdis », « douloureuse » »vous » « poursuit »...) ou en [on] qui semblent mettre en évidence l'impossible deuil face à des souvenirs qui n'en finissent pas de revenir, c'est une idée de répétition, de cercle vicieux qui émane, renforcée par l'épanaphore de « jours » ; c'est encore l'allitération en [m]

(« mornes », « maison », « familier », « maniait », « incessamment », « morte », « meurtrit », « mille »...) qui marque ces quelques lignes comme pour dire la meurtrissure du cœur face à la mort ; c'est la construction éloquente de la phrase. Au début, le fait que la proposition subordonnée relative « qui suivirent » ne suit pas immédiatement son antécédent « jours » accroît le sentiment de tristesse, une tristesse qui paraît s'étirer, tout envahir.

C'est le deuil qui est au cœur de ce passage, deuil si difficile à faire dans une maison faussement « vide » car en fait si pleine de souvenirs, ce qui rend l'absent tellement présent, d'où cette présence saignante au cœur de l'absence, présence-absence qui fait si mal. Et un « petit rien » (relevons la construction en miroir avec la répétition de « mille » qui paraît dire le miroir des souvenirs, l'objet présent faisant voir l'absent, le présent laissant apparaître incessamment le passé), un infime détail suffit à réveiller le souvenir (processus de réminiscence), à rappeler le disparu, comme pour empêcher l'appropriation du vide, l'apprentissage douloureux de la disparition, d'où la « hantise » des lieux trop connus, des lieux qui font le lien avec un hier heureux qui creuse la douleur du présent. Il est évident que c'est un sujet intemporel. D'ailleurs, si nous faisons un grand bond dans le temps, nous le trouvons au cœur de l'œuvre de P. Besson. Pensons plus particulièrement à *Se résoudre aux adieux* qui nous pose la question suivante : « Guérit-on jamais des êtres qui nous quittent ? »

Autre exemple, le fait que parfois, pour ne pas souffrir, on dissimule le plus évident, ou l'on tente de se rassurer en minimisant les faits : c'est Jeanne qui, bien que la santé de la baronne soit inquiétante, feint de ne pas voir : « et refoulant peut-être ses craintes, comme on refoule, comme on rejette toujours, par une sorte d'instinct égoïste, de besoin naturel de tranquillité d'âme, les appréhensions, les soucis menaçants ».

C'est donc en cela que nous pensons que l'identification avec Jeanne se fait quelquefois très naturellement, ce qui nous évoque le propos de François Mauriac, lequel disait dans *Le romancier et ses personnages* : « Ces personnages fictifs et irréels nous aident à nous mieux connaître et à prendre conscience de nous-mêmes. Ce ne sont pas les héros de roman qui doivent servilement être comme dans la vie, ce sont, au contraire, les êtres vivants qui doivent peu à peu se conformer aux leçons que dégagent les analyses des grands romanciers ».

Mais ressort aussi de ce que nous venons de voir le tiraillement du lecteur qui oscille vis-à-vis de Jeanne entre distanciation, dédoublement et identification, participation. C'est là ce que nous décrit très bien Michel Picard quand, pour décrire la réception des textes, il se réfère au modèle de

« jeu » et en déduit deux formes : le « playing » qui est, en quelque sorte, l'identification à une figure imaginaire (c'est l'expérience de la « réalité fictive » : on vit avec Jeanne, on vibre avec Jeanne, on pleure avec Jeanne) et le « game » qui renvoie, lui, au caractère réflexif et réclame donc la mise à distance, regard distancié imposé, d'ailleurs, par le narrateur et son ironie. Insistons donc bien sur le fait qu'un engagement identificatoire et psychique du lecteur, une implication imaginaire, est tout à fait compatible avec une réflexion intellectuelle (politique, sociale et morale), un engagement symbolique, contrairement à ce que nous pourrions penser ; c'est là que nous mesurons l'erreur qu'il y aurait de séparer trop fortement « lecture ordinaire » et « lecture littéraire ».

Autre élément qui concourt à l'intemporalité de l'œuvre, pensons-nous, certaines descriptions qui donnent à voir, à ressentir, des espèces de sensations intemporelles. Ce sont des couchers de soleil ou des parfums ou encore la mouvance de l'eau... tout ce que s'efforce de nous rendre Maupassant à travers une écriture-peinture, une écriture-image, une écriture de la sensation, une écriture, en cela, anhistorique puisqu'elle est aux frontières aussi bien du réel que de l'imaginaire mais n'est qu'au cœur de la sensation, de l'impression, fugace et presque insaisissable... moment magique mais éphémère où le soleil et la mer s'unissent dans un long baiser de feu alors que tout s'engourdit alentour, y compris les êtres qui assistent à cette union... Ce sont tous ces éléments que nous avons mentionnés qui font qu'*Une vie* demeure pour nous un « roman d'actualité », ce qui ne m'empêche pas d'être, en même temps, un roman du XIXe siècle comme nous l'avons vu.

Flaubert, pour sa part, pensait que l'actualité, toujours présente d'une œuvre, en faisait sa beauté, comme il le disait à Taine : « Il me semble ici au contraire vous faites grand cas de l'art en soi ? Et vous avez, je crois, raison. En effet, une œuvre n'a d'importance qu'en vertu de son éternité, c'est-à-dire que plus elle représentera l'humanité de tous les temps, plus elle sera belle ³⁶¹ ». Une œuvre belle, intemporelle mais aussi une œuvre immortelle. Effectivement, ce sont les extraits toujours actuels, en cela éternels, et qui rendent l'œuvre littéraire non historique qui sont les plus à mêmes, pensons-nous, de conférer l'immortalité littéraire. C'est, en cela, que Lanson dit que « la littérature, c'est à la fois du passé et du présent ». Et d'ajouter : « les chefs-d'œuvre sont devant nous, non point comme les documents d'archives, à l'état fossile,

361 Gustave Flaubert. *Correspondance*, t. III, p.359.

morts et froids, sans rapport à la vie d'aujourd'hui ; mais comme les tableaux de Rubens ou de Rembrandt, toujours actifs et vivants, capables encore d'impressionner les âmes de notre temps ».

La question de l'immortalité littéraire est une question fort intéressante et qui se pose quand nous nous penchons sur la « réception littéraire ». Elle est au cœur des préoccupations de bien des critiques, Lanson par exemple :

C'est une riche matière à philosopher que le sort des écrivains et des livres : pourquoi écrit-on, sinon pour se rendre immortel ? Mais parmi ceux qui l'essaient, combien y réussissent ? Et ceux qui réussissent, pourquoi ceux-ci plutôt que ceux-là ? Vous voyez s'indiquer les trois thèmes autour desquels on peut se divertir à faire tourner toutes sortes de considérations, après dîner, entre lettrés, quand on a fini la besogne utile du jour et qu'on ne veut pas disputer sur la politique.

Mais c'est une question difficile. Les interrogations soulevées sont les suivantes : comment s'opère la sélection des œuvres et des noms destinés à l'immortalité ? De surcroît, est ce le livre qui survit ? Ou son auteur ? Doit-on parler de l'immortalité de l'œuvre ou de l'auteur ? Quels sont les critères de l'immortalité nous interroge Antoine Compagnon : est-ce une « mention dans les manuels d'histoire littéraire ? » ou bien « Consiste t-elle à être inscrit aux programmes de l'enseignement ? » Ce sont évidemment des questions auxquelles il paraît difficile de répondre, nous nous contentons ainsi seulement de les mentionner ici.

Il est manifeste, en tout cas, que beaucoup d'écrivains sont préoccupés par ce qu'ils vont laisser derrière eux, quelle vie pour leur œuvre, c'est pourquoi peut-être pouvons-nous trouver dans cette quête de « l'après », dans le fantasme de la vie, dans la survie des livres, une réponse à la question « pourquoi écrire un livre ? » Pourquoi Maupassant a t-il écrit ?, nous demandions-nous plus haut. Avec quelle intention ?

Sartre est un écrivain qui était tout particulièrement tourmenté par le mythe de l'immortalité littéraire, comme *Les mots* le démontre amplement : « Je paradais devant des enfants à naître qui me ressemblaient trait pour trait, je me tirais des larmes en évoquant celles que je leur ferais verser. Je voyais ma mort par leurs yeux ; elle avait eu lieu, c'était ma vérité : je devins ma notice nécrologique ». Ce que paraît nous dire Sartre ici, c'est que l'écrivain écrit pour pouvoir mourir, pour que reste quelque chose de lui ensuite, au-delà de la mort, pour qu'en somme il ne meure pas vraiment. Que ses cendres livresques continuent de le porter. Son œuvre se fait, en cela, tant scripturale que sépulcrale, dans la mesure où elle contient son auteur, le porte après sa mort et le fait exister encore et toujours à travers les siècles. Toutefois, il faut pour cela que son œuvre soit lue.

C'est donc bien le lecteur, seul, qui peut garantir l'empreinte éternelle dans « l'espace littéraire » à laquelle aspire l'écrivain et ce, en « tuant » le silence entourant cette œuvre et pouvant l'ensevelir complètement.

Un écrivain qui, grâce à son lecteur, continue de vivre au-delà de la mort, bien assis sur les étagères des bibliothèques, bien au chaud entre les pages de ses œuvres, se promenant dans l'« espace littéraire », cet espace sur lequel les tentacules du temps n'ont pas de prise, où la grande faucheuse se voit congédiée, où « les éternels tourments du mourir » s'étiolent, cet espace qui nous attire tant, nous lecteurs qui, happés par une œuvre, oublions alors tout ce qui tourne autour de nous. Un « espace littéraire » fait de vie et de mort, de bruits et de silences, de solitude et de filiation. Un espace vide. Un espace plein.

C'est en cela, que Gaëlle Pasternak nous dit que c'est le lecteur qui ressuscite le fantôme de l'écrivain, absent mais qui reste présent par ses œuvres, présent et même tout simplement vivant, parfois même plus vivant que certains vivants. Dans le conte « L'apparition » de Maupassant, elle nous explique que, quand le narrateur remue un paquet de lettres, la morte se réveille étrangement ; il n'est pas absurde, pense t-elle, de voir dans cette expérience une allégorie de la lecture, principe qui fait renaître l'écrivain. : « Je venais alors de découvrir la seconde des liasses qu'il me fallait ; et je trouvais justement la troisième, quand un grand et pénible soupir, poussé contre mon épaule, me fit faire un bond de fou à deux mètres de là [...]. Une grande femme vêtue de blanc me regardait, debout derrière le fauteuil où j'étais assis une seconde plus tôt ».

Maupassant s'interrogeait beaucoup sur l'art, un moyen et peut-être même le seul échappatoire à la vanité de la condition humaine. On peut constater que des personnages d'artistes déchus traversent ces deux derniers romans, un peu comme si notre auteur cherchait à exorciser, par leur intermédiaire, la hantise de ne pas accéder à l'immortalité conférée par le génie artistique. Or, ce génie s'estompe au contact du monde, un monde théâtral comme nous l'avons vu dans notre première partie, un monde dangereux par conséquent. C'est ce que constate Lamarthe dans *Notre cœur*, que la fréquentation du monde tarit le génie. Bertin, peintre médiocre de *Fort comme la mort*, le démontre largement.

Nous venons de dire que ce sont les « questions universelles » d'une œuvre qui permettent de lui donner l'immortalité, mais nous aimerions nous demander, à l'instar de Foucault, si ça ne peut pas être au contraire, ou en même temps, paradoxalement, la nouveauté qui confère

l'immortalité littéraire, le fait, en somme, qu'on lise l'auteur malgré lui, contre lui, en donnant à son œuvre, sa pensée, des sens qui n'étaient pas ceux souhaités par l'auteur. Ce serait même la seule véritable reconnaissance qu'on pourrait lui manifester, la seule façon de le sauver, de le garder présent, malgré la distance temporelle, historique et sociale qui pourrait s'avérer un écueil. Le tirer vers la modernité au risque de le « trahir » quelque peu. C'est ce que met en relief l'auteur de *Balzac contre Balzac*, quand il fait référence à Claude Simon selon lequel, comme il le dit dans le *Discours de Stockholm*, Balzac était « hardiment novateur », le plaçant, en cela, au rang de prédécesseur alors que, longtemps, ce dernier avait été pris pour cible, comme un exemple à ne pas suivre. En somme, l'admiration que nourrit Simon semble dire quelque chose de novateur dans nos habitudes de lecture, puisque cette aptitude à reconnaître le caractère novateur de Balzac, nous conduit à le lire « contre lui-même ». C'est là un point de vue très pertinent.

Parler d'« effet-vide » quant au roman de Maupassant peut, dès lors, être une façon de le lire aujourd'hui, de renouveler son intérêt en y posant un regard un peu plus neuf, un regard qui fouille le texte et ne s'arrête pas à la barrière du réalisme. Malgré tout, il reste que le lecteur, de plus en plus audacieux, semble-t-il, doit quand même, pensons-nous, respecter le texte et ne pas aller trop loin au risque de dénaturer complètement le texte. C'est pourquoi nous insistons bien sur le fait que la lecture d'*Une vie* provoque un « effet-vide » chez le lecteur d'aujourd'hui mais qu'un tel vide n'était pas nécessairement souhaité par Maupassant.

La lecture se révèle, en cela, complexe ou plutôt la lecture interprétative car le lecteur a envie de se distancer de ce qu'on a pu dire de l'auteur, de ce que l'auteur dit lui-même de son œuvre, tout en y adhérant en même temps. Cette oscillation est loin d'être évidente car face au livre, le lecteur est à la fois libre et à la fois contraint, libre de lui donner tel ou tel sens mais contraint, malgré tout, d'y voir certains sens inscrits, contraint de ne pas lui en donner d'autres, n'importe quel autre. Il a la liberté de lire l'œuvre « contre » son auteur mais il se doit de rester vigilant malgré tout. Ce chemin, cette errance n'est pas des plus aisées. C'est, d'ailleurs, ce que nous dit Jouve dans *Rhétoriques de la lecture* : « Il s'agit d'examiner comment un texte expose, voire "théorise", explicitement ou non, la lecture ou les lectures que nous en faisons ou que nous pouvons en faire ; comment il nous laisse libres (nous *fait* libres) ou comment il nous contraint ³⁶² ». Ainsi est signifiée en cela que la lecture est à la fois déterminée par le texte et ouverte. Une « lecture déterminée » dans et par le texte, ce dernier a donc bien un ou plusieurs sens de couchés entre ses pages. Des sens cachés ou apparents.

362 Vincent Jouve. *Rhétoriques de la lecture*. p.9.

Cela va donc à l'encontre de ce que laissait entendre Maurice Blanchot, idée somme toute fort intéressante, selon laquelle une œuvre ne dirait rien, qu'elle ne ferait qu'écouter le silence, un silence à la fois caché et révélé par l'œuvre en question. Une écriture intransitive en somme. Selon lui, le seul message véhiculé par une œuvre est son existence : « L'oeuvre, l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire - n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est - et rien de plus ³⁶³ ». Alors, qu'un sens semble toujours être inscrit, fût-ce en sourdine.

Enfin, après avoir évoqué un petit peu cette si problématique immortalité littéraire, nous aimerions revenir à Maupassant et nous demander un peu ce qu'il en est de lui aujourd'hui, de sa place dans le monde des Lettres.

Noëlle Benhamou justement a fait, très récemment, une étude pour voir où se situait Maupassant dans le monde littéraire contemporain. Elle a ainsi pu se rendre compte que, si notre auteur jouissait d'une grande popularité auprès du lectorat de l'enseignement secondaire, il était plus délaissé à l'université. Elle note encore que rares sont les numéros de revues ou d'ouvrages collectifs qui lui sont consacrés. Les études, entièrement consacrées à l'œuvre romanesque de Maupassant, restent fort limitées en nombre depuis la savante thèse d'André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, sur laquelle nous nous sommes, d'ailleurs, beaucoup appuyés et depuis les différents travaux de Roger Dumesnil et Albert-Marie Schmidt, lesquels ont permis d'entacher la désaffection illégitime dont notre auteur a longtemps souffert. N. Benhamou constate même qu'il serait lu davantage à l'étranger. On s'intéresse, en outre, bien davantage à ses nouvelles, ses six romans achevés constituant par conséquent un « terrain » relativement peu exploité, particulièrement en tant qu'ensemble uni et cohérent. Il reste indubitable, cependant, que son œuvre possède une énergie interne qui lui permet de traverser les années sans perdre de son intérêt. C'est qu'elle rutille de questions, de thèmes qui sont toujours d'actualité et peut-être même plus encore à notre époque qu'à la sienne ! Nous pensons particulièrement à la soif du paraître, aux rêves d'un luxe sensuel qui transparait un peu dans *Une vie* et bien, plus encore, dans ses nouvelles dont la célèbre « La parure ».

On constate notamment beaucoup d'adaptations cinématographiques de ses nouvelles - ce qui signifie que Maupassant inspire les artistes d'aujourd'hui, comme il a influencé nombre de ses contemporains - dans lesquelles on parvient toujours, semble t-il, à trouver de l'inexploré et ce,

363 Maurice Blanchot. *Le livre à venir*, pp.14-15.

même au sein des textes les plus lus et étudiés. Nous pensons, par ailleurs ici, à Pennac, selon lequel, comme il le dit dans *Comme un roman*, la télé est « élevée à la dignité de récompense » tandis que la lecture est « ravalée au rang de corvée ³⁶⁴ ».

En faisant notre mémoire sur Maupassant, nous ne pouvons pas ne pas évoquer l'énorme succès de *Chez Maupassant* en ce moment même ! Plus de 7,1 millions de téléspectateurs en moyenne, ce qui nous amène à nous demander si les écrivains réalistes du XIXe siècle ne seraient pas actuellement les meilleurs auteurs de fiction pour la télévision. Cet engouement ne s'arrête pas, en effet, à Maupassant puisque le producteur de *Chez Maupassant*, Gérard Jourd'hui adaptera, pour l'été 2008 de France 2, un florilège de huit films autour de contes et nouvelles d'auteurs émérites du XIXe siècle tels que Victor Hugo, Emile Zola, Gustave Flaubert ou Honoré de Balzac ! Mais puisque c'est bien Maupassant qui nous intéresse ici, dépêchons-nous de revenir à lui ! Nous aimerions plus précisément nous demander la raison d'un tel succès et pourquoi donc Maupassant est encore si présent aujourd'hui, pourquoi c'est vers lui que se tournent certains artistes dont quelques réalisateurs tout récemment. Nous nous sommes ainsi penchés sur ce que pouvaient dire quelques-uns de ces hommes.

Laurent Heinemann (qui a adapté « l'héritage » et « ce cochon de Morin »), pour sa part, refusant de dire si le regard de Maupassant est contemporain ou non, nous dit qu'il est incontestable qu'il y ait dans son œuvre « une certaine permanence des sentiments ». C'est ainsi ce que nous avons pu voir plus haut à travers Jeanne et les sentiments intemporels dont elle est parfois porteuse. Olivier Schatzman (qui a adapté « Le père amable » et « Aux champs ») va plus loin encore dans l'actualité de l'œuvre maupassantienne, puisqu'il nous dit que « la misère des journaliers de Maupassant est la même que celle des salariés qui errent de nos jours de petit emploi en petit emploi ». Il émet l'hypothèse que, dans cette période de perte de repères économiques qui est la nôtre, les Français chercheraient peut-être un écho dans le passé, dans l'essor du capitalisme qu'a si bien décrit Maupassant. Son œuvre serait, en cela, une clé possible au monde actuel.

Et de résumer l'engouement pour notre auteur de la façon suivante : « Maupassant a un regard neutre qui nous laisse seul juge. La collection a bien marché parce que les Français se sont servis de ces histoires pour se questionner ». Nous retrouvons ce que nous disions à savoir que le lecteur se lit en lisant Maupassant et qu'il a bien un rôle lors de la lecture d'œuvres dans lesquelles

364 Daniel Pennac. *Comme un roman*. p.52.

Maupassant soulève des questions sans forcément donner de réponses, se contentant de dépeindre la vie telle qu'elle est, d'où ces fins ouvertes. Ainsi dit-il, à propos de la seconde nouvelle adaptée : « Est-il moral de retirer un enfant à sa famille pour lui offrir davantage de chances dans la vie ou vaut-il mieux pour lui grandir au milieu des siens, même si c'est dans la misère ? Maupassant pose la question crûment mais ne donne pas de réponse ».

Et la comédienne Marianne Basler interprétant le rôle de la mère Tuvache de ce conte le rejoint quand elle affirme : « A la lecture du scénario, ce qui m'a frappée, bien sûr, c'est l'universalité de cette histoire. Ca se passe en Normandie au XIXe siècle, ça pourrait tout aussi bien se passer ailleurs, à une autre époque et se poser dans les mêmes termes, à travers l'opposition de ces deux femmes. L'une dit : être une mère, c'est donner de l'amour à son enfant, veiller sur lui, le regarder grandir. L'autre : c'est accepter de s'en séparer, être prête à sacrifier cette relation, si c'est pour le bien de l'enfant. Les deux sont défendables ». Une fois de plus, c'est l'universalité des histoires de Maupassant qu'on a tâché de dégager, un peu comme nous, nous avons essayé de le faire avec *Une vie*.

Le succès de « Chez Maupassant » nous renvoie, du reste, à celui de *L'ami Maupassant*, il y a vingt ans, comme pour signifier la présence toujours ancrée de Maupassant. C'est alors Claude Santelli (nous en avons déjà parlé) qui adaptait six contes dans les années 1970, avant de refaire une série de six téléfilms sur le thème de l'enfance chez Maupassant dix ans plus tard.

D'ailleurs, *Une vie* a connu elle aussi deux adaptations en 1957 (Alexandre Astruc) puis en 2004 (Elisabeth Rappeneau), ce qui peut paraître bénéfique car il peut être bien de garder une trace visuelle de notre littérature française. Cependant, nous nous demandons si, en passant du livre au film, il n'y a pas quelque chose qui se rompt. Par exemple, le lien intime qui unissait le lecteur aux créatures fictives peut être totalement brisé. C'est que la puissance créatrice du désir est perdue : imposer un visage aux figures romanesques, c'est comme nous déposséder d'une partie de nous-mêmes. Et au-delà de cela, comment représenter les personnages ? Jeanne par exemple, figure tellement effacée, à la fadeur si importante, ne demeure t-elle pas irreprésentable... ailleurs que dans notre imaginaire ?

Ainsi, nous voyons souvent les réalisateurs prendre des libertés avec le texte, supprimer des éléments, des personnages, des événements en choisir certains, si bien que les personnages nous apparaissent parfois très loin de ce qu'ils étaient dans le livre... et dans notre tête, d'où le sentiment de déception que nous pouvons ressentir. On peut avoir le sentiment que les réalisateurs ne respectent pas toujours l'œuvre originale. Toutefois, entre le respect de l'œuvre, la copie du texte en

images et le renouvellement de cette dernière, il n'est sans doute pas toujours aisé de cheminer. Quoi qu'il en soit, ces adaptations, parfois assez éloignées du livre, rendent bien compte du fait que chaque lecteur (le réalisateur est un lecteur avant tout) fait sa propre lecture du livre, avec ses propres images et que ses images sont souvent éloignées de celles qui tapissent l'imaginaire d'un autre qui lit pourtant le même livre. Nous ne revenons pas sur ce point.

Pour notre part, dans l'adaptation d'Astruc en 1957 qui ne retrace que la première partie du roman (le film s'achève sur la mort de Julien et Gilberte) de la même façon que la seconde adaptation (ce choix des deux réalisateurs de ne garder que la première partie, est, selon nous, significative : c'est un peu comme si était signifié ici que la seconde partie du roman s'enlisait dans la répétition ; plus rien ne s'y passe réellement, Jeanne s'écroulant progressivement, sombrant de plus en plus dans la folie, s'immobilisant dangereusement : seule sa pensée semble « bouger » encore, toujours en quête d'un passé enfui ou de son fils lui aussi toujours enfui, toujours absent), les silences, le peu de dialogues sont assez représentatifs de l'*éprouvé*, le nôtre, laissé par le livre.

3) Lecture et évolution personnelle : lire, relire et contre-lire

« Certains livres m'ont causé de vives et durables émotions, d'autres m'ont profondément bouleversé. » Charles Juliet.

C'est une partie un peu plus personnelle que je propose ici mais, étant donné que je m'intéresse, dans cette dernière section, à la réception littéraire et aux lectures d'*Une vie*, il m'a semblé légitime de revenir un petit peu sur ma façon de lire ce roman au fil du temps.

Michel Picard, dans *Lire le temps*, met en évidence les différents temps entrant en jeu lors de la lecture. Il évoque ainsi le temps fictionnel, le temps réel ou encore ce « temps hors temps » celui de la rêverie où le texte s'efface doucement. Le lecteur est par conséquent dédoublé : il peut « jouer le jeu » et se glisser dans le moule en creux du narrataire, il peut feindre la connivence avec le narrateur en sachant qu'il est en train de lire ou bien il peut s'abandonner librement à l'illusion jusqu'à quasiment oublier qu'elle n'est qu'une illusion, faire ainsi en sorte que les situations traversées par les personnages soient siennes. C'est cet abandon qui a marqué ma première lecture d'*Une vie*.

Ces différents temps expliquent, de surcroît, que nous ne lisons pas une même œuvre de la même

façon au cours de notre vie. C'est en cela que Picard dit que la relecture offre une répétition du même et non de l'identique. Autre élément qui découle de cela: si l'époque et la culture qui la domine explique l'évolution de la lecture au fil du temps, l'imaginaire propre à chaque lecteur, la part de son vécu qui intervient dans chaque lecture explique encore cette évolution et intervient aussi dans le processus de lecture.

Dans « Panne de sens » de Wagner, nous pouvons ainsi lire : « le rapport des lecteurs à ce qu'ils lisent est évolutif et dépend de l'infléchissement progressif de leur fonds encyclopédique personnel ». C'est en cela qu'il parle d'une « régulation homéostatique de l'activité lectrice ³⁶⁵ » Quant à Antoine Compagnon, il nous dit qu'il convient de « reformuler nos attentes et (de) réinterpréter ce que nous avons lu ³⁶⁶ » incessamment.

J'ai déjà signalé que, ma première lecture d'*Une vie*, il y a quasiment dix années, avait été une lecture de surface, assez naïve où je m'étais laissée glisser dans la peau de l'héroïne. Ce fut une première lecture marquée par un investissement psychologique et fondée exclusivement sur le destin narratif. Ensuite, tout changea progressivement d'où cette étrange impression d'avoir entre ses mains un nouveau livre, de découvrir toujours quelque chose que nous n'avions pas vu jusque-là. Il est évident que chaque lecture est unique, qu'on ne relit jamais une œuvre à l'identique, que le texte paraît ainsi secréter incessamment un nouveau suc que le lecteur trouve différent à chaque passage. Mais pour parvenir à porter un nouveau regard sur le texte bien connu, il faut, semble-t-il, que le lecteur s'y plonge avec une certaine disponibilité, avec une certaine ouverture d'esprit afin d'y découvrir des éléments auxquels il n'avait pas pensé au premier abord : laisser l'œuvre venir à lui, le surprendre, le séduire, à nouveau, autrement... c'est difficile d'autant plus que l'« image de l'auteur » dont nous avons déjà parlé, avec son horizon de prévisibilité, est là, malgré tout, de même que les précédentes lectures.

Mais pourquoi ne pas envisager que le fait de découvrir une part d'inconnu, d'inédit au cœur d'un livre déjà lu et relu, puisse être un horizon d'attente ? Souvent, peut-on constater, « l'horizon d'attentes » est assimilé à la volonté de trouver dans l'œuvre parcourue ce qu'on approuve, de reconnaître l'esthétique qu'on affectionne mais « l'horizon d'attentes » peut aussi tenir à la volonté de trouver de l'inédit, de faire une nouvelle rencontre avec l'œuvre. Faire comme si nous ne

365 *Op. Cit.*, p.197.

366 Antoine Compagnon. *Le Démon de la théorie*, p.159.

connaissions pas l'auteur et que nous n'avions jamais lu l'œuvre. Pensons à Baudelaire qui va écouter Wagner simplement parce qu'il ne le connaît pas et attend donc de le découvrir ; cet état de disponibilité à tous les possibles, à une musique inconnue, à une beauté inédite, à un « effet de vie » est quelque chose de très bénéfique. Enfin, refermons bien vite cette parenthèse sans doute un peu trop utopique.

Mon ressenti à l'égard de Jeanne a, lui aussi, évolué. Si ma première lecture me poussait à m'identifier à elle, j'ai ensuite été conduite à m'en distancer totalement, à la « condamner » pour finalement osciller entre ces deux perspectives. Jeanne est un peu comme Emma, pensé-je, une héroïne à la fois négative et positive. On devine à nouveau là le mécanisme complexe d'identification/distanciation qui définit bien ce jeu du « je », lors de la lecture. Et le regard que je pose sur elle n'en finit pas de changer, parfois malgré moi, c'est en écoutant ce qu'en pensent les autres que nous sommes amenés à revoir notre propre point de vue. C'est, en cela, que le lecteur doit accepter la remise en questions de ses acquis, accepter de se contre-lire en somme, et non de se lire toujours, de se relire, c'est-à-dire de lire pour confirmer sa pensée. Il se lit malgré tout toujours dans le personnage mais peut-être pour se rendre compte de ses failles, de sa fragilité, de sa complexité lors de la phase d'identification inéluctable quelquefois...

Le fait de me contre-lire m'a ainsi permis de percevoir ce que je n'avais pas du tout perçu, comme c'est souvent le cas, quand on lit cette oeuvre la première fois : son ambivalence, son côté « clair-obscur » que nous avons commencé à deviner, à esquisser un peu plus sûrement au fil des pages... L'étude transforme évidemment la lecture et la perception.

La première fois, en refermant ce roman, je l'avais trouvé très noir, même s'il m'avait touchée : seule la fin m'avait paru totalement optimiste. Je suis plus nuancée aujourd'hui. Puis au fil des lectures, et grâce au travail que j'ai fait sur cette œuvre, le filet de lumière qui en émerge est venu m'éclairer. Maupassant se plaît à disséminer de la gaieté au sein du drame, à laisser percer un rayon de soleil, à laisser s'échapper une note d'espoir : ce sont, pour ne donner qu'un exemple, les petits bonheurs de Jeanne au milieu des salades entre son fils et Lison, quelque chose de très banal, à première vue, qui donne une impression de vide mais ce banal fait le bonheur et donc contribue à la plénitude de l'héroïne. Je n'avais retenu que le noir des dernières années répétitives, la « vie lamentable » de Jeanne, sans percevoir le « rose » des premières pages, la joie d'une jeune fille gambadant au milieu d'une nature simplement et, en même temps, terriblement vivante. De la même façon, je n'avais repéré que le rouge du sang, le sang de la mort, de la souffrance, omettant le

rouge de la passion, de l'amour car oui, il y a bien de l'amour dans ce livre, un amour qui ne détruit pas toujours tout, qui ne s'éteint pas toujours... toutes les couleurs de l'existence sont jetées sur la toile d'*Une vie*, c'est en cela que, si je devais retenir une image pour représenter ce roman, peut-être est-ce bête, mais je choisirais l'arc-en-ciel: pour les couleurs qui le composent, pour sa venue après la pluie comme pour dire que la vie revient, que le soleil renaît, qu'il est même toujours là à sourire pendant que le ciel pleure... *Une vie* c'est cela, pour moi, la pluie et le soleil au sein d'un même paysage qui en deviendrait presque fantastique, un peu flottant, un brin spectral, mais un paysage oh combien réel : le paysage intérieur qui dit les couleurs du cœur. Il y a, d'ailleurs, quelqu'un qui dit que « la vie est comme un arc-en-ciel : il faut de la pluie et du soleil pour en voir les couleurs ». Malheureusement, on ne perçoit pas toujours cette lumière un peu sombre qui gît bien dans l'œuvre, de la même manière qu'on ne prend plus le temps d'admirer les arcs-en-ciel qu'on finit presque par voir en noir et blanc.

De la même façon, mes premières lectures ne m'avaient pas laissé percevoir les sous-entendus, débusquer les symboles, relever les images, repérer les échos : c'est assez impressionnant tous les éléments qui reviennent, de façon presque imperceptible, de chapitre en chapitre, rendant bien compte du travail laborieux de Maupassant, contrairement à l'impression qu'on a, en le lisant, devant la limpidité apparente de son écriture. Autre plaisir qui m'avait échappé, lors des premières lectures : l'écoute du texte, un texte qui parle, des sons qui évoquent... Or, je pense qu'une œuvre, avant d'être lue, doit être ressentie, éprouvée. C'est cette lecture du ressentir que je pense la plus essentielle.

C'est que je n'avais simplement pas été voir au-dessous de la « substantifique moelle » le cœur de l'œuvre, son âme pour ainsi dire. Je n'avais pas non plus « dialoguer » avec l'auteur. C'est, en cela, que nous pensons que, seule une relecture, permet de jouir de l'esthétique du texte et de porter un jugement critique pensons-nous. Ce sont donc les différentes relectures et tout le travail effectué autour de cette œuvre, *a posteriori*, qui m'a permis de faire de ma lecture, une aventure et comme le dit Voltaire : « les livres les meilleurs sont les livres dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ».

En définitive, ce que je retiens de plus bénéfique, c'est la multiplicité des lectures, le changement de regard, le glissement de perspective dans une œuvre qu'on redécouvre à chaque fois, grâce à son auteur, avant tout, parvenant à susciter le rire tout en soulevant le cœur.

Mais toute lecture n'est qu'une lecture parmi d'autres, une lecture toujours amenée à « se

relire » à la lumière de l'intériorité avant tout, amenée à résonner différemment. Effectivement, nous pensons, à l'instar d'Antoine Compagnon, que tout livre est avant tout « intérieur », qu'il est le cœur d'une « aventure intérieure », qu'en effet, dans la lecture, auteur, lecteur et même texte finissent par perdre de leur identité, par s'abolir pour se fondre dans ce « livre intérieur » qui se tient en chacun de nous, un livre qui, en cela, est le plus vrai. Un livre qui est partout et qui est nulle part. Un livre qui, pour se prêter à toutes les lectures que le lecteur, au fil des siècles, lui donnera, n'en n'oublie pas de rester lui-même, l'oeuvre de son auteur et d'une époque. Un livre qui peut être « interprét[é] de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée ». Nous retrouvons ici ce que nous suggérait *L'œuvre ouverte* :

Chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même³⁶⁷.

Résonner, il s'agit bien de cela, d'une oeuvre qui résonne toujours à l'oreille du lecteur même si elle est très loin de lui dans le temps, même si elle a déjà été lue et relue.

Une vie est ce livre pour moi : il n'a pas fini de m'interroger et je n'ai pas fini de le relire, et c'est là ce qui lui confère sa plus grande richesse et sa beauté et qui l'élève au rang de chef-d'oeuvre du réalisme pour moi. Chaque interprétation n'est jamais définitive, toujours provisoire (C'est en cela que Valéry disait qu'« Il n'y a pas de vrai sens d'un texte »). C'est donc bien à une lecture sans fin et sans cesse recommencée que j'aspire. Puisque le livre ne se fixe jamais par une lecture, aussi intelligente soit-elle, le livre reste toujours à venir. « Chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible et d'autres chemins nous restent toujours ouverts ». (J.P. Richard dans *Poésie et profondeur*). Une façon de dire que le silence perdure après la lecture mais un silence plein de mots dits... ou qui seront dits.

Parler du livre, c'est faire vivre sa lecture alors poursuivons sur cette voie. Et gardons à l'esprit que, si le lecteur est là pour faire exister le texte, c'est de la même façon le texte qui fait exister le lecteur, de la même façon encore que ce dernier peut faire exister son auteur encore et

367 Umberto Eco. *La poétique de l'œuvre ouverte*. p.17.

toujours d'où les relations étroites entre ces trois pôles.

Et nous avons d'autant plus à cœur d'insister sur ce fait, sur la nécessité de toujours relire une oeuvre car nous pressentons un danger se dressant devant la relecture dans cette ère qui est la nôtre, celle de l'information, du fixé, du précis, du certain. Ere de la vitesse aussi, du profit, qui va à l'encontre de la relecture. Relecture pourtant indispensable face à un « texte » comme la *Comédie humaine*, si nous voulons en saisir la complexité et savoir l'apprécier à sa juste valeur, ne pas se contenter de le réduire sans cesse aux lectures qui en ont été faites depuis toujours. C'est ainsi que nous avons trouvé très juste ce propos tenu par Roland Barthes dans l'introduction de *S/Z*, peut-être un peu long mais fort intéressant :

La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de "jeter" l'histoire une fois qu'elle a été consommée ("dévorée"), pour que l'on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre, et qui n'est tolérée que chez certaines catégories marginales de lecteurs (les enfants, les vieillards et les professeurs), la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule, sauve le texte de la répétition..., le multiplie dans son divers et son pluriel : elle le tire hors de la chronologie interne ("ceci se passe *avant* ou *après* cela") et retrouve un temps mythique (sans *avant* ni *après*) : elle conteste la prétention qui voudrait nous faire croire que la première lecture est une lecture première, naïve, phénoménale, qu'on aurait seulement, ensuite, à "expliquer", à intellectualiser (comme s'il y avait un commencement de la lecture, comme si tout n'était déjà lu : il n'y a pas de première lecture...) ³⁶⁸.

« Susciter le rire tout en soulevant le coeur » avons-nous dit à propos de Maupassant et d'*Une vie*. Quoique j'aie pu remarquer - comme j'ai déjà commencé à le dire - en interrogeant un peu les gens autour de moi que, seul le côté noir, un peu « fou » (à cause de la mort de notre auteur et de certains de ses contes fantastiques comme « le Horla ») et foncièrement pessimiste de Maupassant retenait souvent l'attention. Son côté obscur en somme. Son côté « gris ». (Nous pensons là à Flaubert qui se plaisait à dire que *Madame Bovary* exprimait le « gris »). Parallèlement, on a souvent tendance à ne retenir que ses nouvelles et notamment les fantastiques, « le Horla » bien évidemment. C'est, d'ailleurs, là une question sur laquelle nous pourrions nous pencher : comment expliquer que tels livres se perpétuent voire sont élevés en mythe alors que d'autres livres, du même auteur, ne le sont point ? Pareillement, pourquoi en vient-on parfois à séparer oeuvre et auteur ? Pourquoi parle t-on d'une oeuvre en occultant son auteur ou, à l'inverse,

368 Roland Barthes. *S/Z*, p.52.

retient-on un auteur alors qu'on oublie ses œuvres ? Il serait intéressant de se le demander mais ici, nous nous contenterons de dire que c'est cette espèce de « silence » entourant les romans de Maupassant, au profit de ses seuls contes et nouvelles, ce silence encore quant à la personnalité joyeuse de notre auteur si occultée alors que son pessimisme voire sa cruauté sont bien mis en avant qui nous a conduit à mettre en lumière son côté plus clair, plus joyeux, sa « tristesse riieuse » en quelque sorte, et ce, en partant pourtant de son pessimisme pour montrer la gaieté qu'il contient, avec laquelle il fusionne, de façon quasi inséparable. Nous avons essayé, en définitive, de mettre en avant la complexité de cet homme aux multiples facettes.

Et nous ne pouvons, d'ailleurs, pas nous empêcher de songer ici au Maupassant passionné de peinture et attaché aux peintres car je pense qu'il y a là quelque chose de révélateur, dans la mesure où les artistes qui touchaient sa sensibilité donnaient naissance à des toiles bien différentes, bien éloignées les unes des autres. Des univers si variés, vraiment. Effectivement, il aimait beaucoup la peinture ancienne, l'école flamande, Rubens et Rembrandt notamment mais, cela ne l'empêchait pas d'apprécier également la peinture italienne, Raphaël, Léonard de Vinci et à côté de cela, il était encore charmé par les Vénitiens du XVI^e siècle, le Titien, Véronèse... En définitive, il aimait les maîtres du clair-obscur et les coloristes ! Il déclarait à cet égard : « Un bout d'étoffe peint par Rembrandt, deux tons voisins posés par la main de cet admirable maître, nous ont révélé que ce qu'on voyait noir ne l'était pas et nous ont montré, dans ces noirs lumineux, plus de couleur, plus de richesse, de variété, plus d'inattendu, plus de charme captivant que dans les toiles éclatantes de Rubens³⁶⁹ »

Ce qu'on voyait noir ne l'était pas... seulement des noirs lumineux...

Des toiles, en somme, ni tout à fait noires, ni tout à fait blanches, mais simplement à la couleur de la vie, aux couleurs de l'existence. Ce qui paraît noir ne l'est donc pas nécessairement. Pareillement, ce qui paraît le plus éclatant ne l'est peut-être pas tant que cela. Ou plutôt, comme il est dit dans ce passage, il y a des « noirs lumineux » et c'est là ce que nous souhaitons retenir en pensant à *Une vie*.

Et ne faisons-nous pas que retrouver dans ces lignes ce qui était suggéré sous la plume de Mallarmé, lequel évoquait ce moment où la lumière est la forme scintillante du néant, quand il se retrouve paradoxalement confronté à « Solitude, récif » mais aussi « étoile » puis à « Nuit,

369 Alain Guillemin, « Quelle volupté que la peinture », *Enquête*, Varia, 1993.

désespoir » mais aussi « pierrerie ».

Une vie : un « effet-vidé »... mais auquel vient se mêler... un « effet de vie ».

« Livre sur rien » et « livre sur tout » : en forme de CONCLUSION

Ecrire un « livre sur rien » est-ce réellement possible ? Un tel livre a-t-il été écrit au XIX^e siècle ? C'est ce que nous aimerions nous demander maintenant, alors que nous approchons de notre conclusion. Un grand nombre d'éléments ont montré, certes, qu'*Une vie* pourrait s'assimiler à un tel livre où rien ne se passe, un livre représentant, dès lors, le vide, le néant de l'existence, le désert de l'amour, la solitude des hommes. Malgré tout, nous avons été contraints d'apporter plusieurs nuances, ça et là, ce qui nous amène à nous demander, si nous pouvons vraiment parler d'un « livre sur rien » surtout à l'époque de Maupassant ? N'est-ce pas là un « idéal » impossible à atteindre, de la même manière que l'ambition d'écrire un « livre sur tout », un livre totalisant comme celui que Balzac souhaitait faire ? En outre, les « livres totaux » et les « livres sur rien » ne peuvent-ils pas, aussi étonnant que cela puisse paraître, se rejoindre, se confondre ? Et quelle meilleure preuve de cela que *C'est tout*, l'ouvrage de Duras comme nous le verrons ?

Ecrire un livre total, dire le monde dans son entier (on parle de « réalisme de la totalité ») nous paraît impossible car accomplir la totalité, c'est forcément la nier et prendre conscience de ce qu'elle dissimule. Pareillement, Flaubert voulait écrire un « livre sur rien » (on parle d'un « réalisme nihiliste »), lorsque plus rien ne peut être dit si ce n'est le rien, il y est presque arrivé mais pas complètement, semble-t-il.

Penchons-nous, tout d'abord, sur Balzac. Il souhaite écrire un livre total, un roman considéré comme œuvre de savoir et dans laquelle il tâcherait d'expliquer, d'interpréter le social mais il est forcément confronté à un silence contraint - il ne s'agit donc pas du silence stratégique évoqué par Aude Déruelle dans un article de l'ouvrage *Limites du langage : indicible ou silence* - mais du silence qui menace la plume de tout écrivain, parfois même à son insu. Nous nous souvenons du désir effréné de complétude, d'exhaustivité qui animait cet écrivain, qui avait une « horreur du vide informatif » et refusait ainsi tous les « procédés dilatoires en général » : c'est qu'il voulait tout dire dans les moindres détails, donner une vision totalisante du réel, le représenter le plus fidèlement possible. A. Mura nous explique très bien tout cela, dans son ouvrage que nous avons mentionné différentes fois. Cependant, aussi foisonnants, aussi riches que fussent ses romans, aussi titanesque que fût son travail, aussi grand que fût son talent - il a quand même écrit pas moins de 91 romans en à peine vingt années ! -, écrire le « tout » est impossible. La parole est condamnée à s'épuiser, le

doute s'empare timidement de l'écrivain, son écriture se fragilise, sa maîtrise se fait plus tremblante car des fragments lui échappent, quelques zones d'incertitudes, d'ombre se creusent, au milieu des discours à l'apparente plénitude. Le silence se glisse dans les pages, un silence témoignant des limites de l'auteur et de son irréalisable volonté d'expansion. L'indicible le fragilise comme en témoigne cette tentative douloureuse de trouver « un mot vainement cherché qui court dans la mémoire sans se laisser saisir » (*La Peau de chagrin, La Comédie humaine*, Gallimard, t. X, p.294). Mais le silence n'est pas nécessairement conscient : c'est nous, lecteurs, qui le découvrons avec du recul. On note toujours un écart plus ou moins important entre l'intention de l'auteur, l'expression de sa pensée, son discours programmatique et l'aboutissement de son travail, son œuvre finale. (Nous l'avons vu à différentes reprises pour Maupassant et cela est vrai aussi pour Balzac. On se souvient notamment de sa volonté d'ignorer le peuple et pourtant il s'avère plus libéral dans ses romans qu'il ne veut bien le dire. Rappelons-nous *Les Paysans* déjà cité). L'interprétation du monde ne peut être que fissurée, contredite, défailante. Narrer l'Histoire dans ses moindres replis est tout simplement impossible. Seule une métonymie de la réalité, une « mythologie du possible » peut se dessiner dans la littérature. Il est vain de penser qu'on peut tout dire, c'est bien ce que nous suggère Lucien Dallenbach qui écrit que la volonté de totalisation en matière d'esthétique est « irrémédiablement condamnée à l'incomplétude et au fragmentaire ³⁷⁰ ». C'est là que le vide se fait au sein du plein, que le tout épouse les contours du rien.

Comment ne pas penser, à ce propos, au magnifique « petit roman » de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, dans lequel la toile de Frenhofer censée incarner la beauté et la perfection esthétique, ne représente « rien » pour Porbus et Nicolas Poussin ? Le grand maître voit, en effet, une femme « merveilleusement belle » là où ses amis ne voient qu'un « brouillard informe » : « Ils aperçurent dans un coin de la toile, le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espace de brouillard sans forme ».

Ainsi le monument de la *Comédie humaine* contient quelques brèches, quelques fissures : son auteur ne parvient pas à pénétrer tous les dessous de l'Histoire, quelques vides subsistent. Le silence est tout simplement constitutif de l'écriture et tout écrivain, aussi talentueux soit-il, s'y trouve confronté à un moment ou à un autre. En définitive, si Balzac est bien un monstre de la littérature, il n'en demeure pas pour autant, inébranlable. Dans son article, A. Mura a bien noté le « néant qui se

370 Lucien Dallenbach. « Le pas-tout de la *Comédie humaine* », *Modern Language Notes*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, vol. 98, n°4, 1983, p. 702.

cache derrière les discours mathésiques³⁷¹ ». Les nouveaux romanciers des années 1950 s'efforceront ainsi de montrer que l'« ère balzacienne » est « révolue », que tant d'assurance et de candeur dans la mise en forme fictionnelle relève de procédés hyperboliques.

L'« espace littéraire » est l'espace du vide, ce vide qui avale la phrase, l'arrête, la suspend...

De la même façon, écrire un « livre sur rien », comme ambitionnait de le faire Flaubert, s'avère un rêve inaccessible. Il est impossible de ne « rien » dire, de supprimer tout romanesque, toute matière. Il y a nécessairement des personnages, si fluctuants, si inexistantes, si vides soient-ils. En outre, il se passe quelque chose, une histoire est racontée, même si nous avons l'impression de tourner en rond avec les personnages, et que rien ne se passe vraiment. Le tissu événementiel demeure, fût-il déchiré, en lambeaux, infime. Il y a quelque chose qui se dit. Delaisement, dans *Maupassant et la modernité*, nous dit : « moins d'histoire, c'est moins de roman » mais ce n'est pas « pas de roman ». L'écrivain ne peut que friser le « rien » : ne rien dire, c'est encore dire quelque chose !

De surcroît, aussi incroyable que cela puisse paraître, le rien peut même déboucher sur le tout. La beauté peut naître du rien ou du pas grand-chose, le vide peut contenir du plein, à première vue insoupçonné. Faire de grands sujets avec du médiocre, telle était l'aspiration de Flaubert : « Celui qui m'étonnera en me parlant d'un caillou, d'un tronc d'arbre, d'un rat, d'une vieille chaise, sera certes sur la voie de l'art et apte, plus tard, aux grands sujets ». De la même façon, sa volonté d'objectivité totale : « Je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre *un seul* mouvement, ni *une seule* réflexion de l'auteur.³⁷² » est tout simplement impossible, nous l'avons vu. Elle ne peut qu'aboutir au masque de l'objectivité.

Ainsi, aussi paradoxal que cela puisse paraître, les « livres totaux » et les « livres sur rien » ne sont pas si éloignés l'un de l'autre, c'est que la frontière entre le tout et le rien n'est pas si franche, si évidente. C'est d'ailleurs ce que Jacques Dubois semble nous dire, que les livres totalisants ne sont rien moins que des livres sur rien. Il prend l'exemple de *L'Education sentimentale* et de *La recherche du temps perdu* et nous dit que ce sont de :

grands romans foisonnants mais dans lesquels, comme on l'a souvent observé, rien n'arrive vraiment et où, pour bien peu, le récit s'enlise ou s'égaré. Pareillement, ces curieux romans de l'amitié masculine que

371 A. Mura-Brunel. L'écriture balzacienne du silence. *Eidolon*, 1999, n°52, p.108.

372 Gustave Flaubert. *Correspondance II*, p. 43.

sont *Le cousin Pons* ou *Bouvard et Pécuchet* sont très chargés et pourtant tournent à vide³⁷³.

Les destins y reviennent à leur point de départ. A chaque fois.

Il n'y a donc pas de « livre sur rien » - et d'autant moins au XIX^e siècle, les romans contemporains se rapprochent bien davantage de ce que nous avons appelé l'« écriture du vide » -, pas de « livre sur tout » et, qui plus est, le tout et le rien paraissent liés : « Un rien, mais ce rien est tout » nous dit le vieillard dans *Le chef-d'œuvre inconnu*. (*Op. cit.*, Librairie Générale française, 2005, p.73.) Cette équivoque nous renvoie ainsi à l'ambiguïté du silence, au fait que, comme nous avons pu le voir au cours de notre étude, nourris de la lecture de divers ouvrages traitant de cette question dont *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, le « trop-dit » et le « non-dit » s'assimilent tous deux au silence, qu'un même texte peut être à la fois redondant et laconique. Le plein et le vide peuvent se rejoindre ou se confondre dans le silence, un silence rempli de vide, un silence tout plein de sens. Raconter le tout, le rien, le sans importance peut donc résulter au même.

Et quelle meilleure preuve de cela que *C'est tout*, l'ouvrage de Duras disions-nous ? *C'est tout*, c'est presque rien (on retrouve là l'esthétique minimaliste), *C'est tout*, c'est donc l'amenuisement de la parole mais c'est l'accomplissement d'une quête malgré tout. *C'est tout* désigne donc à la fois, paradoxalement pourrions-nous penser, l'infime et l'exhaustif, on touche là à l'indécidable, à la contradiction résidant dans le côtoiement permanent de l'excès et de la retenue. Même quand tout est dit, reste toujours du non-dit, une part d'insuffisance. Par conséquent, le peu de détails, les tout petits faits peuvent prendre la forme de la totalité. C'est en cela que dans un de ses articles sur lequel nous nous appuyons, Aline Mura³⁷⁴ met en relief « le pouvoir infini de l'infime ». A la lecture de *C'est tout*, le lecteur sait tout, nous dit-elle, mais ce tout n'est pas dans un discours lisse et plein mais bien dans la confusion et le silence. Et de citer Blanchot : « Faire que tout soit et que tout reste le tout ».

Ainsi, avant de revenir à *Une vie* afin d'en arriver vraiment à sa profonde ambiguïté, nous voudrions aller voir derrière le rideau du silence en nous souvenant de tout ce que nous avons pu dire à son propos. Quel sens, quel rôle lui donner ? Existe-t-il un ou des silences ?

373 Jacques Dubois. *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, p.76.

374 Aline Mura-Brunel. « Le pouvoir infini de l'infime ». In. Stella Harvey, Kate Ince. *Duras, femme du siècle*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 2002. p.47-62.

Balzac s'exclamait dans *Pierrette* : « Quoi de plus compliqué que le silence ? » (*Op. cit.*, Gallimard, 2005, p.241)

Nous avons pu voir, notamment dans notre deuxième partie, que le silence est multiple, qu'il est partout, qu'il peut être l'aboutissement du refus de parole, faute de locuteur (« indisable ») ou faute de mot (indicible : ce silence rend compte des limites du réalisme, limites qui peuvent malgré tout être dépassées par la poétique presque invisible de l'indicible, langage du silence : syntaxe élémentaire, rythme rapide, narration elliptique, silence suggestif), il peut résulter de la suspension de la parole, quand la parole trébuche ou bien il peut se trouver au cœur même de la parole quand la vacuité du discours épouse les contours du silence (paroles faussement pleines et lieux communs). Le silence peut se glisser dans le plein (un plein s'ouvrant sur le vide mais un vide qui n'en demeure pas moins significatif) ou résonner dans le vide, un vide habité, un « vide plein ». (silence du sublime d'une communication se faisant autrement que par des paroles : Le Clézio évoquera un silence constituant l'« Aboutissement suprême du langage »). Ce silence est le lieu d'une présence, celle de sentiments entre des personnages ou celle de l'auteur parlant à travers le silence : ce sont les figures de l'indicible, l'ellipse, par exemple, un silence parlant. Le silence de menace se fait ainsi pouvoir, ce qu'Aline Mura explique très bien dans *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain* : « transmuier la menace de disparaître en chance supplémentaire de survie : l'écriture apporte précisément la preuve requise que le silence a été vaincu ³⁷⁵ ».

Nous ne pensons pas qu'il y ait de « vrais » (c'est ce qu'avancera P. Quignard) ou de « faux » silences mais différentes formes de silence : un silence parfois douloureux, parfois sublime, un silence qui soulage ou qui fait mal, un silence qui parle ou qui se tait. Un silence honni ou adulé, menaçant ou stimulant. Un silence symbole de paix ou de menace. Un silence actif (acte de se taire) ou passif (état de silence). Un silence qui ne dit rien (même si c'est là encore un discours, fût-il un discours du non-sens) ou qui est le lieu d'un questionnement métaphysique. Le didactisme repose sous le silence car même en se taisant l'auteur laisse passer sa vision : c'est là le *romanesque de l'intellection*.

Ce que nous avons tenté de démontrer, c'est qu'il n'y a pas de frontière bien délimitée, que les choses ne sont pas ou blanches ou noires, toujours ce mélange indéfinissable, que l'ambiguïté, le mystère demeurent partout. Dans le silence et dans notre roman et pas seulement dans sa fin. Et

375 A. Mura-Brunel. *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*. p.20.

c'est donc au lecteur qu'il revient de voir la valeur à donner. *Une vie* est une œuvre de l'entre-deux comme nous allons le voir mais avant tout disons quelques mots sur notre auteur qui nous permettront de le comprendre plus aisément.

Maupassant est l'homme des dichotomies, ancré dans cette atmosphère de clair-obscur, demeurant dans cet entre-deux qui nous le rend difficilement saisissable.

On a longuement parlé de sa misogynie, lui qui déclarait que les femmes, « pauvres êtres », « sont le *sexus sequior*, le sexe second à tous égards, fait pour se tenir à l'écart et au second plan ». (Les dimanches d'un bourgeois de Paris. In C.N., I, p. 328) La femme se réduirait pour lui à un objet de plaisir, simple monnaie d'échange dans le mariage et vouée aux seules tâches matérielles et maternelles. C'est là l'image de la femme « piège » qui lui vient de Schopenhauer. Notons d'ailleurs que la misogynie était particulièrement répandue à l'époque comme nous le montre cette phrase tirée d'un roman de Balzac et prononcée par de Marsay : « Et qu'est-ce que la femme ? Une petite chose, un ensemble de niaiseries » (C.H, t. V, p.1072). Toutefois, ne parler que de sa misogynie, c'est occulter son amour des femmes et l'évolution de son œuvre, une œuvre s'éloignant de son auteur, lui échappant, lui faisant dire ce qu'il croyait ne pas penser. En effet, si la femme est considérée comme une « côtelette » dans « l'Ermite » - nous avons pu le voir plus haut -, dans *Notre cœur*, il en est tout autrement puisqu'elle est devenue « un objet de luxe rare [...] devant qui bat le cœur et s'agite le désir, ainsi que vient l'appétit devant les nourritures fines dont une vitre vous sépare, préparées et montrées pour exciter la faim » (NC, p.1059). Cette conception double de la femme chez Maupassant est d'ailleurs mise en évidence dans le livre de Mary Donaldson-Evans, *A woman's Revenge*, lequel rend compte de l'évolution de l'image de la féminité chez notre auteur, constatant ainsi que le type de la femme-marchandise domine chez lui jusqu'en 1885, alors que vient ensuite celui de la femme cérébrale dominant l'homme par son inaccessibilité affichée et dédaigneuse. Bien évidemment, cela est lié au changement social, à l'évolution des rôles, à l'autonomisation féminine. Les femmes s'engagent de plus en plus à l'instar de Flora Tristan, de Claire Démar ou encore de Louise Michel. Or, le microcosme du récit reproduisant le macrocosme social, nous pouvons remarquer dans *Pierre et Jean* une revalorisation de la femme au détriment de l'homme : Monsieur Roland nous apparaît ainsi comme vulgaire, gauche, avec l'esprit lourd. Ce roman se positionne un peu comme un roman contre le père, contre le père Roland, auquel personne ne veut ressembler. L'amour que Maupassant nourrissait pour les femmes éclate d'ailleurs dans plusieurs de ses propos, comme dans la préface à l'ouvrage de René Maizeroy : « Nous autres, nous

adorons la femme, et quand nous en choisissons une passagèrement, c'est un hommage rendu à leur race entière [...] ³⁷⁶».

Peut-être que finalement la « misogynie » affichée de Maupassant à ses débuts est-elle seulement le reflet d'un manque, le manque de la femme tant recherchée ? Peut-être est-ce une façon de combler ce vide de l'absence ? C'est ce que nous suggère l'auteur de *Maupassant par lui-même* qui rapporte, à cet égard, ces propos tenus par notre auteur et empreints du mythe de la passante :

La seule femme que j'aime vraiment... c'est l'Inconnue qui hante mon imagination, celle qui sera comblée de toutes les perfections incompatibles, que jusqu'ici je n'ai jamais rencontrées. Elle sera profondément sensuelle, tout en gardant le contrôle d'elle-même, une coquette avec une âme. La découvrir, voilà la grande aventure de la vie et il n'en est point d'autre³⁷⁷.

Quoi qu'il en soit, en ressort un Maupassant flottant entre l'amour et la haine des femmes. De la même manière, on a très souvent insisté sur sa « lutte » contre Dieu, lui, l'« homme sans Dieu » parfois très virulent dans ses propos - nous avons eu l'occasion de le voir - mais une fois encore, Albert-Marie Schmidt nous dit que cette image de négateur de toute forme de religion est à nuancer, que sa haine de Dieu répondait à un pessimisme cosmique, une espérance déçue, une foi trahie et que sa détestation ne concernait pas le Christ. Et de nous rapporter ainsi les propos de Maupassant qui s'affirme « croyant » mais « sans religion précise »... D'ailleurs, avant de mourir, n'a-t-il pas reçu de son plein gré les derniers sacrements ?

La relation qu'il entretient avec l'élément aquatique, à laquelle Gaëlle Pasternak a consacré son mémoire, est là aussi très révélatrice : l'eau, nous avons pu le voir, était très importante dans la vie de Maupassant d'où sa présence, son omniprésence dans ses ouvrages. Mais si l'eau l'apaise, dissout en cela ses angoisses, elle les réveille également, paradoxalement.

Ce qu'il nous tient à cœur de démontrer par ces différents exemples c'est que l'auteur d'*Une vie* est, comme nous l'avons déjà dit, l'homme des dichotomies, écartelé, semble-t-il, entre pessimisme et appétit de vivre, lui qui s'affirme de « la famille des écorchés ». « Taureau triste » pour Taine, il nous apparaît comme un jouisseur désabusé. On parle beaucoup de son pessimisme qui émerge si bien de ses œuvres, à lui qui s'est tant échiné à dépeindre la mort, son image, son

376 G. de Maupassant. Préface à *Celles qui osent*, *Op. cit.*, p 101.

377 A.M. Schmidt. *Op. cit.* p.112.

omniprésence, et les ténèbres qu'il sentait le ceindre (ses derniers mots sont d'ailleurs : « Des ténèbres, oh, des ténèbres »). Cependant, d'en trop parler, on en oublierait presque l'autre aspect de la personnalité de cet homme sur laquelle nous avons envie d'insister. Il appert que Maupassant n'est pas seulement auréolé d'ombre. On aurait tort, en tout cas, de ne le voir qu'ainsi, de le réduire à cela. Une certaine lumière, même si elle reste pâle, l'éclaire et émane de sa personne. Citons, à cet égard, les paroles de P. Bourget exprimant bien les tendances profondes et contradictoires de Maupassant dans un article du 2 mai 1884 :

Il est misanthrope jusqu'au pessimisme. Mais sa misanthropie n'aboutit pas à la noire, furieuse calomnie de l'espèce humaine, ni son pessimisme à la nausée universelle. Il garde une bonne humanité dans ses ironies, une gaieté dans ses satires, une bonhomie dans ses dégoûts. Son mépris de la vie n'est en un mot pas inconciliable avec la vie même comme chez un Flaubert et un Baudelaire.³⁷⁸

Cette ambivalence ressort encore des propos qu'on a pu tenir sur lui après sa mort : Astruc déclare que « Nul moins que cet être éclatant de vie ne faisait penser à la mort » tandis que Zola évoque « la gaieté brave qui persiste même sous les larmes³⁷⁹ ».

C'est ainsi que, nous pouvons le remarquer et devons le mentionner, un certain humour trahissant quelque once d'espoir se dégage de ses oeuvres. Un humour qui n'est pas franc, cependant. D'ailleurs, Maupassant lui-même, dans *Fini de rire*, insiste sur la négation du bonheur et de la gaieté. Il serait donc plus judicieux de parler d'« humour noir », un humour qui serait là pour répondre à l'absurde par le grotesque, un humour qui serait l'expression d'une vision pessimiste et critique de la nature humaine, un humour mis en valeur par Montaigne et qui remonte à Démocrite, ce philosophe grec qui riait de la condition humaine. Cet humour permettrait de se soulager de l'horrible par l'horrible. Il annonce d'ailleurs le « théâtre de l'absurde ». Ainsi, un tel humour transparaît dans l'oeuvre de Maupassant et notamment dans *Après d'un mort* (1883), nouvelle dans laquelle Maupassant imagine la mort de Schopenhauer, avec un humour particulier. Un rire pour ne pas pleurer. Une sorte de délectation morose. Une triste joie.

En définitive, Maupassant balançant entre « humour noir » et « humeur noire » conserve son ambiguïté. Toujours cette brume qui l'enveloppe, lui « si joyeux au dehors » et « si mélancolique au dedans ».

Maupassant : sourire dehors, souffrir dedans.

378 Cité dans *Guy de Maupassant le témoin, l'homme, le critique*, 1984, 1, p. 129.

379 Emile Zola, Eloge funèbre de Maupassant, le 8 juillet 1893.

En cela, il est bien un homme du XIX^e siècle où « vague à l'âme » et progrès se côtoient, où le faux rire de la farce et les larmes du vrai malheur se mêlent, où la désespérance n'empêche pas la subsistance d'une certaine forme d'innocence. Et encore la croyance en « des lendemains qui chantent ».

Bonnefis a bien raison quand il nous dit qu' « il y a deux hommes en Maupassant³⁸⁰ ».

Si nous avons souhaité souligner l'ambiguïté de Maupassant, le voile qui recouvre l'homme qu'il était, c'est parce que - dans la mesure où un écrivain et, au-delà, l'homme qu'il est, est toujours plus ou moins présent dans son œuvre de façon consciente ou non - cette atmosphère de clair-obscur qui enrobe sa personne transparait dans son œuvre.

Une vie. C'est une œuvre où tous les pseudo contraires se trouvent réunis même si ce n'est pas nécessairement dans l'harmonie et la fusion, où se mêlent les choses les plus éloignées en apparence. Quand il définit le roman, G. Philippe nous dit qu'il est « situé dans un entre-deux entre fiction et réalité³⁸¹ ». Or, cet entre-deux ne cesse de s'immiscer dans l'œuvre, nous avons déjà eu l'occasion de nous en rendre compte à diverses reprises. En effet, le dualisme imprègne tout : nous avons deux curés, deux adultères, deux sœurs de lait, deux enfants... deux oiseaux : la mouette et l'aigle. Objectivité et subjectivité se mêlent, événementiel et ordinaire se rencontrent. Quant au discours, il est à la fois transparent et persuasif, réaliste et suggestif, réaliste et lyrique - nous pourrions emprunter le « réalyrisme » de J.M.Maulpoix, lequel déclare: « le roman a la réalité pour matière première et le lyrisme pour horizon³⁸² » -, simple et beau. M. Bury le résume parfaitement quand elle parle d'une « frontière mince entre le dit et le non-dit, la prise de parole et le silence, le texte et le réel³⁸³ ». On note une scansion entre saisie et dessaisissement, entre regard et aveuglement, entre vide et plein. Il y a ce conflit entre le « trop » de la parole et de la retenue, le silence du secret ou de la réclusion. On touche là à la multiplicité de la parole, une parole à la seule efficacité pratique, une parole visant l'échange ou tout simplement une parole pour dire le bien-être au monde.

L'ambivalence sur laquelle nous tentons de mettre l'accent ressort encore quand le réel bascule quelquefois dans le fantastique, cet autre pan de la réalité qui renvoie à l'inavoué, à

380 Cité par Claudine Giacchetti. *Op. Cit.*, p.314.

381 G. Philippe. *Roman : des théories aux analyses*, Seuil, 1994, p.88.

382 Jean-Michel Maulpoix, *La poésie malgré tout*, Mercure de France, 1996, pp.1145-115.

383 Mariane Bury. *La poétique chez Maupassant*, *Op. cit.*, p.258.

l'inconnu, au secret, au caché, à l'inexploré, à l'intériorité, à l'intrusion de l'étrange au cœur même du réel, du quotidien. Nous sommes assez longuement revenus là-dessus.

Le surnaturel s'immisce encore dans la réalité, lors de la veillée funèbre, on l'a vu avec la présence du feu, source de lumière mais une lumière qui peut ainsi s'avérer ténébreuse. Cette ambivalence du feu, en tant que source de lumière, nous évoque d'ailleurs l'ambiguïté de la lune, laquelle revient souvent dans le roman mais à des moments fort contrastés : si elle est là lors de la première nuit qui suit le retour de Jeanne aux Peuples, à la sortie du couvent, lune « rouge, énorme, et comme engourdie de sommeil », lune lumineuse à laquelle Jeanne confie ses tendres rêves d'avenir et de bonheur, elle est aussi là, lorsque Jeanne veille le corps de sa défunte mère, une Jeanne alors mélancolique et qui n'est pas loin de perdre un peu la tête : la lune est bien en cela ce que nous en dit Gilbert Durand, dans « Imaginaire et symbole », à la fois symbole de « mort et de renouvellement ». Nous ne serons donc pas étonnés que la lune soit, elle aussi, rattachée à l'élément hydrique comme en atteste la phrase suivante, où l'allitération en [f] renforcée par la paronomase « flot/flaque » semble accentuer ce rapprochement : « un flot de lune qui répandait à terre une flaque de clarté » (I, p.11), eau lumineuse ici. Mais la lune, à l'instar du soleil, finit par disparaître sous les flots : « lune, achevant son voyage à travers le ciel, allait disparaître dans la mer ». (p.13), « La lune descendue allait s'enfoncer dans la mer ». (p.127).

Quoi qu'il en soit sont ainsi dessinés les contours d'un monde étrange, qui tourne presque à l'envers, à l'instar du monde miniature de la tapisserie de Jeanne où le lion, qui a la taille d'une « bestiole microscopique » (p.10), pourrait se faire avaler par... le lapin ! Cette tapisserie est très révélatrice : nous avons plus particulièrement envie d'insister sur les couleurs qu'elle porte. Nous avons évoqué un peu plus haut les couleurs de l'existence dont Maupassant imprègne son œuvre : un monde tantôt noir, tantôt rouge, un monde aux couleurs changeantes, presque indéfinissables, un monde comme un arc-en-ciel... et les couleurs sont parfois très étonnantes, faisant presque naître un sentiment d'étrangeté pour l'oeil qui regarde. C'est ce que nous dit cette peinture avec l'« arbre bleu », les « fruits blancs », « l'herbe grise », le « moulin à vent tout rouge » (*Ibidem*)...

Nous avons pu parler également des hallucinations de Jeanne et dire qu'elles rendaient compte d'un « réalisme du mirage », d'un fantastique intérieur, d'un fantastique réel puisque nous donnant accès à l'être de Jeanne, à son inconscient, à son imaginaire qui représente peut-être le plus le réel. Mais nous voudrions insister sur un autre point ici, sur le fait que ce fantastique contribue à éviter le tragique que nous avons tant mis en évidence au cours de notre étude. Effectivement, pour le lecteur, avec cette hallucination, l'interrogation reste maintenue jusqu'au bout, exactement comme

dans « le Horla » où nous nous demandons s'il est bien un être de l'ailleurs ou une simple hallucination. Le mystère exorcise le tragique pour ainsi dire.

Réalisme, fantastique... Tout est donc plus ou moins lié, c'est peut-être, pour cela, que Maupassant disait du réalisme et du naturalisme qu'ils étaient des « mots vides de sens ».

Le mystère tient encore à l'indécision qui nous enveloppe quand il s'agit de donner une lecture de la fin ou une qualification du roman. Un roman de l'enracinement puisque Jeanne souhaite sans cesse retourner aux Peuples (le centre pour elle) mais les Peuples se dépeuplent, c'est pourquoi *Une vie* est aussi un roman de la « dépropriation³⁸⁴ » et donc de la perte des racines. L'enracinement est-il vraiment possible de toute façon ? Les Peuples ne demeurent-ils pas un lieu invivable dans la mesure où ils incarnent l'espace matriarcal ? C'est ainsi que C. Giacchetti déclame à propos de notre roman et de *Pierre et Jean* : « On trouve dans ces deux romans une ambivalence qui n'est jamais résolue car on ne peut ni rester ni vraiment partir. Tous deux nous disent l'impossibilité à la fois du lien véritable et de la séparation définitive³⁸⁵ ».

Une telle ambiguïté place Maupassant, selon L. forestier, à l'« écart de tous ceux qui font une confiance aveugle aux faits, ainsi qu'à leur réalité explicative et déterminante » : léger petit doute qui s'immisce timidement...

Pareillement, nous avons pu mettre l'accent sur le pessimisme, le tragique d'*Une vie* comme nous venons de le rappeler, la négation de beaucoup de valeurs, la solitude, la souffrance, la mort et l'impression de vide que cela induit chez le lecteur... mais nous sommes encore au XIX^e siècle, la flamme de l'espoir bien que vacillante, continue de faire danser la vie, là encore nous avons pu nous en rendre compte, peut-être plus ponctuellement. L'Histoire et ses guerres n'est pas encore venue déverser son lot de désespoir, de haine, de violence, d'horreurs. Ainsi, comme le dit Claude Chabrol qui a adapté certaines de ses nouvelles à la télévision : « Ce qui me plaît le plus chez Maupassant, ce n'est pas tellement qu'il puisse repérer la cruauté, mais qu'il continue d'aimer profondément la nature humaine, avec tous ses défauts ». Il n'est donc pas complètement insensible et désespéré, toujours une part d'humanité en lui, malgré l'ironie, et surtout il aime toujours autrui comme s'il était convaincu qu'il pouvait encore changer, s'améliorer. Alors, nous percevons quelques étincelles

384 Philippe Bonnefis. *Comme Maupassant*. Lille : Presses Universitaires, 1981, p.28.

385 Claudine Giacchetti. *Op. Cit.*, p.82.

de cette lumière dans notre roman : ce sont ces quelques instants privilégiés qui nous font nuancer voire oublier le vide des pages, le vide des jours vécus par Jeanne... ces instants magiques de communion avec la nature, (ces « instants de félicité où le temps se fracture, et où, enfoui dans la source, [l'être] accède à l'intemporel, l'impensable, le sans-limites³⁸⁶ » qu'évoquera Charles Juliet), ces « minutes d'amour avec la terre » où l'être est comme fondu dans le décor alors que son corps l'abandonne et tandis qu'une émotion le « mord jusqu'à l'âme » dans une espèce d'ataraxie, c'est ce fragile espoir qui envahit Jeanne, ce bonheur qui l'enveloppe et qui bourgeoonne timidement dans le texte à travers un lyrisme juste chuchoté. Peut-être pas le bonheur mais au moins la sensation du bonheur... le « souffle du bonheur » (UV, I, p.12).

C'est durant le voyage en Corse, centre lumineux du roman que les descriptions étincelantes de la nature rutilent, lesquelles, par ailleurs, nous éclairent admirablement sur le style de Maupassant. Nous avons là de véritables instants de bain de vie végétale. C'est alors ce « clair liquide » qui réveille la sensualité endormie de Jeanne, la « sauvagerie » de ce paysage qui lui redonne le désir d'être heureuse. C'est la « splendeur des choses », une symphonie sensorielle, lorsque l'« être instinctif » submerge l'« être intelligent », moment de trêve dans l'existence, « bien-être de vie » que M.Bury nous explicite très bien. L'espérance vient enrayer la souffrance, le temps d'un silence où la « dure sensation du réel » est mise entre parenthèses, quand le silence se confond avec le sublime, sublime du quotidien ancré dans tous ces petits riens qui font tant de bien. Le mariage est une prison, avons-nous vu, mais le sentiment de liberté demeure, par le biais notamment de l'aigle aux « ailes ouvertes » (soulignons que, cette année, doit paraître une étude sur « l'oiseau » dans les textes de Maupassant.). Comme le dit l'abbé Picot, devant la beauté du ciel : « On ne se lasse jamais de ce spectacle-là ». Ainsi, la campagne, continue t-elle d'apporter à Jeanne, année après année, le repos, l'apaisement, la fraîcheur, à la manière d'un « bain frais ».

Une vie, c'est la chute de larmes intarissables, mais c'est aussi la cascade d'un rire qui nous éclabousse parfois dans le roman : ce sont « Jeanne et le vicomte - (oui oui) - (qui) se mettent à pleurer de gaieté, se tordant, étouffant, la serviette sur la bouche pour ne pas crier », quand le père Lastique, ou plutôt son nez, est attaqué par la fameuse mouche. (III, p.27) ; c'est encore la baronne dont les éclats joyeux font « danser » la calèche, face à l'accouplement grotesque des chevaux (« la grande rosse à poil jaune » et « le petit animal blanc à poil long » [VI, p.70]) et face à

386 Rodolphe Barry, *Rencontres avec Charles Juliet*. La passe du vent, 2000, p. 43.

l'accoutrement de Marius, « perdu tout entier, disparu dans l'ampleur de ses vêtements » ; et la joie de la baronne gagne d'autant plus le lecteur qu'il ne le « voit » pas, que c'est seulement la calèche qui lui révèle ce fou rire, comme si elle riait elle-même : « des étouffements convulsifs, une sorte de gloussement continu, disaient que la baronne étouffait ». (*Ibidem*). C'est un rire qui se propage, une sorte de rire contagieux, un peu comme la vie, la gaieté de la nature qui parvient à se frayer un chemin jusqu'au cœur de Jeanne pour la ramener à la vie, alors que nous la croyons perdue. D'ailleurs, Jeanne ne nous surprend t-elle pas, quand elle se met à imiter la comtesse de Briseville, tandis que son père imite le comte (« Il saluait avec cérémonie, et, d'un ton solennel : “Votre château des Peuples doit être bien froid, madame, avec ce grand vent de mer qui le visite tout le jour ?”... » [p.73]) et que la baronne, pour sa part, s'offusque gentiment, un peu froissée tout de même... ce qui ne l'empêche pas de succomber à leurs imitations et de rire elle aussi. Quel charmant tableau ! Et cet épisode d'imitation se renouvelle au chapitre VIII, quand Jeanne imite son époux terriblement offensé à l'idée de donner vingt mille francs, « argent qui n'est pas à lui » pour le mariage de Rosalie, « fille séduite par lui » ! Et la joie de s'inviter dans le texte, de le trouver et la baronne de rire « poussivement » et le baron de la suivre aussitôt. Et Jeanne de retrouver son « rire clair d'autrefois ». Ce sont alors presque trois enfants que le lecteur voit dans son imaginaire, à la lecture du passage. Ainsi, alors qu'une certaine tension dramatique se faisait sentir, le paragraphe précédent, c'est le rire qui nous éclabousse tout à coup. On sent ainsi cette oscillation entre rire et larmes.

Autre tableau amusant qui se dessine dans notre imaginaire lorsqu'à la fin Jeanne, un peu comme une enfant, se fait sermonner par Rosalie, en principe sa bonne, laquelle lui reproche d'avoir pris l'argent de la vente des Peuples pour la remettre sur-le-champ et en cachette à Paul. Ainsi, après s'être rencontrées en chemin : « elle [Rosalie] posa son panier par terre pour se fâcher tout à son aise. Et elle cria, les poings sur les hanches ; puis elle prit sa maîtresse du bras droit, son panier du bras gauche, et, toujours furieuse, elle se remit en marche vers la maison » (XIII, p.175).

Et c'est notre rire à nous, lecteurs, face à l'abbé Picot, vraiment très surprenant quelquefois, comme dans cette scène plutôt drôle où Jeanne vient lui demander des conseils pour parvenir à avoir un deuxième enfant. Le prêtre, homme joyeux et naturel, s'exprime alors d'une manière très triviale et humoristique : « L'oeuvre de chair ne désireras qu'en mariage seulement - Vous êtes mariée, n'est-ce pas ? Ce n'est point pour piquer des raves » (p.131). « Ce n'est pas pour piquer des raves » : drôle de façon de parler et quel exemple mon Dieu ! L'abbé Picot incarne, en cela, les forces de vie *a contrario* de l'abbé Tolbiac incarnant les forces de mort. C'est un personnage assez drôle, à

l'instar de la baronne auquel il ressemble : la baronne toujours ronflant, toujours riant, toujours emmitouflée aussi comme si elle partait aux sports d'hiver !

Une vie c'est la mort de maints personnages mais c'est aussi encore et toujours le « ciel rose, d'un rose joyeux, amoureux, charmant » (IX, p.127) au lendemain même du décès de la baronne et quelques heures avant c'est encore la « douceur calmante » des champs, c'est la « paix silencieuse » de la nature, c'est la « tiède caresse d'un soir de fenaison » que perçoit Jeanne, comme pour briser sa solitude, comme pour apaiser son chagrin : une façon de dire que la vie demeure envers et contre tous. Et malgré la mort dont elle se moque un peu et qu'elle repousse à défaut de pouvoir le vaincre. On a alors l'impression d'être dans un moment de bascule, que le blanc s'inscrit dans le noir, le tout dans le rien, que sans transition, le sens s'inverse. Nous avons presque un volte-face entre la nuit et le jour, une aurore qui s'immisce presque imperceptiblement et vient colorer la mort. C'est ainsi comme si finalement nous avons la mort, la vie en palimpseste au sein du texte. Et quelle meilleure image pour dire cette vie mêlée de mort que celle de la « cendre lumineuse », oxymore oh combien révélateur ? (p.13) D'ailleurs, Jeanne qui se disait inconsolable, ne constatera t-elle pas, à peine quelques temps plus tard, que sa douleur est adoucie : « Elle s'était crue inconsolable ; et voilà qu'en deux mois à peine cette plaie vive se fermait ». Ne reste plus qu'un « voile de chagrin jeté sur sa vie ». (X, p.134)

Nous avons, d'ailleurs, quelque chose de similaire dans « Modèle », un conte très noir mais dont la noirceur est tempérée par quelques instants de silence émerveillé ou tout semble s'arrêter, se figer y compris le chagrin, le malheur et où un pâle reflet de bonheur se glisse au sein même de ce tableau ténébreux : « Et nous nous taisions, pénétrés par la sereine et vivante fraîcheur de la nuit charmante, par cette fraîcheur de la lune qui semble traverser le corps, le pénétrer, baigner l'esprit, le parfumer et le tremper de bonheur ».

« Peut-on, malgré la rigueur acharnée du sort, ne pas espérer toujours, quand il fait beau ? » (p.189), se demande, nous demande Jeanne dans le dernier chapitre.

Pareillement, on insiste fréquemment sur le réalisme de Maupassant, sur son pessimisme qui l'aurait conduit à jeter un regard sans complaisance sur la galerie française au début de la troisième République (les paysans, les petits employés, les prostituées, les aristocrates, les financiers, les militaires...), sur son « réisme », le mythe de la clarté, de l'économie de moyens qui l'aurait poussé à reproduire ce qu'il aurait vu et vécu et à le reproduire tel quel, mais c'est là oublier son cynisme,

le fait qu'il ait pris ses distances avec le réalisme, c'est occulter son ironie, laquelle manifeste la présence discrète du narrateur. Celle-ci affleure y compris dans les sujets les plus tragiques montrant que le plus grave est abordé avec une certaine légèreté. Pensons, par exemple, à la scène hautement tragique de la mort des amants dans la cabane, scène de mort et de folie, scène quasi apocalyptique où le tragique est encore augmenté par l'attitude froide et indifférente des paysans, eh bien dans cette scène, l'ironie de Maupassant est là pour instaurer une certaine distance avec ce tragique : cette dernière passe discrètement par l'utilisation du mot « niche » pour se référer à la cabane, une niche qui ne protège ici en rien ou encore par la « maison voyageuse » qui est, par ailleurs, une réminiscence, semble-t-il, de « La Maison du berger » de Vigny. Or, nous pouvons penser que cette ironie permet d'exorciser un peu le désespoir, le pessimisme, de remplir un peu le vide, de s'élever dans ce silence gelant semblant s'abattre sur la vie de Jeanne ; c'est un rire qui, fût-il un peu désespéré, un peu larmoyant, amer, comme un rire pour ne pas pleurer, un rire paradoxalement silencieux encore comme celui de Mohammed-Fripouille (« un rire silencieux qui lui secouait le ventre sans qu'aucun bruit sortît de sa bouche »), mais un rire qui n'en demeure pas moins un rire, venant combler la vacuité et repousser le vent d'un désespoir total et définitif. C'est pourquoi si nous pouvons penser notamment que Maupassant se moque des paysans quelquefois, il convient de voir que, dans le fond, notre auteur éprouve pour eux un sentiment de connivence et qu'il explique leurs défauts avant tout par la tristesse de la condition humaine.

Le rire s'avère donc fort ambivalent chez Maupassant et se mêle toujours à quelque chose de plus ou moins négatif. Daniel Sangsue nous propose une étude fort intéressante à cet égard : « De seconde main : rire et parodie chez Maupassant ³⁸⁷ ». Il nous rapporte ainsi les propos de Maupassant quant au rire « on appelle rire une gaieté particulière de l'âme qui se manifeste par des grimaces, des plis nerveux autour de la bouche, et des petits cris saccadés qui semblent sortir du nez ». (Chroniques) On devine là le statut négatif du rire chez lui, sans compter que, comme le souligne Auerbach, une des caractéristiques majeures du réalisme tient à la prédominance du « sérieux ». Et plus encore, si l'on rit moins à mesure que l'on entre dans la folie, l'excès de rire la symptomatise, c'est en cela que l'expression « rire comme un fou » est significativement récurrente dans les *Contes et Nouvelles*. Nous aboutissons donc à une sorte de rire-mort, un rire qui peut même mener droit à la mort comme dans « Le trou », d'où les expressions comme « rire comme un fou »,

387 Daniel Sangsue. « De seconde main : rire et parodie chez Maupassant ». In. *Maupassant miroir de la nouvelle*. p.177.

« mourir de rire » ou « rire comme un mort » que nous pouvons relever. Et c'est, en cela, que L. Forestier déclare que Maupassant « fait cheminer le lecteur sur les limites incertaines du cocasse et du macabre », ce qui fait écho à ce que nous pouvons lire dans le recueil du « Rosier de Madame Husson » : à savoir que « derrière l'ironie, le rire de façade, le pessimisme apparaît ». Ne devrions-nous pas, par conséquent, parler d'« illusion comique » ? Cela répond évidemment à une logique du contraste qui se mêle paradoxalement à la loi de la circularité chez Maupassant.

Dans « Toine », par exemple, nous oscillons sans cesse entre tragi-comique et burlesque, un burlesque qui laisse une impression amère dans la mesure où l'humour, lorsqu'il n'est pas farcesque, est soit cruel, soit l'ultime moyen de supporter son sort.

L'univers maupassantien est, en cela, un univers fait d'un mélange de douceur et de cruauté, de sourire et de rictus dans la mesure où le pessimisme est exprimé à travers un sourire. Rappelons la scène, déjà évoquée, de la discussion autour de Rosalie et de l'adultère avec Julien, au cours de laquelle la présence du curé, accomplissant son « ministère d'apaisement » permet d'apporter du rire. Ou mentionnons cette autre scène où Julien raconte l'anecdote de la boulangère adultère : l'histoire est navrante, pessimiste sur l'homme et pourtant elle est dite dans un éclat de rire, son importance est complètement minimisée : « Ils nous font manger du pain d'amour ces farceurs-là. C'est un vrai conte de la Fontaine » (IX, p.119).

La vie comme une farce...

D'ailleurs, du rire aux larmes, la frontière est parfois bien mince : « Petite mère fut secouée par son rire poussif qui lui emplissait les yeux de pleurs ». (UV, VIII, p.104) Comme un rire sangloté...

Et cela est très fréquent chez Maupassant, c'est la raison pour laquelle, le réalisateur Claude Chabrol qui a adapté « Le petit Fût » a souhaité que l'aubergiste, à la fin du film, joue sans que l'on sache s'il pleure ou s'il rit. Toujours cette ambivalence qui domine et qui laisse les cartes en main au lecteur.

Une vie c'est encore l'évocation du sordide (songeons à la mort brutale de la chienne) mais aussi du sublime (pensons à certaines descriptions ensoleillées de la nature), c'est le côtoiement du beau et du laid, du beau et du vrai, c'est leur alliance au sein de l'écriture. Antonia Fonyi évoque la sublimation du deuil, la profondeur de la banalité, la valeur significative de l'insignifiant au cœur de notre roman. *Une vie*, c'est la satire du mariage, c'est l'Histoire de l'aristocratie, c'est la

psychologie d'une jeune fille, c'est la beauté des paysages, la sensation du bonheur (on parle de « réalisme relativiste », réalisme du sentir nous donnant une représentation partielle et partielle de la réalité), c'est l'âme de la Normandie, c'est l'amour du pays natal, c'est la vie des sens, petits battements de cœur, qui nous empêche de dire que Jeanne est comme morte. La vie continue de nous faire entendre sa mélodie même au cœur du désespoir le plus noir. C'est *la* vie tout simplement.

Toutes ces petites choses que nous venons d'évoquer trahissent, semble t-il, un attachement à la vie, malgré tout, la croyance en un monde qui n'est ni blanc, ni noir, un monde aux couleurs changeantes et fugitives, aux couleurs qui se mélangent, un monde où les moments magiques laissent à penser que, malgré la mélancolie envahissante à la fin du XIX^e siècle, tout reste encore possible, à l'image de cette petite chatte qui se fait « nourrice d'une autre race », « mère adoptive » du chiot Massacre (Bernard Valette lit dans cette scène « une sorte de vitalisme naturel (qui triomphe de la bêtise humaine ³⁸⁸»), à l'image surtout de la fusion, dans notre roman, de deux éléments antinomiques, le feu et l'eau et ce mélange quasi magique est signifié par la lumière qui reste présente après l'engloutissement du soleil : c'est comme si l'eau n'avait pas éteint le feu, elle est donc « phosphorescente ». Ces deux éléments antinomiques peuvent encore, paradoxalement, refléter des choses similaires comme la mort, l'oubli. Insistons sur l'ambiguïté de toute chose : une lumière qui ne dit pas forcément la douceur, la beauté. Un apaisement qui peut devenir ennui, une douceur qui peut se faire torpeur, une beauté simple qui peut se faire beauté sans mystère et sans charme. La jeunesse de Jeanne revêt une couleur rose, sa vieillesse une couleur noire, malgré tout, la première n'est pas forcément du côté de la mouvance, de l'agitation comme la seconde n'est pas que du côté de la sclérose, de la stagnation. Ce n'est pas si simple. Ne nous rangeons pas trop facilement, trop fausement aux oppositions du type ombre/lumière, opacité/lucidité, illusion/désillusion. De la même façon, nous avons vu qu'un même élément, la pluie ou même la mer peut être tantôt vu positivement et tantôt négativement, qu'il peut renvoyer à des choses opposées, contradictoires... ou plutôt contraires. Nous touchons à la subtile distinction que nous propose Aline Mura dans *Béatrix ou la logique des contraires*, ouvrage dans lequel est développée une logique de la contradiction, une logique dynamique. C'est la lumière qui est contenue dans l'ombre, c'est la lumière ombrageuse, fausement lumineuse qui se tiennent au creux de la vie, au creux d'*Une vie*. C'est l'ombre dans la vie, la mort dans la vie... la vie dans la mort... de façon

388 Bernard Valette. *Une vie*. Analyses et réflexions, Ellipses, 1999, p.420.

incessante, presque imperceptible.

C'est ainsi, par exemple, que dans le roman, « le petit bruit, le vague glissement de la mer sur les roches » (laquelle est restée silencieuse pendant toute la scène) vient soudainement remplir le silence alors que Jeanne est au bord du suicide (UV, VII, p.86). Tout paraît mort mais ce n'est là qu'apparence, encore un souffle de vie se fait sentir. D'ailleurs, Jeanne ne se suicide pas ! comme pour dire que quelque chose la retient au fond d'elle. L'amour de ses parents notamment. C'est une vie victorieuse qui s'en trouve esquissée. Malgré tout.

De la même façon, alors qu'au mois de janvier, un épais manteau neigeux a tout enseveli et que seul se fait entendre le « silence gelé des champs », subitement... « des bruits de vie venant de fort loin » se font entendre. C'est encore le chuchotement de quelque vie qui se laisse deviner, timidement, par l'allitération en [ch] dans la phrase suivante : « seules les **cheminées** des **chaumières** révélait la vie **cachée** », c'est le « mince filet de fumée » qui se forge un passage dans l'air glacial, dans « l'invincible gelée » (VII, p.78).

Et ce sont encore les « sourires de soleil » qui se dessinent sur les « murs ternis » du château « grisâtre » (XIV, p.190) que Jeanne retrouve à la fin de l'oeuvre et qui nous est présenté comme un « cimetière »... C'est le soleil des souvenirs dont la vieille demeure regorge qui se lit, des souvenirs qui assurent une autre vie à ces parents qui ne sont plus. Et c'est le sourire de son cœur à elle de les retrouver là.

Et quelle meilleure preuve de la victoire de la vie sur la mort, malgré la mort, que cette « chaîne » évoquée par Jeanne, cette « chaîne mystérieuse de tendresse entre ceux-là morts autrefois, celle [la baronne] qui venait de disparaître à son tour, et elle-même restée encore sur la terre » (IX, p.124) ?

C'est cette vie, cette lumière, ce sens caché qui est à chercher derrière le pessimisme le vide et le noir de l'oeuvre qui paraissent prendre toute la place. Le lecteur doit partir en quête de cette révélation qui consiste ainsi en un investissement de sens de sa part, afin de jeter une nouvelle lumière sur les mots. C'est en cela que J.M. Goulemot nous dit : « Lire, c'est donc constituer et non pas reconstituer un sens ³⁸⁹ ».

Une vie est, en définitive, à l'image de ce monde en décomposition où faux rire de la farce et larmes du vrai malheur s'accouplent dans un espoir désespéré, pourrions-nous dire.

389 J.M. Goulemot. *Op. Cit.*, p.116.

« Le monde est rien et le monde est tout » s'exclamera Camus, dans *Discours de Suède* (1957)³⁹⁰. Lorsque la beauté du paysage corse tire quelques larmes à Jeanne, cette dernière déclare : « Ce n'est rien... ». Or, derrière ce « rien » ce sont les contours du tout que nous pressentons, le tout du cœur battant encore et se soulevant devant la magie d'un paysage, le tout des sens se réveillant devant les splendeurs de la vie. Une vie multiple et en cela insaisissable, parfois presque invraisemblable et pourtant bien vraie. *Une vie* multiple et en cela insaisissable.

C'est bien ce que constate Delaisement, lui qui explique qu'*Une vie* place le lecteur dans « l'incertitude » et l'« équivoque ». Selon ses dires, inéluctablement « le lecteur s'interroge, doute, se sent mal à l'aise ». Il est notamment « inquiet et frustré dans son attente d'une histoire qui ne s'épanouit pas, d'un drame qui ne cesse de couver³⁹¹ ».

Et quelle meilleure preuve de l'ambivalence de l'œuvre maupassantienne et d'*Une vie* en particulier, que l'eau qui y est si présente et qui reflète bien un univers où tout est liquide, tout est en devenir, tout y est instable, flou (toute frontière, tout sens fixe se trouvent en cela abolis), mouvant, changeant et flottant.

Et Maupassant de dire dans sa Chronique « Le Fantastique », en 1883, ce que cette ambivalence entraîne dans la lecture : « Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer tout aussitôt ».

Ce que nous avons tenté de montrer et nous espérons y être un peu parvenu, c'est qu'il n'y a pas de « cases », de courants littéraires, de genres fixes et cloisonnés, cantonnés dans leur siècle et propres à tel auteur. De la même manière, il n'est pas de « livre sur rien » comme de livre sur tout : ce ne sont là que des idéaux desquels les écrivains peuvent s'approcher, qu'ils peuvent frôler sans jamais les atteindre complètement (Il y a toujours un certain écart entre ce que l'auteur souhaitait faire et ce qu'il réalise au bout du compte, et donc une part de son œuvre qui lui résiste ou lui échappe). Cela tient encore aux limites de l'art, par excès ou par défaut : songeons au *Chef-d'œuvre inconnu*. De la même façon, l'idéal d'un livre qui se raconterait tout seul s'avère impossible. L'auteur ne peut pas s'absenter complètement, il peut juste se rendre invisible. Même au XX^e siècle,

390 Albert Camus. *Discours de Suède*, Folio-Gallimard, 2001.

391 G. Delaisement. *Op. cit.*, p.144.

nous ne pensons pas que le « livre sur rien » ait été écrit, même si nous nous en sommes beaucoup approchés : c'est que perdure toujours une substance. Même les personnages, si évanescents soient-ils, dépourvus de nom, sans visage, parfois sans paroles, des ombres pour ainsi dire, demeurent. On sent une présence malgré tout. Quant à *Une vie*, il n'est pas un anti-roman, c'est un roman de l'échec mais pas seulement. L'« écriture du vide » est une écriture qui ne s'avère pas si vide finalement.

« L'écriture du vide », c'est l'assemblage de tous ces petits détails qui font la substance des jours et desquels nous n'avons pas toujours conscience, la somme de ces « mille petites choses intimes, de ces grands et simples événements du foyer, si mesquins pour les indifférents » (UV, IX, p.125) qui constituent la trame de la vie, tous ces petits riens qui forment un tout, tous ces petits riens (que ce soit la « vue d'une marguerite », le vagissement d'un bébé, « un petit cri d'oiseau », les larmes de Lison, le rire du baron, le « mouchoir à carreaux » de l'abbé Picot, la pipe du père Lastique, les pas lourds de la baronne, le « bain de la nature » d'une Jeanne euphorique, le rose de l'aurore...) qui font une vie. La vie. Ce « mélange des extrêmes dans un entrelacs de fils dont aucun, pris en lui-même, n'apporte de solution ». Cette imbrication de tonalités contraires.

« Des petits riens » et non le « rien »... des petits riens comme « les choses les plus simples » qui suffisent à « donn[er] d'interminables gaietés ». (III, p.27) Des « menus détails chers aux gens de campagne » (XI, p.165). Des petits riens tels que « Père a la grippe ; la bonne Hortense s'est brûlée au doigt ; le chat "Croquerat" est mort ; on a abattu le sapin à droite de la barrière ; mère a perdu son livre de messe en revenant de l'église, elle pense qu'on le lui a volé » (IX, p.125). Juste la vie.

Lire *Une vie*, c'est un peu comme faire une promenade qui nous amène presque « au bout de la nuit » de ce « siècle finissant ». Presque. Car le soleil se lève toujours au petit matin, comme le soleil aux joues roses le lendemain de la mort de la baronne. *Une vie* est en cela un roman où encre noire et lettres d'or se confondent.

Lire *Une vie*, c'est peut-être au bout du compte murmurer ce que murmure le baron devant l'océan : « C'est terrible et beau ». (UV, VI, p.76). Et nous pensons au-delà de ce livre, pouvoir aisément l'appliquer à la vie, au réel. Ce réel énigmatique, presque fantastique. Cette réalité mouvante et changeante. Ce monde presque vide ou du moins qui tourne à l'envers. Le labyrinthe de la vie rendu plus justement par un roman qui voit le défilé de tous ces riens, presque invisibles que par un roman reposant sur une intrigue bien ciselée et de fortes actions. On retrouve ici le « pouvoir infini de l'infime » dont nous avons déjà parlé et dont prend conscience le lecteur, le fait

que l'infra-ordinaire qui est du domaine de l'insignifiant a bel et bien une signifiante, et que, par conséquent, l'ineffable, l'implicite peuvent être le lieu d'un discours. C'est ainsi que Maupassant déclarait dans une lettre à M. Vaucaire : « Des chefs-d'oeuvre ont été faits sur d'insignifiants détails, sur des objets vulgaires³⁹² », sur ces petits riens, ces micro-événements, ces infimes détails qui forment la vie, notre bien, notre tout.

« On ne relit l'œuvre que pour ses détails ³⁹³»...

392 Maupassant. *Romans*, p.1475.

393 Luc Rassin, Franc Schverewegen. *Pouvoir de l'infime : variation sur le détail*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, 1997. 280 p.

Post-face : Les « petits-Maupassant »

Quelques temps avant d'être emporté définitivement par la maladie, Maupassant avait dit dans son délire, à son médecin, à la maison du docteur Blanche, alors qu'il était dehors à ficher des rameaux verdoyants dans le terreau d'un parterre : « Plantons cela [ces petits morceaux de bois] ici nous y trouverons l'an prochain de petits Maupassant ³⁹⁴ ». Des petits Maupassant. Nous avons ainsi pensé en guise de conclusion-postface (étant donné que nous avons déjà fait une synthèse quant au « livre sur rien » et à « l'écriture du vide » en ce qui concerne *Une vie*) nous pencher brièvement, sur la postérité de Maupassant, sa postérité et sa modernité en même temps, afin de voir les Petits Maupassant du XX^e siècle qui ont puisé leur inspiration dans ses œuvres, qui ont écrit leurs ouvrages après avoir lu les siens. Bien entendu, il convient de souligner, dès à présent, que cet héritage n'est pas toujours consenti ou même tout simplement conscient.

L'intérêt croissant pour Maupassant et sa place privilégiée dans les études littéraires universitaires semblent rendre compte des grands enjeux actuels figurant dans ses œuvres. Et en effet, maints critiques ont montré le précurseur qui sommeillait en lui. Delaisement, dans *Maupassant et le modernité*, a été jusqu'à signifier que les « embryons » de la philosophie de l'absurde pouvaient être trouvés chez notre auteur.

Nous avons, au cours de notre deuxième partie, tenté de montrer les paroles pleines et pourtant vaines qui étaient présentes dans *Une vie*, ces lieux communs clichés qui vidaient les conversations. Mais, Maupassant va encore plus loin dans *Propos des rues*, sorte de truculente pochade versifiée où deux messieurs « décorés » discutent en flânant sur le boulevard et annoncent, par là, Beckett ou les romans de Robert Pinget comme Delaisement le souligne. « Comment, c'est vous?/ Par quel hasard?/ Et la santé?/ Pas mal et vous?/ Merci, très bien./ Quel temps superbe! [...] Quoi de neuf?/ Rien. /Madame va bien?/ Un peu grippée/oh par le temps qui court³⁹⁵ ».

Son pessimisme sur lequel nous ne reviendrons pas ici, le fait qu'il « dénonce l'absurdité de l'existence humaine jusqu'à la nausée ³⁹⁶ » (Bury) concourt encore, semble t-il, à en faire un précurseur de l'existentialisme.

394 G. Normandy. *La fin de Maupassant*, p. 244.

395 G. de Maupassant. Des vers, col. P. Pia, p. 291 et sv.

396 M. Bury. *Op. cit.* p.9.

Georges Poulet, dans *La pensée indéterminée. II. Du Romantisme au XX^e siècle*, quant à lui, effectué un rapprochement vraiment intéressant entre Maupassant et... Heidegger. Il a ainsi démontré comment l'être maupassantien éprouve une peur qui rappelle l'angoisse chez Heidegger : « cette expérience initiale de l'existence à partir de laquelle se révèle toute la profondeur tragique de l'existence. Or, sans trop s'en rendre compte, Maupassant, avant lui, avait reconnu à la pensée humaine le même point de départ³⁹⁷ ». *Maupassant avant Freud* avait été écrit par Bayard et nous avons ainsi Maupassant avant Heidegger. Armand Lanoux nous dit dans la préface aux *Contes et nouvelles* : « Soit qu'il objective, précédant Conrad et toute une littérature béhavioriste, soit qu'il intériorise et il précède alors la psychiatrie moderne, l'originalité de Maupassant apparaît évidente ».

Nous aimerions évoquer à présent un « petit Maupassant » qui, c'est certain, apprécierait peu cet « honneur » : Sartre bien évidemment, dont plusieurs critiques ont pu noter la parenté avec Maupassant, bien que l'auteur de *La nausée* ne l'ait jamais reconnue. Effectivement, force nous est de constater que le discours sartrien était violemment dirigé contre Maupassant, qu'il décrit dans *Qu'est-ce que la littérature ?* comme un romancier français archétype du bourgeois honteux. Pour en revenir à la ressemblance entre les deux auteurs, nous pouvons nous rapporter à René Lalou qui estima à la parution de *La nausée* que « c'était du Maupassant et du meilleur³⁹⁸ ». Nombreuses sont les similitudes entre *Pierre et Jean* et *La nausée* mais dans *Une vie*, le personnage de Lison semble annoncer l'univers de Sartre peuplé de silhouettes. Remarquons encore le thème de la solitude contribuant à rapprocher les deux hommes. En outre, si nous avançons dans notre démonstration, nous pouvons mentionner un « descendant », un « fils » incontestable de Sartre : Paul Nizan et, pour être plus précis, nous référer à son ouvrage *Le Cheval de Troie* (1935) dont le héros éprouve et exprime une solitude qui n'est pas sans nous rappeler *Une vie* - il nous suffit de nous rapporter aux citations relevées plus haut - : « Un homme aujourd'hui est aussi solitaire qu'une étoile » (même recours à la lumière céleste et aux astres pour signifier la solitude), « aujourd'hui il n'y a que le néant de l'homme seul³⁹⁹ ». Est-ce là un autre « petit Maupassant » ?

Mais revenons à nouveau à la stigmatisation de Maupassant sous la plume de Sartre. Comment

397 Georges Poulet. « Écriture ». PUF, 1987, pp. 171-177.

398 René Lalou. *Le roman français depuis 1900*, PUF, p.69.

399 Paul Nizan. *Le cheval de Troie*. (1935). Notice établie par Michel Contat et Michel Rybalka, *Œuvres romanesques* de Jean-Paul Sartre, La Pléiade, Gallimard, 1981.

l'expliquer ? Était-ce donc une part de refoulé ? Maupassant est-il un père ignoré ? Quoi qu'il en soit, Geneviève Idt, qui relève des occurrences maupassantiennes indubitables dans l'œuvre de Sartre, s'accorde avec Lecarme qui parle, quant à lui, de réécriture évidente entre les deux auteurs.

Cela nous amène ainsi au dernier point que nous souhaitons traiter : l'héritage du XIX^e siècle pour les romanciers du siècle suivant, un héritage qui n'est pas toujours assumé ou conscient mais un héritage qui n'en demeure pas moins évident pour nous. Reportons-nous à nouveau à l'ouvrage de Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?* (PUF, 1940, 2 vol) dans lequel il déclare que « le dix-neuvième siècle [...] (est) pour l'écrivain le temps de la faute et de la déchéance », le temps de l'embourgeoisement et de l'affadissement du roman. Pourtant, il est évident que les œuvres du XX^e siècle émanent des œuvres du siècle précédent. Les écrivains du « Nouveau Roman » qui ont souvent condamné le réalisme tiennent beaucoup, pourtant, de Balzac, qui est le père de la poétique moderne du roman (statut particulier du narrateur et discours/ omnipotence de la description/ faculté de faire parler le silence) et de Flaubert bien évidemment, de son renouvellement du romanesque, de l'importance qu'il accordait à la seule forme.

Marcoin, dans *Manières de critiquer*, nous dit que le sentiment littéraire de l'absurde, de la perte de tout sens précède l'horreur des camps. Il appert, en effet, qu'il n'y a pas dans l'Histoire, des courants littéraires caractérisant une époque bien précise : les nouvelles formes apparaissant à tel moment étaient déjà en germe dans le siècle précédent. Nous ne pouvons donc parler que de prolongement ou de renouvellement et non de nouveauté en soi. Nous avons, d'ailleurs, évoqué l'impossibilité, pour un écrivain, de faire totalement « table rase » du passé littéraire et donc d'écrire quelque chose qui soit entièrement inédit. Malgré tout, il est vrai que Maupassant, Flaubert ou encore Balzac restent des hommes du XIX^e siècle, il convient d'insister sur ce point : le sentiment d'absurde qui éclot chez Maupassant et qui a amené plusieurs critiques à voir en lui un précurseur de l'existentialisme, se mêle encore à une douce note d'espoir comme nous l'avons vu, alors qu'il n'en sera rien au siècle suivant qui connaît une véritable fracture épistémologique. C'est pour cette raison que des propos comme ceux lus dans l'article « Un précurseur de nouveau roman ? Guy de Maupassant (« Avec Maupassant, une nouvelle ère commence, l'"ère du soupçon" pour reprendre l'expression de Nathalie Sarraute⁴⁰⁰ ») ou ceux de A. Lanoux (« il n'est pas un homme du XIX^e siècle, malgré les moustaches. Au travers des contes, comme dans sa vie, Maupassant est un

400 J.P. Han. *Art. Cit.*, p.110.

écrivain d'aujourd'hui⁴⁰¹) nous semblent quelque peu exagérés. Que Maupassant esquisse sous sa plume des bribes et des idées de l'écriture du siècle suivant, qu'il traite de sujets qui font l'actualité, c'est un fait, mais il reste un homme du XIX^e siècle, en témoigne l'héritage des Romantiques ou d'écrivains tels que Balzac, Stendhal, Zola et bien sûr Flaubert qui transparaît dans ses ouvrages. D'ailleurs, on ira beaucoup plus loin dans le sentiment d'absurde et de néant des personnages et dans « l'écriture du vide » dans les « romans » du XX^e siècle. C'est aussi l'Histoire qui le veut et l'exige.

Pour prendre un exemple, l'objectivité visée par Maupassant n'est jamais atteinte comme en témoigne l'effleurement de l'ironie ou de l'apitoiement. En revanche, cette objectivité sera plus pure chez les romanciers de l'« ère du soupçon » où nous avons un discours déshumanisé, presque sans voix. Le sujet disparaît : c'est le « moi : ça n'existe pas⁴⁰² » de Nathalie Sarraute. Ne subsiste qu'un regard, on parle alors de roman « chosiste ». On fait, en outre, un pas de plus vers le néant, vers le rien: G. Simenon nous présente ainsi dans *Georges Simenon, romancier de l'instinct* l'esquisse de son oeuvre où il ne se passe rien (« Que se passe t-il ? Je ne m'en préoccupe pas et jusqu'au bout, je m'en lave les mains⁴⁰³ ».)

Disons quelques mots encore sur le silence afin de bien marquer la différence entre les siècles. Il convient de remarquer qu'au siècle de Maupassant, le silence se glisse bien souvent dans le texte, malgré la volonté de l'auteur et parfois même sans qu'il en ait conscience. C'est donc nous, lecteurs, qui notons la fissure, la faille, toute petite, introduite à l'ombre des mots. En outre, si l'auteur recourt volontairement au silence (pensons aux non-dits par exemple), il n'érige nullement cette forme de silence en principe constitutif et reconnu comme tel. En revanche, il en est tout autrement au XX^e siècle où le tacite séduit, où le silence devient objet du désir romanesque (Reportons-nous à l'ouvrage d'A. Mura) ; c'est qu'à la vision totalisante du réel (pensons à Balzac), on juge plus juste une approche fragmentée et parcellaire du réel. On a conscience, désormais, qu'une restitution minutieuse de la réalité s'avère utopique. Le monde, de surcroît, ne peut plus être pensé aussi aisément. Les guerres, les camps ont tout bouleversé. C'est comme si on ne pouvait plus que se taire devant le monde, comme si le dire était saturé. C'est que l'indicible, le caractère inachevé des phrases, la résistance des mots se font féroces au XX^e siècle, ce que nous laisse deviner Anouilh par exemple : « Nous vivons dans un monde qui a complètement perdu l'usage du

401 A. Lanoux. Préface aux *Contes et nouvelles*, éd. L. Forestier, la Pléiade, I, p. 14-15.

402 Cité par Delaisement. *Maupassant et la modernité.*, p. 244.

403 Cité par Pierre Debray-Ritzen, *Georges Simenon, romancier de l'instinct*, éd. Favre, Lausanne, 1989.

point virgule, nous parlons tous par phrases inachevées, avec trois points de suspension, points sous entendus, parce que nous ne trouvons jamais le mot juste ».

L'indicible qui menace également notre auteur, d'une autre façon, dans un autre contexte, et beaucoup plus ponctuellement, ce sont les mots qui ne viennent pas, mots qui se font maux, mots qui se font sang, mots restant en retrait, en suspens, dans l'ombre des pages, mots fuyant puis... mots naissants, mots passant sous la plume de Maupassant sortant du silence.

En cela, Maupassant est bien un précurseur, père de « petits Maupassant » mais il est aussi fils, successeur d'autres naufrageurs de mots, d'autres proies de l'indicible car le silence est partout, il est toujours.

« Le bonheur n'est pas un gros diamant, c'est une mosaïque de petites pierres harmonieusement rangées » (Alphonse Karr)

Bibliographie

1. Œuvre étudiée :

MAUPASSANT, Guy (de). *Une vie*.
Paris : Hachette Livre, 1999. 319 p.

2. Œuvres littéraires de référence :

BALZAC, Honoré (de). *La Comédie humaine. Tomes I-XII*.
Nouvelle édition.
Paris : Gallimard, 1976-1980.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*.
Paris : Pocket, 1998. 340 p.

FLAUBERT, Gustave. *Oeuvres I*.
[Paris] : Gallimard, 1992. 1038 p.
- *Oeuvres II*.
[Paris] : Gallimard, 1988. 1054 p.

MAUPASSANT, Guy (de). *Romans*.
[Paris] : Gallimard, 1987. 1705 p.
- *Contes et nouvelles II*.
[Paris] : Gallimard, 1979. 1766 p. et 1745 p.

MICHAUX, Henri. *La Vie dans les plis*.
Nouvelle édition revue et corrigée.
[Paris] : Gallimard, 1989. 213 p.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*.
Saint-Amand : Gallimard, 2002. 249 p.
- *Les mots*.
Saint-Amand : Gallimard, 2002. 212 p.

ZOLA, Emile. *L'assommoir.*
Paris : Hatier, 2005. 634 p.

3. Ouvrages critiques consacrés à la Poétique du roman :

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.*
[Paris]: Gallimard, 1978. 488 p.

HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif.*
Paris : Hachette, 1981. 268 p.

- *Du descriptif.*

[4^{ème} édition : notions ajoutées, bibliographie mise à jour]
Paris : Hachette supérieur, 1994. 247 p.

- *Poétique du récit.*

Paris : Seuil, 1977. 147 p.

C'est le chapitre intitulé "Pour un statut sémiologique du personnage » qui a tout particulièrement retenu notre attention.

JOUVE, Vincent. *La poétique du roman.*
2^{ème} édition revue.
Paris : SEDES, 1999. 192 p.

Au cours de notre travail de recherche, les ouvrages de Jouve nous ont été d'un grand secours, notamment ceux consacrés à la réception littéraire sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir. Dans celui-ci, différents chapitres ont retenu notre attention : ceux dédiés à l'inscription du hors-texte, la part du sujet et de l'Histoire, le chapitre 3 dans lequel il est question du personnage. Bien entendu le chapitre sur la réception littéraire a également été au coeur de nos préoccupations.

KOTIN-MORTIMER, Armine. *La clôture narrative.*
Paris : Corti, 1985. La clôture réaliste. 248 p.

LARROUX, Guy. *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question.*
Paris : Nathan, 1995. 237 p.

LUKACS, Georges. *La théorie du roman.*

Paris : Gonthier, 1975. 196 p.

MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages.*

Paris : Corr ea, 1933. 224 p.

Dans cette étude, l'auteur explique d'abord que si le roman n'est pas la vie, c'est dans la vie qu'il cherche son terreau. C'est donc sur le lien littérature et réalité et notamment sur ce que doivent les personnages au romancier qu'il nous invite à réfléchir. Pour notre part, ce sont surtout les phrases suivantes qui vont nourrir notre réflexion : « *Ces personnages fictifs et irréels nous aident à nous mieux connaître et à prendre conscience de nous-mêmes. Ce ne sont pas les héros de roman qui doivent servilement être comme dans la vie, ce sont, au contraire, les êtres vivants qui doivent peu à peu se conformer aux leçons que dégagent les analyses des grands romanciers.* ». C'est en effet dans le cadre de la réception littéraire et de l'identification que cela nous guidera.

MITTERAND, Henri. *Le discours du roman.*

Paris : Presses Universitaires de France, 1980. 266 p.

PAVEL, Thomas. *La pensée du roman.*

[Paris] : Gallimard, 2003. 436 p.

L'auteur commence par revenir sur un mythe, ce qu'il appelle une «  piphanie douteuse » à savoir que les romans prémodernes seraient mensongers à cause de l'idéalisation qu'ils portent a contrario des romans « modernes » caractérisés par leur réalisme et leur vérité. Mais selon lui, l'histoire du roman ne se limite pas à « *un combat entre la vérité triomphante et le mensonge confondu* ». D'ailleurs, l'idéalisation de jadis est porteuse de vérité tandis que les personnages des romans modernes restent encore très idéalisés. En définitive, les frontières entre idéal et vérité ne sont pas si évidentes. L'histoire du roman, loin d'être réductible à un combat, repose plutôt sur « *le dialogue séculaire entre la représentation idéalisée de l'existence humaine et celle de la difficulté de se mesurer avec cet idéal* ».

L'auteur explique comment les genres narratifs prémodernes concevaient la perfection humaine, avant d'analyser ensuite les tentatives modernes pour représenter son insertion dans le monde de l'expérience quotidienne.

Il note plus particulièrement trois transformations profondes au cours de l'histoire du roman : la première, au XVIIIe siècle, selon lui, a bouleversé l'équilibre des sous-genres narratifs prémodernes en distribuant le genre romanesque à toutes les catégories sociales et ethniques. La deuxième située au début du XIXe siècle, a unifié le genre du roman en créant le réalisme social et historique. Enfin, la troisième, placée à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, a abouti au modernisme et reformulé les fins esthétiques du genre.

C'est la deuxième période qui nous a davantage intéressée :   cette période, selon l'auteur, la visée principale du roman consiste à donner un caractère vraisemblable au genre et   s'éloigner le plus possible de l'idéalisation mise en scène dans les romans prémodernes. Cette entreprise se fait en deux temps : tout d'abord, le roman doit accorder à tous les hommes la force morale naguère réservée aux héros d'exception ; ensuite, il doit assujettir scrupuleusement l'invention à l'observation empirique que ce soit par le récit des soucis quotidiens du commun des hommes ou par le recours à

l'objectivité scientifique.

PHILIPPE, Gilles. *Roman : des théories aux analyses.*
Paris : Seuil, 1996. 94 p.

RIFFATERRE, Mickael. *La production du texte.*
Paris : Ed. du Seuil, 1979. 284 p.

4. Ouvrages critiques traitant de la question du réalisme... :

AVERBACH, Erich. *Mimésis : la reproduction de la réalité dans la littérature occidentale.*
[Paris] : Gallimard, 1977. 559 p.

Il s'agit là d'un ouvrage capital sur la question du réalisme, Erich Auerbach montre notamment comment le XIXe siècle se caractérise par l'avènement d'un réalisme « total ». Il a introduit le sérieux, le tragique dans le réalisme. C'est ainsi que « de vastes groupes humains socialement inférieurs » accèdent simultanément à l'histoire et à la littérature.

BARBERIS, Pierre. *Balzac : une mythologie réaliste.*
Paris : Larousse, 1971. 287 p.

- *Aux sources du réalisme, aristocrates et bourgeois : du texte à l'Histoire.*
Paris : Union générale d'éditions, 1978. 441 p.

Nous trouvons en exergue de cette œuvre la phrase suivante de Balzac : « *Les écrivains n'inventent jamais rien* » et c'est ainsi que cet ouvrage tend à expliquer l'œuvre par l'Histoire. Le XIXe siècle offre le spectacle d'un monde sans âme et sans espoir qui transparait dans les œuvres enfantées à l'époque. Chez Balzac, nous retrouvons l'époque de la jeunesse et de la bourgeoisie, puis vient l'échec de 1848 qui aboutit au second triomphe de la bourgeoisie conservatrice. Or, cette noirceur plus forte qui enveloppe la fin du siècle (on parle alors de « siècle finissant ») explique le fait que les personnages balzaciens ne sont pas encore désespérés, battus mais toujours prêts à repartir, alors que cette puissance n'est plus là chez Flaubert puis Marcel Proust. Les rêves semblent alors éteints.

BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, HAMON, Philippe. *Littérature et réalité.*
Paris : Ed. du Seuil, 1982. 181 p.

BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme.*
2^{ème} édition entièrement revue et augmentée.
Paris : Dunod, 1998. 213 p.

Dans cet ouvrage, Colette Becker, professeur de littérature, montre que si la représentation de la réalité a toujours été présente dans la littérature, elle s'est développée plus nettement au XIX^e siècle. Après avoir tenté de définir le réalisme - notion qui reste floue malgré tout - en soulevant les problèmes qu'il engendre quant à la possibilité ou non de rendre compte de façon totale et exacte de la réalité et quant à l'objectivité utopique du narrateur et en notant encore les paradoxes qu'il entraîne ainsi que les limites qui le caractérisent, elle nous dresse un historique du courant réaliste duquel découle le naturalisme. Ces deux courants ne sont pas aisés à différencier mais le second aurait une valeur documentaire plus importante à la suite de l'entrée de la science dans la littérature. En somme, le naturalisme qui « naît » en 1865 avec notamment *le roman expérimental* serait un peu le prolongement du réalisme. Le premier, quant à lui, émerge à la suite de la révolution de 1848, en réaction contre le Romantisme mais pas seulement puisque Colette Becker nous présente également des raisons politiques et culturelles qui en sont à l'origine. D'ailleurs, c'est en peinture qu'il apparaît d'abord avec Courbet. Notre auteure évoque alors ses initiateurs : Balzac et Stendhal, son évolution sous la plume des différents auteurs réalistes avant de s'arrêter sur l'écriture réaliste et sur les moyens mis en oeuvre par les écrivains qui se réclament ou non de ce courant pour tenter de faire coïncider littérature et réalité ou, du moins, littérature et illusion de réalité puisque seule l'illusion de la réalité peut apparaître. Effectivement, la *mimesis*, l'imitation pure et dure de la réalité s'avère impossible, c'est même par le recours à l'artifice et à l'imagination que la réalité peut s'immerger dans la littérature. C'est ainsi les procédés visant à créer « l'effet de réel » selon le mot de Barthes, qui sont expliqués: ces derniers résident dans l'effacement du narrateur omniscient qui n'est qu'apparence bien sûr, la mise à mal du héros ou encore l'étiollement de l'intrigue comme en témoigne « le livre sur rien » invoqué par Flaubert qui met l'accent sur l'écriture, la langue, une langue parfois désarticulée, déconstruite, fragmentée, une langue paratactique visant à rendre compte de la sensation, à fixer le fugace sous la plume des « romanciers de l'instantané ». La littérature donne aussi à entendre la langue populaire avec toutes les libertés qu'elle prend face à la syntaxe et ses normes. Parmi ces procédés, est mentionné encore le style indirect libre. De surcroît, avec le réalisme, les thèmes du quotidien s'emparent de la littérature : argent, maladie, misère, tous ces thèmes résultant de l'avènement du « processus de médicalisation ». Découle de cela le nouveau regard que l'écrivain porte sur le monde qui l'entoure et qui le pousse à « créer » une littérature qui ne donne plus la place au seul beau, une littérature qui s'en prend au « romanesque », dévalué, mais aussi à l'imagination, « maîtresse d'erreurs et de fausseté », une littérature enfin à laquelle on assigne des buts différents. Dès lors, l'écrivain n'est plus un simple écrivain : la pensée voire la philosophie se glisse dans ses pages à valeur testimoniale mais aussi satirique. Notre auteure met enfin en exergue le fait que ces courants se soient heurtés à la morale (on se souvient du procès intenté à Flaubert à la sortie de *Madame Bovary* en 1857) avant de mentionner « l'essoufflement » du courant réaliste, prévu par ses limites. C'est la « crise de la représentation » qui se dessine et tout le questionnement du réel et les moyens présents pour le faire entrer en littérature et qui vient ouvrir les portes à la littérature du XX^e siècle.

DUBOIS, Jacques. *Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle.*

Bruxelles : Palais des Académies, 1963. 223 p.

- *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon.*

Paris : Ed. du Seuil, 2000. 358 p.

Cet ouvrage nous propose huit portraits de grands romanciers qui ont voulu représenter la société

française - et qui se sont, par là, « réclamés » du réalisme tout en le dépassant devant la prise de conscience de ses contradictions comme en témoigne par exemple le fait de vouloir concilier l'« inconciliable » : la totalité avec le détail, la vérité avec le désir - et qui sont Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Maupassant, Proust, Céline et Simenon. Cette étude n'en demeure pas moins originale par la place qu'elle accorde à la sociologie. L'auteur démontre, en effet, de manière convaincante nous semble-t-il, comment ces huit écrivains découvrent, à l'instar des sociologues contemporains ou postérieurs, les mécanismes et les structures de la société : « *les romanciers du réel ne cessent de nous renvoyer à une Histoire politique autant que littéraire* ».

Il met également en relief « le réalisme du dépassement », dépassements qui peuvent aller du fantastique à l'utopie ou à l'évocation poétique.

Cette oeuvre est composée en diptyque : dans la première partie, Jacques Dubois relève et analyse les points de convergence et de divergence de l'esthétique réaliste des huit écrivains après être revenu sur le « sens du réel » (apparaît alors la place de la « socialité » dans le roman réaliste : différenciation sociale et fracture sociale entre les classes par le biais d'un « roman total » mais pour cela, est soulignée la nécessité du « détail » et est questionné le rapport de la fiction à la réalité) tandis que dans la seconde partie, il étudie chronologiquement les huit auteurs « phares » cités antérieurement afin de poser historiquement le problème du réalisme ainsi que sa domination dans le genre romanesque (la position sociale de l'écrivain mais aussi sa position dans le champ littéraire, émergence de la connexion du roman à l'histoire sociale, rapprochements et différences entre les oeuvres, ce qui permet, en outre, de mettre l'accent sur la singularité de chaque écrivain).

En définitive, cette monographie permet de comprendre à la fois l'unité et la diversité du roman réaliste des années 1830 à 1950 et l'évolution de ce courant. Jacques Dubois remarque, à cet égard : « [...] *le roman réaliste relance son projet de période en période et de romancier en romancier selon une ligne qui, en dépit des brisures et des détours, poursuit un seul dessein et ne cesse d'approfondir sa recherche de vérité.* »

DUFOUR, Philippe. *Le réalisme : de Balzac à Proust.*

Paris : Presses Universitaires de France, 1998. 341 p.

DUMESNIL, René. *Le réalisme et le naturalisme.*

Paris : Del Duca, 1965. 452 p.

LARROUX, Guy. *Le réalisme : éléments de critique, d'histoire et de poétique.*

Paris : Nathan, 1995. 128 p.

Guy Larroux, dans son ouvrage sur le réalisme, adopte un parti pris théorique : la poétique du texte réaliste, sur les traces des travaux de Philippe Hamon. Sans négliger l'aspect diachronique du réalisme, il s'intéresse tout particulièrement à la conformité du texte réaliste non à la réalité référentielle, mais au genre lui-même en tant qu'ensemble de procédés formels visant à « l'effet de réel » : motivation, cohérence, description... Se penchant sur Balzac, Flaubert ou encore Zola, il s'intéresse à leur projet d'écriture et s'interroge sur la possibilité d'une écriture réaliste. C'est donc le rapport de la littérature et de la réalité qui transparaît. En découle l'utopie d'une langue-reflet, le mirage du discours rapporté, le caractère illusoire *a posteriori* du réalisme à cause notamment de la part de l'inexploré qui subsiste toujours mais aussi parce que la littérature reste toujours une

construction, une *poiêsis*. Il évoque ainsi l'illusionnisme sur lequel a mis l'accent Maupassant. Apparaît ainsi la distinction entre le vrai et le vraisemblable, le « croire à » et le « croire avec ». Une fois de plus, on constate le paradoxe évident de ce courant qui pour atteindre plus de vérité et créer l'« effet de réel » a recours à plus d'art, de procédés rhétoriques. Quelques pages sur le personnage, « héros » réaliste qui prend vie par sa banalité voire sa médiocrité, par sa parole, par l'importance accordée à son corps, par le regard qu'il promène sur le monde... sont notamment intéressantes.

MITTERAND, Henri. Réalisme. In Encyclopaedia universalis France. *Le grand atlas des littératures*.

Paris : Encyclopaedia Universalis, 1990. PP. 58-61 et 242-243.

- *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*.

Paris : Presses universitaires de France, 1994. 203 p.

Le réalisme a souvent été mis en pièces. De même, les « romanciers de la représentation psychologique et sociale » ont souvent été dénigrés. Pourtant, leurs oeuvres laissent transparaître des éléments de modernité qui résident dans les techniques, la stylistique et leur savoir sur l'homme et la société. C'est sur cette « virtuosité » des grands romanciers de la tradition dite « réaliste » qui s'étend de 1850 à 1940, de Flaubert à Aragon, que se penche Henri Mitterand et, plus précisément, sur l'illusion réaliste (Maupassant étant le premier à avoir démonté le concept de réalisme en montrant que l'impression de vérité naissait des artifices de la fiction) et sur ce les procédés qui la font naître. Il traite plus particulièrement du temps et de l'espace.

Après avoir montré, dans son introduction, l'antinomie du « roman réaliste » et l'impossibilité de la combinaison de l'artiste et du réaliste et donc la seule présence de l'illusion réaliste, l'auteur nous plonge dans l'espace romanesque, l'espace littéraire, espace de jeu dans lequel on sent les mains du narrateur et sa volonté d'une « littérature exposante ». On note ainsi une « écriture du mouvement » chez Flaubert qui témoigne de l'importance du regard, un regard qui décrit au fur et à mesure qu'il découvre d'où la restriction du champ qui en découle. (On se permettra de faire quelques parallèles avec l'écriture de son « fils ») Chez Balzac, cet écrivain animé par un désir effréné de complétude, on a une écriture foisonnante qui nous donne, dans *La peau de chagrin*, l'impression de suivre Raphaël et son regard errant dans le magasin d'antiquités où s'entassent des débris de tous les temps (d'où la juxtaposition qui donne un effet de tableau-patchwork créant parfaitement l'effet de réel). L'importance attribuée au regard annonce, de surcroît, l'« école du regard » du XX^e siècle où la volonté de rendre compte de la réalité anime toujours les écrivains c'est pourquoi on assiste plus, finalement, à l'expansion et aux transformations du réalisme, dues à l'ébranlement des guerres et à l'avancée de la psychanalyse, qu'au procès de ce courant. Élément notable qui abat quelques préjugés que nous pouvions avoir.

Quoi qu'il en soit, nous avons donc bien non la réalité mais une représentation crédible de la réalité, une réalité faite d'artifices, de jeux, de ruses. Or, c'est le romancier qui, discrètement, tire les ficelles, un romancier « magicien illusionniste » qui ne dit pas mais qui suggère, un romancier qui reste donc bien présent dans son oeuvre et invite le lecteur à dialoguer avec lui, un lecteur qui se voit donc convoquer dans la fiction, dans cet espace littéraire où l'écriture et la lecture se rencontrent.

A la suite de Bakhtine, notre auteur s'arrête encore sur l'importance du « chronotope » pour donner l'« effet de réel ».

NOJGAARD, Morten. *Temps, réalisme et description.*
Paris : Honoré Champion, 2004. 256 p.

RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert.*
Paris : Seuil, 1954. 321 p.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Réalisme et Naturalisme : panorama de la littérature française.*
Paris : Hachette, 1998. 159 p.

... ou du fantastique :

BESSIERE, Irène. *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain.*
Paris : Larousse, 1974. 255 p.

MALRIEU, Joël. *Le fantastique.*
Paris : Hachette, 1992. 160 p.

MELLIER, Denis. *La littérature fantastique.*
Paris : Seuil, 2000. 89 p.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique.*
Paris : Seuil, 1970. 188 p.

VIEGNES, Michel. *Le fantastique.*
Paris : flammation, 2006, 240 p.

5. Ouvrages critiques sur la question du silence :

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.*
Paris : Seuil, 1953. 125 p.

Cet ouvrage nous permet de comprendre ce qu'il faut entendre par « *écriture neutre* », « *écriture blanche* » et donc tout ce qui a trait à l'objectivité voire l'impassibilité. Il s'arrête notamment sur le silence, un silence qui ne dit rien ou un silence éloquent, un silence en cela « *composite* ». C'est pourquoi, selon lui, le silence oscille sans cesse entre *taceo* et *sileo*.

La deuxième partie a notamment retenu notre attention : Barthes y montre la naissance d'une mauvaise conscience de l'écrivain, voire d'un tragique de la littérature dans la France du XIXe

siècle. C'est ainsi que Flaubert en serait un exemple privilégié. En effet, après lui, la littérature n'aurait pu choisir qu'entre l'exhibition de son propre masque ("Je suis littérature", proclame le roman naturaliste, tout en prétendant dire le réel) et le sabotage (silences de Rimbaud ou de Mallarmé). C'est en cela que le « degré zéro » apparaît comme une innocence reconquise.

BLANCHOT, Maurice. *La part du feu.*

[Paris] : Gallimard, 1972. Le paradoxe d'Aytré, p. 66-78.

C'est comme nous l'indiquons le chapitre consacré au « Paradoxe d'Aytré » que nous avons lu avec le plus grand soin.

Blanchot y cite les Anciens pour qui la meilleure façon de tout dire était encore de ne rien dire, il est donc question du silence. (Apolodote d'Athènes, Eschyle). Le silence apparaît alors comme à la fois la négociation et la condition de possibilité de la littérature c'est pourquoi nous parlons du paradoxe d'Aytré.

- *L'Écriture du désastre.* [Paris] : Gallimard, 1980. 219 p.

De quoi s'agit-il dans cet ouvrage ? « *Solitude qui rayonne, vide du ciel, mort différée: désastre.* »

BONNEFIS, Philippe. *L'Innommable : essai sur l'œuvre d'Emile Zola.*

Paris : SEDES, 1984. 176 p.

CHARVET, Jean-Louis. *L'Eloquence des larmes.*

Paris : Edition Desclée de Brouwer, 2000. 100 p.

« *Les vraies larmes donnent leur temps de parole au silence, c'est quand nous pleurons vraiment que l'invisible soudain vient transir le visible, s'écrit sur nos visages s'incarnant, c'est-à-dire s'effaçant* » : cette oeuvre nous permet de nous pencher sur un langage qui n'est pas dans les mots mais dans les larmes, langage silencieux mais qui ne manque pas, pour autant, d'éloquence. Son du silence, les larmes laissent apparaître les sentiments, l'intime, l'impalpable, l'invisible.

CHESTIER, Alain. *La littérature du silence : essai sur Mallarmé, Camus et Beckett.*

Paris, Budapest, Torino : l'Harmattan, 2003. 187 p.

COGARD, Karl, MURA-BRUNEL, Aline (dir.). *Limites du langage : indicible ou silence.*

Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 2002. 378 p.

Cet ouvrage regroupe différents articles qui permettent de mettre en relief l'ambiguïté du silence : un silence qui hante ou un silence qui fascine, un silence, quoi qu'il en soit, qui se retrouve paradoxalement lié à la littérature et à l'écriture.

Le silence qui menace l'écrivain rend compte des failles de la langue, de ses limites, auxquelles est confronté tout écrivain à un moment donné. C'est l'impossible « mise en mots » qui ouvre les portes de l'indicible devant un objet qui touche à l'intime, à la déchirure intérieure et donc à l'invisible, face à la mort, au deuil ou au vide de la douleur. La crise du langage fragilise l'écriture mais l'écrivain peut toujours dire, il peut recourir à différents procédés afin de dire malgré tout, de dire autrement. Dire l'indicible c'est convoquer ces figures de l'indicible que sont les jeux verbaux, la désorganisation syntaxique ou les tropes (métaphores ou oxymores qui disent la « chose muette »). Cela permet même parfois de faire apparaître directement le silence dans le corps du texte, un texte décharné, troué par des lignes de point ou de simples points de suspension avalant la parole.

Face à ce silence, on note l'autre silence, celui qu'on nomme parfois « faux silence », ce silence n'est pas contraint, il relève d'un choix de la part du romancier, lequel entend ne rien dire et signifier, pourtant, en se taisant, c'est le choix du non-dit qui crée du suspense pour un lecteur actif. Mais le non-dit peut simplement témoigner de l'impossibilité de dire, non faute de mots, mais à cause du respect des bienséances quand il est interdit de dire. Le silence se glisse donc en littérature, un silence qui *a fortiori* est menacé de n'avoir plus rien à dire du tout.

Karl Cogard, après avoir évoqué les différents termes se rapportant au silence : indicible, ineffable, innommable, inexprimable s'arrête sur la « grammaire de l'indicible », sur les procédés permettant de dépasser les limites de la langue : « description négative », ruse rhétorique qui se rapproche de la prétérition.

Aude Déruelle met en lumière le silence - qui peut surprendre ! - chez Balzac, adepte de la « poésie de l'outrance », mais un silence qui ne marque pas les failles de l'auteur dans sa volonté « irréalisable » de rendre compte « totalement » de la société mais qui répond à une stratégie. Ce sont des silences exhibés par l'auteur au sein même d'une prose débordante. Il s'agit, par exemple, de passer sous silence des choses jugées inutiles parce qu'elles sont explicitées dans une autre oeuvre. Ce silence apparaît nécessaire pour l'auteur qui désire s'étendre sur d'autres éléments jugés plus importants d'où l'impossibilité de tout dire. Ce sont là des « vides » désignant des « pleins » note l'auteure.

Claire Barel-Moisan se penche, quant à elle, sur les silences et blancs présents dans *Clotilde de Lusignan* de Balzac : il s'agit là encore d'une stratégie du refus de la parole, une parole voilée ou impossible à cause de la pudeur qui passe par le procédé typographique de la ligne de points, silence éloquent, en définitive. Notons que ce silence noté par ces deux femmes relève d'un choix de la part de l'auteur *a contrario* de celui évoqué par Aline Mura-Brunel dans son article que nous citons ultérieurement. Elle nous décrit, pour sa part, un silence qui se glisse dans l'écriture de Balzac malgré lui et sa volonté de tout dire, un silence qui révèle donc les failles de l'écrivain. Un monument, certes dans le monde littéraire, mais qui recèle quelques fissures, quelques brèches, quelques blancs.

L'article de Jean-Gérard Lapacherie nous permet, pour sa part, de faire le point sur certaines figures qui ouvrent les portes à un « au-delà du langage », qui permettent de palier l'indicible, de saisir malgré tout un réel insaisissable, en bouleversant la langue: c'est l'aposiopèse, réticence, suspension ou silence qui interrompt volontairement le discours pour signifier un vide, une absence... En somme, l'écrivain peut toujours parvenir à dire d'autant plus que désigner visuellement les limites de l'énonciation romanesque c'est minimiser ces mêmes limites.

On s'aperçoit donc que le silence, en dépit de ce que l'on pourrait penser de prime abord, n'est pas toujours signe d'impuissance. Il a un double visage, signe d'impuissance ou suggestif, le silence oscille, pour reprendre les propos d'Aline Mura-Brunel entre « *l'ambition d'épuisement [...] et la nécessité d'effleurement* ».

DANZIGER, Claudie. *Le Silence : la force du vide.*
Paris : Autrement, 1999. 217 p.

DINOUART (abbé). *L'Art de se taire : 1771.*
Grenoble : Jérôme Millon, 2000. 94 p.

« *On ne doit cesser de se taire que lorsqu'on a quelque chose à dire qui vaut mieux que le silence* », c'est le paradoxe de l'art de parler qui est mis en évidence dans cet ouvrage qui rend compte notamment de l'éloquence du langage corporel, qui dégage l'idéal de la contenance et de la maîtrise de soi et qui invite encore à la prudence.

DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique.*
Paris : Hermann, 1972. 283 p.

- *Le Dire et le dit.* Paris : Ed. de Minuit, 1984. 237 p.

DUFOUR, Philippe. *Flaubert ou la prose du silence.*
Paris : Nathan, 1997. 187 p.

C'est essentiellement le premier chapitre, consacré au silence, qui a retenu notre attention, un silence qui prend plusieurs formes mais un silence qui fait toujours sens. Philippe Dufour met notamment en lumière un silence « plein » dans lequel des êtres, pleinement disponibles, se donnent mutuellement l'un à l'autre, un silence dans lequel leurs âmes s'emmêlent, communient dans un langage qui se passe de mots, à travers des gestes ou un regard. C'est un moment d'« extase » où s'évaporent le temps et l'espace, au cours duquel les personnages dialoguent... sans paroles.

Notre auteur s'arrête encore sur le silence qui fait entendre la voix de la Nature, ses murmures et qui peut encore rendre compte de la vanité de l'espace.

Plus douloureux le silence qui résulte de l'incommunicabilité entre les êtres quand la parole ne peut être dite, non à cause des failles du langage (l'indicible) mais de l'absence d'oreille compréhensive et d'interlocuteur. Nous touchons ici à l'« indisable ». Les mots sont bien là mais personne ne peut les « recevoir ». La confiance s'avère impossible faute de confident. C'est l'ébauche de l'aphasie qui condamne les êtres à la mutité, à l'image de Félicité, « héroïne » d'*Un coeur simple*.

Est évoqué également le silence enveloppant le rêve.

Cette étude nous permet encore de voir les multiples facettes du silence, un silence qui se révèle toujours parole pour le lecteur.

GAGNEBIN, Murielle. *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre.*
Paris : Presses Universitaires de France, 1984. 272 p.

GENETTE, Gérard. *Figures : essais.*
Paris : Ed. du Seuil, 1966. Silences de Flaubert, p. 223-244.

Les silences de Flaubert, ce sont « *ces instants musicaux où le récit se perd et s'oublie dans l'extase d'une contemplation infinie* ». En somme, il s'agit de ces moments de rêverie au cours desquels la trame du récit se brise, se suspend, l'écriture se fige et la voix de l'auteur - ou du narrateur - se tait. C'est encore ces instants de *flash-back* où l'âme du sujet réduit au silence se retourne et va se perdre dans la labyrinthe du passé. Or de tels instants au cours desquels la place est faite à la seule écoute créent un effet d'immobilisme qui rend bien compte d'un « livre sur rien » où le langage se retrouve comme pétrifié.

HOUPERT, Jean-Marc, PETITIER, Paule. *De l'irreprésentable en littérature.*
Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 2002. 240 p.

« *Comment dire l'irreprésentable sans cesser de le penser comme irreprésentable?* » nous interroge ce volume qui réunit une série de réflexions sur la question de l'irreprésentable dans la littérature et dans l'art. Il nous montre notamment que l'art et la littérature en particulier ont toujours inventé des ruses pour figurer ce qu'ils ne pouvaient formuler et que la représentation se construit toujours par rapport à de l'irreprésentable, explicite, « *celui que délimitent les codes et les idéologies propres à une époque* », ou implicite, « *celui qui travaille l'œuvre de l'intérieur, détermine les questions qu'elle pose ou bien constitue son horizon* ». La place accordée aux récits de Blanchot a, par ailleurs, retenu notre attention.

LOUETTE, Jean-François. *Silences de Sartre.*

Nouvelle édition revue et augmentée.

Université de Toulouse-le Mirail : Presses Universitaires du Mirail, 2002. *La Nausée* : roman du silence, p.113-138.

Cette partie consacrée à *La Nausée*, roman du silence, nous a permis de percer la littérature de Sartre que ce dernier qualifiait d'« herméneutique du silence ». La question centrale qui s'y pose est la suivante : Comment se taire, comment rendre compte du silence avec des mots ? Est ainsi énoncée la rhétorique du silence qui repose, selon Sartre, sur le « bruissement contrarié des mots ». J.F. Louette étudie ainsi cinq procédés visant à rendre compte, de façon oblique, du silence : l'indétermination (imprécision qui passe par le recours à des neutres notamment), l'imperfection (désarticulation de la syntaxe, fragmentation) thématization (prétérition, inscription du silence dans la typographie : agraphie ou encore présence de dialogues obscurs voire décousus), variation (contradiction), temporalisation (abréviation, ponctuation).

MICHEL, Jacqueline. *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq.*
Paris : J.Corti, 1986. 184 p.

MURA-BRUNEL, Aline. Le pouvoir infini de l'infime. In. Stella Harvey, Kate Ince.
Duras, femme du siècle. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 2002. p.47-62.

- *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain.*
Amsterdam, New-York : Ed. Rodopi, 2004. 327 p.

Force est de constater que, si le silence constitue, *a priori*, plutôt une menace pour la parole et l'écriture et hante l'imagination des écrivains de la modernité, il insuffle également, paradoxalement, une dynamique renouvelée à leurs romans. Dans un parcours qui conduit de la *Comédie humaine* de Balzac aux écrits du XXI^e siècle, cet ouvrage tente, pour la première fois, le rapprochement insolite d'oeuvres hétéroclites par le biais justement du silence qui nous apparaît tout puissant et fort éloquent. A la lecture de cette oeuvre, on peut ainsi dégager quatre formes de silence : rhétorique, structurel, conceptuel et thématique, lequel concourt incontestablement à redéfinir le romanesque d'un siècle à l'autre. Cet ouvrage a également le mérite de rendre compte et d'analyser les nombreuses ressources qui s'offrent au romancier pour dépasser les limites du langage.

On peut ainsi se rendre compte de l'évolution du silence du dix-neuvième au vingtième siècle : si chez Balzac, romancier qui avait horreur du vide, il se glisse entre les pleins mettant par là en relief les failles de l'écrivain, la maîtrise défaillante de son écriture et l'impossible « totalisation » du réel, en revanche, au XX^e siècle, le silence s'avère un objet du désir romanesque d'autant plus que la « crise de la représentation » se fait plus féroce. Les écrivains ont bien conscience à présent de l'impossible « mise en mots » c'est pourquoi à une vision totalisante du réel, on préfère une vision fragmentaire puisque rendre le « tout » demeure utopique. Même la parole rapportée reste une parole muette, d'une certaine manière.

En somme, le silence est retenu ou forcé c'est pourquoi nous avons tantôt une adéquation et tantôt une confrontation entre l'écriture et le silence. Se dégagent bien deux formes de silences au bout du compte, un « positif » et un « négatif » mais un silence qui, dans les deux cas, place le lecteur devant l'absence de parole ou... l'abondance de parole, laquelle prolifération est parfois également réductible à un silence lorsque le trop-dire rejoint le peu-dire voire le non-dire. Un silence qui n'est jamais absence de sens même quand il vise le non-sens, le lecteur le comprendra, un lecteur dont le rôle est, d'ailleurs, capital puisque c'est à lui qu'il revient de donner vie à un texte condamné à mort devant un lecteur restant silencieux.

C'est surtout le chapitre VI intitulé « l'écriture du silence et le culte du vide » - que nous avons lu plus profondément - qui permet de mettre en lumière un silence positif, significatif, plus significatif même que des paroles. En découle l'art - car il est bien question d'un art - de se taire, de suggérer, de dire sans dire, de parler en se taisant, de se taire en écrivant. On peut également mentionner les procédés du discours du silence: aposiopèse, ellipse, litote, raccourci, parataxe...

MURA-BRUNEL, Aline. *Christian Oster et Cie : retour du romanesque.*
Amsterdam-Ney York : Ed. Rodopi, 2006. 139 p.

Dans cet ouvrage, il est traité du « retour du romanesque » dans la littérature contemporaine. Pourquoi donc le faire figurer dans notre bibliographie puisque nous travaillons sur le XIX^e siècle ? C'est la question que nous pouvons nous poser. En vérité, la lecture de cet opus nous a paru capitale dans la mesure où il y est question notamment de ce qu'est pour Jacques Poirier « *le pas grand-chose et le presque rien* » dans la littérature du XXI^e siècle. Or, étant donné que nous nous penchons sur « *le livre sur rien* » de Flaubert que nous appliquons, par ailleurs, à Maupassant, il est intéressant d'aller voir ce qu'est le « rien » dans le monde d'aujourd'hui, une façon de bien mettre en relief qu'il n'a évidemment rien à voir avec celui qui a pu émerger au XIX^e siècle quand bien même nous aurions pu insister sur la « modernité » de Maupassant. C'est un peu comme l'impartialité que Flaubert cherchait tant à atteindre et qui ne fait qu'annoncer l'impassibilité propre aux écrivains de Minuit par exemple.

RASSON, Luc. SCHUEREWEGEN, Franc. *Pouvoir de l'infime : variation sur le détail.*

Paris : Presses universitaires de Vincennes, 1997. 280 p.

GLEIZE, Joëlle. « Immenses détails. Le détail balzacien et son lecteur ». In. SCHUEREWEGEN, Franc. MATHIEU, Robert. Balzac ou la tentation de l'impossible. Paris : Sedes, 1998. 201 p.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux.* Paris : Presses Universitaires de France, 1997. 274 p.

Cette oeuvre, à l'approche à la fois typologique et comparative, regroupe des études théoriques de l'écriture fragmentaire de la fin du XVIII^e siècle à aujourd'hui, en France et en Allemagne, à travers des essayistes comme Nietzsche, Barthes ou encore Quignard mais également des poètes comme Schlegel, Valéry ou Rimbaud, lesquels ont « pratiqué » ou « théorisé » cette écriture. Elle permet notamment de mettre en évidence ce « *hiatus entre l'intention de l'oeuvre et la possibilité de sa réalisation* » à travers l'évocation des différents problèmes soulevés par les fragmentistes. Elle rend compte encore de la vision du fragment, lequel ne cesse d'osciller « *entre le dénigrement et l'apologie* ».

VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole Mot Silence : pour une poétique de l'énonciation.* Paris : J.Corti, 1985. 319 p.

6. Ouvrages critiques quant à l'« acte de lire » et la réception littéraire :

Force est de constater qu'une rupture épistémologique marqua les années 1970, laquelle est traduite dans le champ des recherches littéraires par un glissement de l'intérêt des chercheurs du texte au lecteur après que l'auteur a retenu toutes les attentions longtemps durant.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte.* Paris : Seuil, 1973. 105 p.

Dans cet ouvrage, l'accent est notamment mis sur l'importance de la relecture comme condition d'émergence du pluriel du texte : « *ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire* ».

- *Le bruissement de la langue.*
Paris : Ed. du Seuil, 1984. Sur la lecture, p. 37-47.

- La mort de l'auteur, p. 61-67.

Dans cet article qui proclame « la mort de l'auteur » (puisque « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »), Roland Barthes assimile l'origine de la littérature non plus à l'auteur mais au langage lui-même c'est pourquoi l'espace littéraire, l'espace de l'écriture se fait espace neutre, espace « vide » duquel l'auteur s'efface, s'absente, espace qu'il convient donc au « scripteur » c'est-à-dire au lecteur, lecteur-critique de remplir, de produire et de faire vivre (d'où le performatif, puissance de l'écriture dont il est question). Il apparaît ainsi une nouvelle conception du texte, un texte aux dimensions multiples, un texte où fourmillent des écritures variées provenant de maints foyers de la culture, un texte dont le sens n'est pas fixé et qu'il revient au lecteur de trouver.

CALVINO, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur.*

Paris : Seuil, 1995. 286 p.

Une réflexion que nous offre la lecture de cet ouvrage, celle de voir dans quelles mesures les lecteurs changent le livre aux yeux de son auteur au point que l'ouvrage en question peut lui paraître « méconnaissables », étranger, comme s'il avait été écrit par quelqu'un d'autre. Le lecteur peut ainsi y voir des choses que l'auteur n'avait pas vues et ce, d'autant plus si quelques décennies voire davantage séparent ces deux personnes !

- *Pourquoi lire les classiques.*

Paris : Le Seuil, 1996. 248 p.

« *La seule chose qu'on puisse affirmer, c'est que lire les classiques vaut mieux que de ne pas les lire* ».

Pourquoi continuer de lire les classiques ? C'est à cette question que ce livre tente de répondre.

- Commencer et finir. In ALSTADT, Marie. *Défis aux labyrinthes.*

Paris : Seuil, 2003. 560 p.

CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture.*

Paris : Ed. du Seuil, 1977. 297 p.

Dans cet ouvrage, Michel Charles essaie de nous montrer que la lecture est inscrite dans le texte, insistant par là sur la rhétorique du texte entendant piéger le lecteur. Et il n'y a pas de livre sans lecteur. « *La lecture est dans le texte, mais elle n'y est pas écrite : elle en est l'avenir* » Le texte y est encore décrit comme ouvert puisque il semble une « *machine à produire des lectures* ». Il n'y a donc jamais d'œuvre achevée mais toujours en attente de sens. Au lecteur d'arriver à cette « *indétermination ou cette incertitude* ». En outre, l'œuvre n'étant jamais achevée, nous ne pouvons que parler d'« effet » de texte suscité chez le lecteur.

C'est ainsi que nous aurons l'occasion d'analyser « l'effet-vider » présent dans *Une vie* et que peut percevoir le lecteur d'aujourd'hui.

CHARPENTIER, Isabelle. (dir.) *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics.*

Grâne : Créaphis, 2006. 285 p.

DUCHET, Claude. *La lecture sociocritique du texte romanesque : actes du colloque organisé à Toronto en novembre 1972.*

Toronto : S. Stevens : Hakkert, 1975. 312 p.

Ce livre a retenu notamment notre attention dans le fait qu'il met l'accent sur le réel du roman, l'inscription du hors-texte, les empreintes du « moi » et de l'Histoire qu'on peut retrouver au cœur du roman. Il nous invite ainsi à l'analyse du « *statut du social dans le texte et non le statut social du texte* », à la forme, au détail.

La lecture y apparaît en cela comme une réécriture de l'œuvre.

DUFAYS, Jean-Louis. *Stéréotype et lecture.*

Liège : Mardaga, 1994. 375 p.

Passant en revue les codes de la lecture, les phases de son déroulement et les divers modes interprétatifs ou évaluatifs auxquels on peut recourir, Dufays montre que tout lecteur se meut dans un jeu de reconnaissance et d'ignorance, de participation et de distanciation, de célébration et d'objectivation à l'égard des stéréotypes du texte, et il suggère que c'est dans l'exploitation maximale de ces oscillations que pourrait bien résider la pointe fine de l'acte littéraire. Il souligne encore les réactions d'un lecteur réel, déterminé historiquement et culturellement.

ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte.*

Paris : Ed. du Seuil, 1979. 315 p.

Force est de constater qu'Umberto Eco définit l'oeuvre d'art comme « *un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant* » c'est pourquoi, selon lui, la « poétique de l'oeuvre ouverte », cette oeuvre en mouvement, consiste en cette « ambiguïté » qui doit être visée comme finalité de toute oeuvre. En découle le rapport de l'oeuvre avec le lecteur, un lecteur qui demeure actif et fournit des efforts devant le « *champ des possibilités* » qui s'offre à lui dans cette oeuvre ouverte, « *aux mille lectures possibles procurant toutes une jouissance infinie* ».

- *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs.*

Paris : B.Grasset, 1985. 315 p.

Ce livre marque une étape importante dans les théories de la lecture car il avance la notion de « *lecteur modèle* » qui est décrit comme une figure de lecteur postulée par le texte et comme réagissant parfaitement à toutes les sollicitations d'un récit. (un lecteur somme toute demeurant abstrait). Le texte littéraire apparaît comme un artifice dont le parcours de lecture est prévu dans la constitution même. Le texte est un artifice sémantiquement « réticent » qui organise à l'avance les apports de sens que le lecteur doit effectuer pour le rendre intelligible. L'acte de lire est conçu comme « *coopération interprétative* ». Tout texte demeurant incomplet, la lecture y apparaît comme un jeu d'échecs, faite d'anticipations notamment, exigeant des capacités prévisionnelles chez le lecteur. C'est que le « *texte est un mécanisme paresseux (ou économique). [...] Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner* ». Un texte paresseux mais qui laisse malgré tout certaines portes ouvertes par lesquelles le lecteur doit entrer. Un texte qui vit donc « *sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire* ».

Mais l'échec interprétatif est possible, il peut aussi être programmé, il reste cependant un élément du plaisir de lecture.

- *Les limites de l'interprétation.*

Paris : Librairie générale française, 1994. 413 p.

Après avoir défendu la thèse de la « coopération textuelle » dans *Lector in fabula*, Eco revient sur les lectures possibles d'une œuvre. Il en pose des limites et montre l'anticipation de l'auteur et les indices présents dans le texte qui font que le nombre de lectures est finalement restreint. En somme, il met en avant que le caractère varié des lectures n'empêche pas l'idée de limite à l'interprétation. En cela l'image de l'échiquier pour évoquer l'œuvre littéraire est parlante : le lecteur a devant lui 64 cases (d'où l'idée de « champ restreint ») mais une infinité de possibilités de combinaisons de jeu.

Maintes questions sont alors soulevées : qu'est-ce qui distingue « utilisation » et « interprétation » d'un texte ? A quoi reconnaît-on qu'une interprétation est juste ou erronée ? Que penser des théoriciens qui « déconstruisent » le discours ? Enfin, la sémiotique peut-elle se pervertir, dévier de sa route et tomber dans l'excès ?

Nous pouvons ainsi voir qu'interpréter ne signifie pas perdre de vue l'intention de l'auteur, le sens littéral d'un texte, l'état du lexique et les règles de l'écriture de l'époque où le texte a été produit. Bref, il n'est pas forcément heureux et souhaitable de pousser l'art de lire entre les lignes plus loin que nécessaire.

- *Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs.*

Paris : Grasset, 1996. 155 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré.*

Paris : Ed. du Seuil, 1992. 573 p.

Cet ouvrage montre que tout texte tisse des relations avec des textes plus ou moins anciens. C'est au lecteur de voir l'hypotexte sommeillant sous l'hypertexte. Nous verrons, pour notre part, au cours de notre étude, que l'intertextualité est importante dans l'œuvre de Maupassant.

GERVAIS, Bertrand. *Récits et actions, pour une théorie de la lecture.*

Longueuil : Le Préambule, 1990.

L'originalité de cet ouvrage est de se pencher sur l'avant de la lecture afin de voir les conditions d'existence des représentations que l'on construit en lisant.

- *A l'écoute de la lecture.*

Québec : VLB, 1993. 238 p.

Cette étude propose une typologie des régimes de lecture selon l'équilibre établi entre les deux opérations qui fondent tout rapport au texte à savoir la progression et la compréhension.

GLADIEU, Marie-Madeleine, TROUVE, Alain. *Parcours de la reconnaissance intertextuelle : approches interdisciplinaires de la lecture.*

Université de Reims-Champagne-Ardennes : Presse universitaires de Reims, 2006. 96 p.

C'est la question de l'intertextualité qui est au cœur de cet ouvrage.

L'article de Trouvé est notamment intéressant. Nous pouvons voir que c'est la position médiane de Pierre-Marc de Biasi assimilant l'intertextualité à « *l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou plusieurs autres textes* » à laquelle il se range. C'est que selon lui, le lecteur peut non seulement prendre en compte les énoncés préexistants au texte lu (« intertexte 'amont' ») que l'ensemble des textes « (antérieurs ou postérieurs) susceptibles d'être rapprochés du texte lu » (« intertexte 'amont et aval' »). En cela, il aboutit au concept « d'interlecture » systématisé par Jean Bellemin-Noël.

Dans l'acte de lecture, nous pouvons ainsi noter « *une intertextualité qui consiste en la relation que le lecteur établit à sa guise entre le texte qu'il traverse et d'autres qu'il a conservés en mémoire, et une intertextualité dont l'évocation engage pleinement la lecture et l'interprétation* ».

GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant.*

[Paris] : J. Corti, 1980. 302 p.

« *On écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit* ». On écrit parce qu'on a déjà lu, et que d'autres ont écrit : tout lecteur est un écrivain en puissance, créateur à sa manière. Et tout écrivain est un lecteur en acte. C'Est-ce que s'efforce de mettre en relief cet ouvrage vraiment très agréable à lire et très riche. Nous y trouvons notamment une partie s'attachant aux actes fondamentaux que sont lecture et écriture, ainsi qu'aux propriétés du genre romanesque et aux rapports de l'écrivain avec la langue. Nous pouvons aussi y lire une histoire de la littérature, ou plutôt d'un moment de celle-ci, qui se résume à la série «Stendhal-Balzac-Flaubert-Zola», poursuivie jusqu'à « *Proust considéré comme terminus* ». Mais la poésie n'est pas absente puisque nous nous promenons de celle allant de Baudelaire au surréalisme.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture.*

Trad. Franç., Bruxelles : Mardaga, 1985.

Dans cet ouvrage, l'auteur se focalise sur l'acte de lecture, déclarant que « *l'auteur et le lecteur prennent [...] une part égale au jeu de l'imagination, lequel n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle du jeu* ». Le lecteur est donc aussi l'auteur du texte et en cela, la lecture nous apparaît comme une création, un jeu de perspectives.

Iser montre alors comment dans le texte s'affirme l'existence virtuelle du lecteur, un lecteur implicite c'est pourquoi le texte organise et dirige la lecture. Pour lui, « *le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit* ».

Il insiste encore sur l'indétermination comme condition d'efficacité du texte littéraire: lire c'est d'abord lier.⁴

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception.*

[Paris] : Gallimard, 1990. 333 p.

L'auteur commence par critiquer l'histoire littéraire qui s'en est tenue jusque-là qu'à l'étude de l'auteur et du texte négligeant complètement le lecteur. Or, selon lui, « *l'œuvre englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur* ».

Sont ainsi analysées dans cet opus les relations entre une œuvre et un public, et en particulier la façon dont l'œuvre agit sur les normes esthétiques et sociales d'une époque. On parle ainsi d'une diversité des lectures dans la synchronie et dans la diachronie et d'« historicité » du lecteur. C'est ainsi qu'on en arrive à la notion d'« horizon d'attente » selon le lecteur et son époque. Quand celui-ci est transgressé, il est alors question d'« écart esthétique ».

On retiendra que la réception littéraire est d'autant plus importante dans un texte dont la vacuité est notable, un texte jalonné de blancs ou de silences qui donnent la parole au lecteur qui se fait, dès lors, déchiffreur, un lecteur auquel il incombe, en somme, de dépasser l'ambivalence du texte et de l'interpréter. Mais, il nous faut souligner que ces lacunes du texte sont sources de plaisir pour le lecteur qui retire de la joie à combler ces béances, à faire parler ce texte fragmentaire.

- *Pour une herméneutique littéraire.*

[Paris] : Gallimard, 1988. 457 p.

JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman.*

Paris : Presses universitaires de France, 1992. 271 p.

Cette étude envisage le personnage du point de vue du lecteur en s'intéressant à la façon dont le texte « programme » la réception, l'auteur apparaissant comme un « auteur-architecte ». C'est que le personnage constitue, selon l'auteur, à la fois « *le point d'ancrage essentiel de la lecture [...] et son attrait majeur* ». De la même façon que Picard avait établi trois « lecteurs » (le *lu*, le *liseur* et le *lectant*), selon le point de lecture adoptée, Jouve définit trois instances de lecture : le *lectant* renvoie à la partie du lecteur qui garde une certaine distance vis-à-vis de l'œuvre romanesque, le *lisant*, quant à lui, apparaît comme victime de l'illusion référentielle puisqu'il fait semblant d'accepter comme réel le monde imaginaire dans lequel il s'investit activement et affectivement et enfin le *lu* symbolise le pôle inconscient qui permet au lecteur de « se lire ». Un effet-personnage correspond à chacune de ces instances.

L'effet-personnel pour le *lectant* lui-même dédoublé en *lectant jouant* qui envisage le personnage comme « *un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte* » et en *lectant interprétant* qui entend comprendre le message véhiculé par l'œuvre, en cela le personnage est envisagé comme « *un pion herméneutique* ».

L'effet-personne pour le *lisant* qui en vient à voir le personnage romanesque comme une personne réelle c'est pourquoi le personnage devient « *l'objet d'investissements affectifs de la part du lecteur* ».

L'effet-prétexte pour le *lu*. Pour lui, le personnage sert de « *support [lui] permettant de vivre imaginairement les désirs barrés par la vie sociale* ». Le personnage lui apparaît bien comme un « *prétexte* » l'autorisant à rencontrer librement ses pulsions refoulés.

- *La lecture.*

Paris : Hachette, 1993. 110 p.

Au cœur de cet ouvrage assez récapitulatif, une nouvelle fois, nous trouvons la relation lecteur/texte. Jouve fait alors le point sur les différents lecteurs qui ont été envisagés dans la

réception : le « lecteur implicite » de Iser correspondant au « lecteur-modèle » de Eco : il s'agit du lecteur présupposé du texte. Vient encore le narrataire extradiégétique qui est la figure lectorale inscrite dans le texte pour Genette. Il rejoint donc « les » lecteurs cités précédemment à cause de leur caractère abstrait.

Ce lecteur abstrait est, d'ailleurs, à distinguer du lecteur réel envisagé par Picard (liseur, lu, lectant). Jouve distingue encore la lecture naïve de la lecture critique. Il revient aussi sur le contrat de lecture, l'horizon d'attente, les interprétations faites puis validées ou non, le rôle du lecteur actif pour Eco, lequel envisage le texte comme une « *machine paresseuse* ». Il nous montre comment Iser envisageait la lecture à la fois comme rétention (mémoire de ce qui s'est passé) et protention (attente de ce qui va arriver). Ce dernier montre qu'un texte marqué par de nombreux blancs exige un rôle encore plus grand du lecteur, un lecteur naviguant entre une « attitude participative » et une « attitude contemplative ». Toutes les notions d'anticipation, isotopie, intertextualité sont envisagées. Puis la relecture, la lecture plurielle, les réseaux de sens multiple contredisant un seul sens sont aussi mis en relief. Une part indécidable semble émerger de toute lecture.

Enfin, les différents enjeux de la lecture sont envisagés : émouvoir, distraire, informer convaincre... tout cela pour montrer que l'auteur et le lecteur ne vont pas l'un sans l'autre, qu'un livre est autant fait par son lecteur que par son auteur: « *On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur* ».

Un ouvrage qui dresse un bon bilan de ce qui a été fait en réception littéraire et indispensable pour travailler sur « l'acte de lire ».

- *L'illisible*, colloque du CRLELI, Reims. Actes publiés dans *La lecture littéraire*, n°3, Paris, Klincksieck, janvier 1999.

- *L'expérience de lecture*.

Paris : Ed. L'improviste, 2005. 470 p.

Nous avons trouvé cet ouvrage réunissant les études d'un colloque important, vraiment essentiel pour notre partie sur la réception littéraire. Ce livre s'emploie à « *cerner l'acte de lire dans ce qu'il a de plus concret* » c'est pourquoi il tente de répondre à des questions qui nous paraissent si anodines que nous ne les envisageons pas, telles que : Que se passe-t-il quand on lit un texte sur le plan affectif, intellectuel ou encore cognitif ? Quelle est la part d'imagination et de culture dans l'acte de lecture ? Peut-on parler d'une spécificité d'expérience de lecture par rapport aux expériences voisines du cinéma et du théâtre ?

Les deux premiers chapitres se placent du côté du lecteur (un lecteur qui se réapproprie toujours partiellement et subjectivement le texte) puis du texte afin de voir comment le texte suggère la lecture (un texte envisagé comme « *machine à produire des lectures* » comme il est dit de la bouche de Picard) Enfin les deux derniers chapitres abordent dans ce qu'ils peuvent avoir de problématique les rapports entre lecture littéraire et expérience de lecture : qu'est-ce qui ferait la spécificité d'une lecture littéraire par rapport aux autres lectures, lectures « voisines et concurrentes », ou lectures tout simplement plus « ordinaires » ? Il s'agit, en définitive, de tenter de définir le « littéraire » à « *partir de l'expérience qu'il suscite* ». L'expérience esthétique suscitant émotion et plaisir est d'ailleurs clairement mise en évidence.

JOZSA, Pierre, LEENHARDT, Jacques. *Lire la lecture*.

Paris : Le Sycomore, 1982. 422 p.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotique recherches pour une sémanalyse.*
Paris : Seuil, 1978. 320 p.

Dans ce livre, l'auteure montre que tout livre se construit comme une « mosaïque » de citations. En cela, tout texte apparaît comme une « absorption », une « transformation d'un autre texte ».

LEROY, Claude. *Le mythe de la passante : de Baudelaire à Mandiargues.*
Paris : PUF, 1999. 274 p.

PENNAC, Daniel. *Comme un roman.*
Paris : Gallimard, 1992. 197 p.

Une oeuvre originale qui est une plaidoirie pour la lecture (vue comme espace de liberté ou encore comme « acte de résistance ») et... pour les lecteurs d'où la charte de leurs droits qui est proposée. Parmi ceux-là, nous retenons notamment le droit au bovarysme (maladie textuellement transmissible) ou le droit de nous taire.

Retenons par exemple : « *La vertu paradoxale de la lecture est de nous abstraire du monde pour lui trouver un sens* »

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu : essai sur la littérature.*
Paris : Ed. de Minuit, 1986. 319 p.

Michel Picard s'intéresse dans ce livre à la réception concrète (la réception, « loin d'être passive, est une appropriation active du texte ») et par conséquent au lecteur « réel », empirique, et non plus au lecteur « fantôme » comme il a si souvent été fait, un lecteur envisagé dans son affectivité, son intelligence, son inconscient et son idéologie : « *Le vrai lecteur a un corps, il lit avec* ». La lecture est dès lors considérée comme une écriture, une activité ludique, un jeu imaginaire : « *tout texte a du jeu* », s'exclame Picard en se référant aux blancs du texte, un texte, « *structure d'appels* » qui invite le lecteur à combler ses failles, à poser des mots sur ses silences, à collaborer, à inventer. Or, cette participation ne peut que lui procurer du plaisir, un plaisir douloureux, le plaisir du jeu. Participation mais aussi distance, de même que l'identification n'empêche pas le recul critique. Effectivement, ce modèle du jeu se présente sous deux formes : le « playing » qui renvoie à l'identification à une figure imaginaire (c'est en cela que le lecteur fait l'expérience de ce que l'auteur nomme la « réalité fictive ») et le « game » qui renvoie au jeu stratégique, réflexif et réclame donc la mise à distance. Nous touchons là au mécanisme complexe d'identification/distanciation qui définit ce jeu du « je » lors de la lecture.

Ce qui est intéressant dans cet ouvrage, c'est avant tout le répartition tripartite proposée entre le « liseur », le « lu » et le « lectant » utilisée comme concept opératoire. Retenons que le « liseur » est celui qui maintient dans ses perceptions la présence du monde extérieur et de sa réalité tandis que le « lu » s'abandonne complètement aux émotions suscitées dans le ça, ce pouvant aller jusqu'au fantasme. Enfin, le « lectant », l'Idéal en quelque sorte, fait entrer dans le jeu de la lecture, attention, réflexion et mise en oeuvre d'un savoir.

En définitive c'est l'oscillation entre participation et distanciation qui nourrit le plaisir du lecteur même si c'est la posture distanciée qui semble la plus à même de procurer le plaisir esthétique.

Quant au sens de l'oeuvre, longtemps conçu comme celui de l'auteur, il est désormais admis qu'il se

construit dans l'interaction entre texte et lecteur et qu'il est pluriel dans la synchronie comme dans la diachronie.

Autre point que nous avons trouvé particulièrement intéressant : le fait que la lecture soit définie de quatre façons différentes :

- la lecture d'information, pragmatique
- la lecture d'évasion, de distraction
- la lecture prétendument professionnelle ou critique
- la lecture en tant qu'art.

- *La lecture littéraire.*

Paris : Clancier-Guénaud, 1987.

- *Lire le temps.*

Paris : Les Ed. de Minuit, 1989. 188 p.

Ici, Picard montre comment du XIX^{ème} siècle au XX^{ème} siècle, le regard s'est tourné de l'auteur au texte puis au lecteur, un lecteur indispensable pour que la lecture soit mais un lecteur bien réel c'est pourquoi nous sommes invités à dépasser les lecteurs abstraits : celui de « l'archilecteur » de Riffaterre, celui de « lecteur modèle » d'Eco, celui de « narrataire » de Prince ou encore le « lecteur implicite » d'Iser.

En outre, il montre comment le temps et la lecture sont liés, la lecture apparaissant sous la plume de ce critique comme une expérience temporelle où se mêlent plusieurs temps différents : celui du déchiffrement, le temps fictionnel, le temps réel ou encore ces « temps hors temps ».

La participation du lecteur passe notamment par la formulation d'hypothèses qui mettent à l'épreuve « l'horizon d'attente » du départ. La fin de l'œuvre nous apparaît d'ailleurs comme un temps essentiel à cause des effets qu'elle fait naître.

Picard met encore en lumière les différentes lectures existantes : la lecture d'information, dominante aujourd'hui, la lecture de distraction ou d'évasion apparaissant comme plus marginales. En outre, ces lectures appellent à une relecture, difficilement envisagée aujourd'hui.

Si nous avons une phrase à retenir, ce serait celle-ci : « *Lire c'est agir sur son temps, intégrer son histoire et l'intégrer dans l'Histoire* ».

- *La littérature et la mort.*

Paris : PUF, 1995. 193 p.

Dans cette œuvre, l'auteur constate tout d'abord l'omniprésence de la mort dans tous les genres littéraires c'est pourquoi il entend montrer « *les relations étroites, presque consubstantielles* » qu'entretiennent la littérature et la mort. Pourtant, la mort est un sujet rarement abordé. Voici un échantillon des nombreuses questions qui s'y trouvent soulevées : Qu'y a-t-il sous le masque de la mort ? Que peut-on en dire ? Peut-on même la penser, la conceptualiser ? Ne fait-elle pas partie du domaine de l'irreprésentable, de l'indescriptible, de l'inénarrable, de l'impensable ? Peut-elle être considérée comme une réalité cernable, délimitable, objectivable, vérifiable, voire mesurable ? Peut-on lui assigner une constance de fonctionnement détectable derrière la diversité des métaphores, des allégories, des jeux de langage ? A-t-elle une seule signification, les mêmes figures peu importe le contexte culturel dans lequel elle se trouve ? Est-elle un cas unique sur le plan linguistique, philosophique et émotionnel ? Peut-elle être conçue comme un référent objectif ?

Picard montre ainsi que les représentations de la mort sont « *l'expression de la société* », le « reflet » de l'époque, l'« écho » d'une situation ou « l'ethos » d'une culture. Il la décrit ainsi

comme un être-de-langage, un signifiant dont le signifié est très ambigu et hyper-polysémique et dont les référents sont incertains et multiples.

Force est de constater, en outre, qu'on y retrouve une thèse analogue à celle développée par Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* (chapitre IV : « L'Œuvre et l'espace de la mort »).

PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité.*

Paris : Dunod, 1997. 186 p.

Ce que nous avons vraiment apprécié dans cet ouvrage c'est lorsque l'auteure montre comment l'intertextualité sollicite la mémoire et le savoir du lecteur.

PROUST, Marcel. *Sur la lecture.*

Paris : Actes Sud, 1988. 62 p.

C'est un petit ouvrage que nous avons apprécié de lire. Proust nous y fait part de ses souvenirs de séances de lecture quand il était enfant, et de ce que ces dernières ont laissé dans sa mémoire du contexte dans lequel s'effectuaient ses lectures.

Il met en relief ce qu'est pour lui la lecture. Elle n'est déjà pas ce qu'en pensait Ruskin, pour lequel « *la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs.* ». Pour lui, au contraire, au rebours de la conversation, la lecture « *consist[e] pour chacun de nous à recevoir la communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même.* » En somme, la lecture serait une « *communication au sein de la solitude* ».

Il voit encore la lecture comme une « *amitié* » : « *avec les livres, pas d'amabilité. Ces amis-là, si nous passons la soirée avec eux, c'est vraiment que nous en avons envie.* » Et de conclure sur ce point : « *L'atmosphère de cette pure amitié est le silence, plus pur que la parole.* »

RICOEUR, Paul. *Le conflit des interprétations.*

Paris : Denoël, 1969. 500 p.

ROUSSET, Jean. *Le lecteur intime : de Balzac au journal.*

[Paris] : J. Corti, 1986. 220 p.

- La question du narrataire. In DALLENBACH, Lucien, RICARDOU, Jean. *Problèmes actuels de la lecture.*

Paris : Clancier-Guénaud, 1982. 23-34 p.

SAMOYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature.*

Paris : Nathan, 2001. 127 p.

SCHWEREWEGEN, Franc. *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur.*
Paris : Sedes Montréal, 1990. 183 p.

Cet ouvrage est fort intéressant dans la mesure où il nous invite à lire « Balzac contre lui-même » dans la mesure où le projet de totalisation cher à Balzac se heurte aux fêlures que nous pouvons trouver dans son œuvre. Ces dernières témoignent d'un *autre* Balzac, moins sûr de lui, d'où son œuvre, contrairement à ce que nous pouvons en penser, plus composite, faite de miettes et de bribes. C'est ce « deuxième » Balzac qu'il nous faut chercher dans ses oeuvres peut-être les moins explorées car c'est là une façon, selon l'auteur de cet opus, de continuer à lire Balzac aujourd'hui, de le « sauver », de montrer qu'il est toujours là même s'il se trouve déjà loin de nous. Le lire contre lui-même, faire « grincer » sa pensée et son œuvre, c'est reconnaître le caractère « novateur » de ses textes relevé par Claude Simon.

La notion d'effet est aussi intéressante et notamment le décalage entre « l'effet inscrit » et « l'effet produit ».

Enfin nous avons apprécié dans le cadre de l'interaction entre auteur et lecteur, la petite étude faite sur l'adresse de Balzac dans *Le père Goriot* à la lectrice « à la main blanche ». Cette interaction est d'autant plus capitale que « lire c'est créer peut-être à deux »

TEXIER, François. *Traces de lectures, sentiers de lecteurs : lire, un acte de formation au quotidien.*

Paris Budapest Kinshasa [etc.] : l'Harmattan, 2007. 190 p.

TOURNIER, Michel. *Le vol du vampire.*
Gallimard, 1981. 409 p.

« Un livre n'a pas d'auteur, mais un nombre infini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent ou le liront. Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi existence. »

7. Ouvrages critiques :

De Flaubert...

BARON, Philippe. La mal mariée dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Une vie* de Guy de Maupassant et *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac. In BARON, Philippe, PERKINS, Wendy, WOOD, Dennis (dir.). *Femmes et littérature : actes du colloque des Universités de Birmingham et de Besançon (janvier 1998).*
Besançon : Presses Universitaires franc-comtoises, 2003. pp.145-154.

DEBRAY, Raymonde, GENETTE, Gérard. *Flaubert : miroir de la critique.*
Paris : Firmin-Didot : M. Didier, 1970. 192 p.

DUCHET, Claude. Signifiante et in-signifiante : le discours italice dans *Madame Bovary*.
In GOTHOT-MERSCH, Claudine. *La production du sens chez Flaubert.*
Paris : U.G.E., « 10/18 », 1975. P. 379-394.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance.*
Paris : Gallimard, 1998. 852 p.

LALOUETTE, Jacqueline. «Le procès de *Madame Bovary*. 29 janvier-7 février 1857». In.
Célébrations nationales 2007.
Paris : Ministère de la culture et de la communication, 2006. p.81-83.

PROUST, Marcel. *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand.*
Bruxelles : Ed. Complexe, 1987. 231 p.

« A mon avis, la chose la plus belle dans *L'Education sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc », déclare Proust. Et, en effet, les blancs ont le mérite de convier le lecteur à la création d'une oeuvre littéraire en empruntant, à la suite de l'auteur, les sentiers de l'imaginaire.

RABATE, Dominique. *Le chaudron fêlé : écarts de la littérature.*
Paris : Corti, 2006. 288 p.

ROUSSET, Jean. *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.*
Paris : librairie José Corti, 1962. *Madame Bovary* ou le livre sur rien, p.109-134.

Dans cette partie, Rousset commence par rappeler la crise du roman, la rupture du genre au XX^e siècle d'où la notion d'"anti-roman" qui apparaît sous la plume de Sartre. Derrière cela c'est la crise du personnage, de la psychologie, du sujet c'est-à-dire de l'histoire qui est explicitée. Robbe-Grillet (avec *La jalousie* où « il ne se passe rien »), Nathalie Sarraute, Gide ou encore Virginia Woolf rendent compte de cette crise. Pourtant, déclare notre auteur, avant eux, la crise du roman avait déjà été pointée du doigt par les Goncourt ou même Zola mais c'était plutôt, chez eux, le romanesque qui était condamné, l'intrigue, la fiction et non le sujet en lui-même. En revanche, chez Flaubert, le « véritable précurseur », cette crise est évidente, lui dont l'ambition était d'écrire un « *livre sur rien [...] qui n'aurait presque pas de sujet.* » Son souci tient dans la manière, la forme, le style. En effet, il entend écrire bien le médiocre, écrire bien le rien. Certes, le sujet reste présent dans *Madame Bovary* mais en sourdine. Le « Nouveau roman » semblerait donc commencer à

s'écrire sous sa plume. Mais sur quoi repose ce « livre sur rien » ?

Sa composition repose notamment sur la notion de point de vue, sur un regard panoramique, c'est l'idéal d'un « auteur-dieu » : partout dans son oeuvre mais visible nulle part, seulement invisible. Le lecteur s'immerge donc dans le roman de cet auteur par le regard de Charles, on pénètre ainsi dans son intimité, de l'extérieur vers l'intérieur. A travers Charles, on aborde Emma, progressivement, par touches, Emma dont on a d'abord un portrait fragmentaire (Elle conservera, d'ailleurs, toujours une part inaccessible pour Charles) mais on abandonne vite le point de vue de Charles pour pénétrer dans l'âme d'Emma justement, le foyer visuel principal. On est ainsi amené à ce va-et-vient permanent entre l'intérieur de l'héroïne, l'intérieur de son esprit et l'extérieur lorsque l'ironie du narrateur vient réinstaller la distance, un narrateur contradictoire, du moins insaisissable, puisque à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la conscience de son personnage. Flaubert réalise là un véritable coup de force. La combinaison de points de vue (celui de l'auteur et celui de l'héroïne) engendre cet écrit fondu, où les glissements d'optique restent insensibles, où la juxtaposition de pensées, de regards se mêlent dans une oeuvre à un seul fil, fil invisible, qui incarne ainsi la perfection du continu. Nous notons, en outre, la prédominance de la vision subjective.

Autre élément pour le moins intéressant évoqué par Rousset : l'importance du motif de la fenêtre, autre « moyen d'articulation », (On se permet ici d'établir un parallèle avec l'héroïne d'*Une vie*), fenêtre qui incarne à la fois la fermeture et l'ouverture,

l'entrave et l'envol. Elle rend compte de l'abandon à la rêverie - suite à l'ennui - et de la plongée dans des espaces vides. Mais à l'intensité et à la densité de l'extase répond la retombée dans le réel d'un temps vide et immobile quand la rêverie s'évapore. Cette répétition de la « femme à la fenêtre » permet au lecteur de plonger dans les pensées d'Emma et de noter la couleur changée de son âme. Même lieu, même vue, même optique mais le regard, quant à lui, n'est pas le même. C'est ainsi que l'extase passionnelle du début cède la place à la descente vers le suicide dans les dernières pages. Tout cela pour montrer que l'importance de la vision subjective et donc la notion de point de vue au détriment des faits, de l'action et du mouvement, l'« absence » du narrateur et la lenteur, le vide de la présence du personnage, simple regard, le rêve (inexistant et donc synonyme de vacuité, de néant) de la passion concourent à créer ce « livre sur rien » qui prend vie sous les doigts d'un « romancier de la vision intérieure et de l'immobilité », un « romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobilité ».

SARRAUTE, Nathalie. *Œuvres complètes.*

[Paris] : Gallimard, 1996. Flaubert le précurseur, p.1621-1640.

SEGINGER, Gisèle. *Flaubert, une éthique de l'art pur.*

Paris : SEDES, 2000. 224 p.

... à Maupassant :

BAILBE, Joseph-Marc. Paysage et romantisme chez Maupassant : lumière et ombre. In CESBRON, Georges. *Ouest et romantisme : actes du colloque des 6, 7, 8 et 9 décembre*

1990.

Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1992.

- *L'Artiste chez Maupassant.*

Paris : Lettres modernes, 1993. 104 p.

La vision de l'artiste chez Maupassant découle, on ne sera pas surpris, de l'artiste chez Flaubert c'est-à-dire qu'elle se confond avec l'« auteur impersonnel ». Mais pas seulement. L'artiste tient aussi chez Maupassant à la vie des sens, à son regard impressionniste d'où l'importance donnée au paysage, un paysage représentatif de la pensée quand le dehors révèle le dedans. En découle ainsi toute une interrogation sur la coïncidence du vécu, du vu, du fugace avec l'écrit, de la sensation avec la formulation. L'auteur du présent ouvrage s'interroge également sur l'art du style, sur l'essence de l'oeuvre littéraire, sur la beauté de la médiocrité dans les mots. Inéluctablement, le style de Maupassant est fait d'indécision et de suggestion.

On retiendra également de cette oeuvre la mise en valeur du point de mire où se séparent les routes de Maupassant et de Flaubert : alors que le père de *Madame Bovary* se dévoue tout entier à la création littéraire, le père de la « *soeur de la Bovary* », ne parvient pas à se débarrasser « *des traumatismes de son moi* ». Par là, il se fait « *plus fragile* », atteint par une « *grande lassitude* ». Ainsi, il a davantage tendance à « s'abandonner », contrairement à son maître qui s'enferme dans des efforts surhumains pour faire coïncider à tout prix la forme et le fond.

Et de conclure que Maupassant est le créateur de « romans immobiles, du temps qui passe, de la contemplation amère de l'existence » ou bien de « *romans du tournoiement de la spirale, du trompe-l'oeil* » mais qui témoignent toujours de la même simplicité, du même naturel.

BANCQUART, Marie-Claire. *Maupassant conteur fantastique.*

Paris : Lettres modernes, 1976. 110 p.

BAYARD, Pierre. Maupassant et l'éclipse. In GLAUDES, Pierre. *Terreur et représentation.*

Grenoble : Ellug, 1996. P. 215-228.

La terreur est chez Maupassant terreur de soi-même, et se caractérise par des phénomènes marqués par l'absence, le vide, et surtout l'irreprésentable. Cette dernière est ainsi traitée par le biais de divers procédés que sont : l'expérience du miroir qui ne renvoie plus l'image (l'éclipse), du déni (éclipse de la conscience) ou encore du délire (éclipse totale du sujet). On se permet, à cet égard, d'évoquer le « déni » de Jeanne dans *Une vie*, laquelle refuse de voir l'adultère évident commis par son époux, à deux reprises.

BIENVENU, Jacques. *Maupassant inédit.*

Aix-en-Provence : Edition Edisud, 1993. 127 p.

L'« Année Maupassant », célébration commémorant le centenaire de la mort de Maupassant, a été l'occasion de la mise en lumière de lettres, tableaux et documents divers de l'écrivain restés inédits. C'est ainsi que J.Bienvenu nous permet de parcourir davantage l'intimité de Maupassant en nous faisant accéder à ses confidences familiales. Ces dernières, enrichies de commentaires, nous font,

dès lors, découvrir un portrait authentique et renouvelé de notre auteur, lequel portrait se révèle fort utile pour la lecture de ses oeuvres ainsi que leur compréhension.

BISMUT, Roger. Un cas privilégié de filiation littéraire : *Une vie* de Guy de Maupassant. In CARLUT, Charles. *Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest.* Paris : A.-G. Nizet, 1979. p. 97-119.

BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant.* Paris : Sedes, 1994. 303 p.

Cet ouvrage permet de mettre en lumière la « poétique du réel » de Maupassant de laquelle découle sa « stratégie d'effacement du littéraire » au profit d'un art de la « volonté de transparence ». Emerge ainsi un réalisme « illusionniste » naissant d'un réalisme poétique : apparaît ici la complexité d'une stratégie savamment élaborée qui consiste à user de l'imaginaire, de la temporalité et du silence afin de créer « l'illusion complète du vrai ». Mais cette rhétorique du réel repose encore sur une rhétorique sensualiste.

Mariane Bury esquisse ainsi un Maupassant ayant baigné dans le courant phénoméniste. Elle y décrit, en effet, très longuement « l'oeil impressionniste » de Maupassant, écrivain qui joue avec les mots comme le peintre joue avec les couleurs. Elle évoque son écriture, le rôle des images dans la transcription de la sensation, de l'instantané, du fugace, la place des sens dans son art de la suggestion. Elle met en lumière ses descriptions en mouvement, en son et en odeur qui assurent pleinement l'« effet de réel » recherché de la même manière que le vague de la description donne une impression de vérité. Or, dans la mesure où la syntaxe épouse le regard sans le contrarier, la grammaire se trouve inéluctablement réduite au « minimum vital ».

Et d'aboutir au « regard moderne » d'un écrivain hanté par son incapacité à peindre ou à suggérer l'indicible. Constatant les failles de la description, Maupassant préfère, en effet, l'évocation en mouvement mêlant dès lors « effet de réel » et « effet d'art ». Cependant, cet indicible s'avère vaincu mais pas toujours c'est pourquoi il aboutit au sublime ou... au néant. Le néant de l'indicible. Ou le sublime au cœur même du silence.

- Le vieillir comme fondement d'un tragique moderne chez Guy de Maupassant. In MONTANDON, Alain. *Ecrire le vieillir.* Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005. P. 117-131.

CABANES, Jean-Louis. Une vie ou le temps perdu. In REBOUL, Yves. *Maupassant multiple : actes du colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993.* Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995. P. 79-86.

CHESSEX, Jacques. *Maupassant et les autres.* Paris : ed. Ramsay, 1981.

COGNY, Pierre. La rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant. In. *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*. Paris : PUF, 1980. P.159-168.

DELAISEMENT, Gérard. *La modernité de Maupassant*. Paris : Ed. Rive Droite, 1995. 308 p.

Nous pouvons relever certains éléments vraiment intéressants dans cette oeuvre pour le moins ambitieuse.

Delaisement rappelle d'abord le contexte dix-neuviémiste marqué par un univers tombant en déliquescence en expliquant à la fois la perte des repères et les innovations de la pensée et de l'écriture avant de s'arrêter sur le pessimisme de Maupassant hérité de Flaubert (le « sublime d'en bas ») mais qui caractérise aussi ses contemporains comme ses ancêtres. Ce pessimisme transparaît, d'ailleurs, dans sa correspondance, dans ses « chroniques du désenchantement » mais encore dans ses romans dans lesquels on peut relever le piège de l'amour et l'apologie du divorce, la solitude et le mal de vivre, l'inutilité des efforts, l'insatisfaction, les vaines attentes, les limites de la condition humaine, ses romans dans lesquels se dessine aussi un Temps assassin et un monde immobile. Notre auteur établit ainsi un parallèle notable entre Baudelaire et Maupassant à travers une image similaire utilisée par le poète et que nous retrouvons dans *Une vie*, celle du ciel pesant comme un couvercle, cette image témoignant de l'enfermement, de la prison de la vie, cette vie mortelle. Il y est encore question de cette voix, la « voix qui crie sans fin dans notre âme », laquelle se fait entendre dans les romans maupassantiens, un cri vite transformé en un simple chuchotement. Le rapprochement effectué entre Maupassant et ses personnages, ces « petits-Maupassant » confrontés au même « vide du coeur » et au vide de la vie a également retenu notre attention. On relève ainsi un dédoublement de l'auteur dans et hors de ses personnages, ce qui ne manque pas, par ailleurs, de pointer les limites de l'impersonnalité.

G. Delaisement tente de démontrer en quoi Maupassant peut être considéré comme un précurseur, un « *écrivain de la modernité* », en le rapprochant de Sartre notamment et de son oeuvre *La Nausée*, dans la mesure où l'auteur de *Bel-Ami* met en évidence l'incommunicabilité entre les hommes, les pseudo-dialogues (dus à une pensée qui part à vau-l'eau : ses *Propos des rues* annoncerait même Beckett) mais aussi le rôle psychologique des objets face à des êtres en demi-sommeil, des êtres-objets comme la « femme-ornement ». Ses écrits tendent à souligner l'impuissance de tout y compris d'un langage qui s'en trouve dévalué. On note encore l'évocation de *Causerie triste* et de *Par-delà* qui laissent deviner une philosophie de l'échec et du vide inscrite au plus profond de l'être, laquelle participe encore de la modernité de Maupassant. Un Maupassant qui, d'ailleurs, haïssait toutes les écoles, ne se réclamant que de l'école du regard, un regard à même de détecter l'Inaperçu de la Nature et de donner sa vision personnelle du monde, une vision pourtant cachée sous l'écriture, sous le mélange des tons, sous le pinceau de l'impressionnisme. Delaisement s'arrête, à cet égard, sur la « description psychologique » qui transparaît notamment dans la symbiose entre la Normandie et Jeanne, la « petite soeur de la Bovary » concourant à créer « l'illusion du réel ». La modernité de Maupassant se dessine encore dans *Pierre et Jean*, ce roman de crise devant les portes de l'inexprimable qui entraîne un nouveau parallèle avec « *les états inexplorés* » évoqués par Nathalie Sarraute.

Autre élément remarquable : la modernité de Maupassant tend à souligner son originalité par rapport à Flaubert, son « père spirituel » dont il se sépare. En effet, son « *art de la facilité* », le fait qu'on passe du « détail flaubertien » à l'« objet maupassantien » ancre plus profondément Maupassant dans l'« ère du soupçon ». Ainsi, l'incertitude du lecteur devant la complexité du monde

dépeint, l'imbrication des tonalités, le pouvoir de suggestion, l'importance des non-dits, la part d'inexploré, d'équivoque, autant d'éléments qui font de Maupassant un « *écrivain d'aujourd'hui* », à l'écriture audacieuse, apparemment transparente, mais qui se meut et se cache sous de multiples masques qu'il revient au lecteur de percevoir et de soulever.

- *Guy de Maupassant le témoin, l'homme, le critique : contribution à l'étude générale de l'œuvre avec des documents inédits.*

Orléans, Tours : C.N.D.P., C.R.D.P. de l'Académie d'Orléans Tours, 1984. 2 volumes, 285-259 p.

DONALDSON-EVANS, Mary. *A Woman's Revenge : The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction.*

Lexington, Kentucky : French Forum, 1986. 159 p.

Cet ouvrage a le mérite de nuancer la misogynie de Maupassant en mettant en exergue l'évolution de l'image de la féminité chez notre auteur. En effet, il est démontré que si le type de la « femme-marchandise » prévaut chez lui jusqu'en 1885, c'est ensuite le type de la « femme cérébrale » dominant l'homme par son inaccessibilité affichée et dédaigneuse qui vient. Cette transformation, cette autonomisation de la femme est, bien sûr, à rattacher au changement social.

FÄRNLÖF, Hans. L'impasse infinie : pour une poétique du rêve dans l'œuvre de Maupassant. In VANDENDORPE, Christian. *Le Récit de rêve : fonctions, thèmes et symboles.*

Québec : Editions Nota Bene, 2005. P. 129-146.

FONYI, Antonia. *Maupassant 1993.*

Paris : Ed. Kimé, 1993. 209 p.

FORESTIER, Louis. *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993.*

[Paris] : Nathan, 1993. 302 p.

Plusieurs études fort intéressantes ont retenu notre attention dans cet ouvrage - qui rassemble les actes du colloque tenu à Fécamp en mai 1993 dans le cadre de la célébration de la mort de Maupassant - qui se construit à travers quatre axes de lecture « Maupassant et le journalisme », « Maupassant et les questions féminines », « écritures et narratologie » et « ouvertures ». Le premier met en relief le talent de l'observateur et du critique de son temps qui engendre une oeuvre à la richesse et à la diversité évidentes. Le suivant qui s'interroge sur la vision des femmes dans l'oeuvre de Maupassant rend compte d'un auteur aux attitudes multiples et parfois même contradictoires : misogyne mais parfois complice de la cause des femmes dans ses romans à la dimension émancipatrice. La représentation de la femme, sa fonction sociale, l'analyse de sa « pathologisation », son enfermement, autant d'éléments qui ont particulièrement cristallisé notre regard et nous ont permis de percevoir la satire dressée par Maupassant à l'encontre du mariage. On

retiendra notamment l'étude de Eliane Lecarme-Tabone quant à la relation mère-fille, laquelle semble mettre en évidence l'impossibilité d'un instinct maternel mesuré : cet instinct, tantôt excessif, tantôt inexistant concourt à souligner la vacuité des liens familiaux. Avec les questions de narratologie qui occupent la troisième partie, on s'aperçoit que les romans de Maupassant ne méritent pas le traitement inégal dont ils ont longtemps souffert et que son écriture ne se résume pas à la fameuse perfection de la simplicité et du dénuement. On s'est notamment penché sur l'article de Matthew Mac Namara quant au descriptif de Maupassant, qui évoque le « roman de l'observation » de Maupassant, « romancier de l'instantané », la description se révélant capitale dans le processus de l'illusion. Autre étude notable : « l'écriture du ressassement » de Jean-Louis Cabanès qui souligne la marche répétitive et sans issue, les retours des mêmes interrogations, les idées lancinantes, la fixation sur des souvenirs obsédants qui entraîne des retours en arrière incessants, la redondance, le retour sur soi, ce retour du même, l'autoanalyse qui scandent les oeuvres de Maupassant et plus notablement *Pierre et Jean*, ce qui donne le jour à une écriture répétitive, à un romanesque de la réitération qui est peut-être un romanesque de la dégradation. Maupassant semble chercher à « concrétiser » dans ses romans « *cette ruminantion, ce grand courant d'obsessions qui marquent son univers imaginaire* ». « *Ni séide, ni épigone du naturalisme, ni disciple mal émancipé de Flaubert* », Maupassant évolue dans un espace singulier c'est pourquoi le quatrième axe est l'occasion de dresser quelques ouvertures mettant l'accent sur des aspects originaux de l'œuvre et de l'homme.

GIACCHETTI, Claudine. *Maupassant : espaces du roman.*

Genève : Librairie DROZ S.A., 1993. 241 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Maupassant : la sémiotique du texte.*

Paris : Ed. du Seuil, 1976. 276 p.

JAMES, Henry. *Sur Maupassant.*

Bruxelles : Ed. Complexe, 1987. 117 p.

LACAZE-DUTHIERS, Gérard (de). *Guy de Maupassant, son œuvre, portrait et autographe : document pour l'histoire de la littérature française.*

Paris : La nouvelle revue critique, 1926. 91 p.

Cette oeuvre nous a permis de mieux connaître Maupassant, l'homme, et de percevoir ses multiples facettes et son ambiguïté. Un Maupassant romancier, psychologue - c'est peut-être pour cette raison que ses personnages prennent vie sous sa plume - mais aussi un Maupassant penseur et philosophe. L'auteur nous rapporte ainsi ce propos, pour le moins révélateur, de Pol Neveux : « *Sous les mots vulgaires ou précieux, décolorés ou rutilants, il y a une conception de l'humanité et du monde. Maupassant est peut-être le pessimiste le plus déterminé de la littérature française* », un penseur qui, en outre, ne fait qu'un avec l'artiste. L'auteur semble, en outre, regretter que le « Maupassant penseur » ait si souvent été occulté : ce n'est, en effet, qu'à la fin du siècle dernier qu'on a commencé à voir la modernité du célèbre romancier.

LANOUX, Armand. *Maupassant, le Bel-ami.*
Paris : Fayard, 1967. 460 p.

LECARME, Jacques. Sartre, lecteur de Maupassant. In BURGELIN, Claude. *Lectures de Sartre : actes du colloque de l'Université de Lyon II, 1985.*
Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1986. P. 185-198.

MAC NAMARA, Matthew. Langage maupassantien et effet de réel. In GRATTON, Johnnie, IMBERT, Jean-Philippe. *La Nouvelle hier et aujourd'hui: actes du colloque de University College Dublin, 1995.*
Paris : L'Harmattan, 1997. p. 63-71.

MALRIEU, Joël. Mutisme de Maupassant. In. LECARME, Jacques, VERCIER, Bruno. *Maupassant Miroir de la nouvelle : actes du colloque de Cerisy, 1986.*
Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1988. p. 61-69.

MARCOIN, Francis. *Les romans de Maupassant : six voyages dans le bleu.*
Paris : Ed. du Temps, 1999. 95 p.

C'est à une lecture moderne que nous invite cet ouvrage qui fait émaner des oeuvres de Maupassant les questions existentielles annonciatrices de Sartre et de Camus ou encore du théâtre de l'absurde et des romans de Robert Pinget. Il montre notamment comment Lison, personnage d'*Une vie*, anticipe les personnages du « Nouveau Roman » mais aussi renvoie, d'une certaine manière, à *La Nausée* de Sartre

- *Le degré zéro de l'écriture* ou le contre Maupassant de R. Barthes. In. MARCOIN, Francis, THUMEREL, Fabrice (dir.). *Manières de critiquer.*
Arras : Artois Presses Universitaires, 2001. P.57-70.

Marcoïn répond ici à Barthes qui, dans *Le degré Zéro de l'écriture* (deuxième partie, III) faisait de Maupassant un « sous-Flaubert », n'ayant « aucun style », une écriture seulement « artificielle », une « sous-écriture » en quelque sorte, en montrant, quant à lui, l'originalité de Maupassant, « meurtrier » de son père spirituel. Il rapproche, de surcroît, Barthes et Sartre autour de ce « bon mauvais objet » qu'était Flaubert.

MARMOT RAIM, Anne. *La communication non verbale chez Maupassant.*
Paris : Nizet, 1986. 173 p.

MAUPASSANT, Guy (de). *Pour Gustave Flaubert.*
Bruxelles : Ed. Complexe, 1986. 152 p.

C'est ici l'occasion d'entendre Maupassant parler de son maître : meilleure façon, pour nous, je crois, de voir la filiation - c'est bien là le terme employé par le préfacier Maurice Nadeau - qui les relie, ce qui les rapproche et ce qui les sépare également. Notre auteur fait un retour sur le parcours de son maître, lequel parcours éclaire le propre parcours de Maupassant : ce que nous en retenons c'est, bien évidemment, la place accordée à la forme, « *l'oeuvre elle-même* » selon les dires de Flaubert (Il disait, en effet, nous rapporte Maupassant : « il n'y a que le style »), et celle accordée à l'auteur qui se révèle, d'ailleurs, « nulle » puisque c'est l'impersonnalité et même l'impartialité, prend t-il soin de souligner, qui doit dominer, laquelle révèle l'artiste, un artiste présent et pourtant caché, invisible, un artiste devant s'effacer « *devant ses personnages révélés par leurs actes* » d'où la dissimulation des ficelles qui exige, par ailleurs, une part active laissée aux soins du lecteur, le « complice » de l'auteur qui prend part à l'« acte de création ». Maupassant met également l'accent sur les éléments qui permettent de rendre l'oeuvre « impérissable » tout en revenant notamment sur la « révolution » engendrée par *Madame Bovary* dans le monde des lettres, « vrai livre » pour lui. Il souligne encore la vision du monde que laisse émerger son « père spirituel », lequel « vomit sa haine du bourgeois » - parce que, selon le père de *L'Education sentimentale*, il « *pens(ait) bassement* » - et n'hésite pas à « *expectorer (son) fiel* ». Cependant, l'auteur de *Mont-Oriol* démontre que la beauté incontestable à laquelle aboutit Flaubert ne se fait pas sans douleurs, sans tourments. Et d'évoquer le travail gargantuesque de son maître, le recours au « gueuloir »... On note, à cet égard, la même recherche du mot juste, de l'adjectif unique, du verbe, un semblable effacement de l'intrigue, qui caractérise Maupassant comme il le laisse transparaître dans son « Roman » qui précède *Pierre et Jean*.

- *Pierre et Jean*.

Paris : Librairie Générale Française, 2005. Roman, p. 13-32.

Cette étude est capitale pour comprendre l'écriture et la conception du roman de Maupassant d'autant plus qu'il s'agit du seul texte théorique publié par l'auteur en volume, qui nous propose un condensé des principaux points de son esthétique et nous conduit vers sa propre définition du réalisme. S'y dégagent notamment les commandements esthétiques tirés de son maître (le fait notamment que le roman peut se passer de « *cette ficelle unique qui avait nom l'Intrigue* », de la même façon qu'il ne fait pas fi des hommes d'exception et des situations extravagantes, l'essence étant ailleurs. On retrouve bien l'esthétique flaubertienne de la platitude à travers un roman dissocié du romanesque. On note encore ce refus de « l'à-peu-près » d'où le travail pour dire exactement : « *Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier* ». Citons également l'objectivité de l'écrivain et le recours à la description, un des fondements de l'illusion littéraire). C'est aussi le lieu pour Maupassant de démonter le Réalisme en définissant l'Illusionnisme (acception technique de la vraisemblance, effet de l'art, construction d'une vision et donc *poiësis* - à travers les choix opérés par l'auteur - et non pas réalité et vérité pures - prétendre nous montrer « *la vérité, rien que la vérité et toute la vérité* » est impossible! - bien que la fidélité du réel reste de mise d'où la simplicité qui est prônée à travers la mention de Boileau et ce, au détriment de la préciosité et du style artiste, ce qui est à l'origine, on peut le signaler, de la querelle qui engagea Maupassant contre Edmont de Goncourt). A cet égard, on retiendra notamment sa célèbre phrase : « Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai ». On passe donc bien du romancier réaliste au romancier illusionniste dans un roman que notre auteur refuse d'enfermer dans une définition - il insiste, en effet, sur le « flou » de ce dernier que devrait prendre en compte le critique - afin de laisser régner l'incertitude générique et la liberté. N'étant retenu par aucunes règles, l'écrivain peut ainsi emprunter les voies de l'invention et parvenir à « trouver » l'originalité.

- *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant : recueillies et annotées par René Dumesnil*. Paris : Librairie de France, 1938. 526 p.

MAURAS, Dominique. *La représentation de la femme dans Une vie : étude du type de la femme-victime à travers Jeanne de Lamare*. 1999. 159 p.

Travail d'étude et de recherche dans le cadre de la maîtrise : Lettres (littérature française) : Université de Pau et des Pays de l'Adour : 1999.

MITTERAND, Henri. *Le regard et le signe*.

Paris : Presses Universitaires de France, 1987. Clinique du mariage dans *Une vie*, p. 159-167.

PASTERNAK, Gaëlle. *Le thème de l'eau dans les contes et nouvelles fantastiques et cruels de Maupassant : paradoxe d'une puissance de dissolution et d'un principe fédérateur*.

TER.

Pau : UPPA, 1999. 219 p.

POYET, Thierry. *Maupassant, le métier d'écrivain : lire, écrire, publier au XIXe siècle*.

Grenoble, C.R.D.P. de l'Académie de Grenoble, 2005, 155 p.

SCHMIDT, Albert-Marie. *Maupassant par lui-même*.

[Paris] : Ed. du Seuil, 1962. 191 p.

Cette oeuvre nous permet de rajouter quelques pièces au puzzle de Maupassant et de le voir autrement aussi, de faire tomber quelques préjugés qu'on peut avoir à son égard. Par exemple, on a souvent parlé de sa misogynie alors que l'auteur de cet ouvrage nous laisse entendre qu'il y a peut-être autre chose à voir derrière cette apparente haine de la femme. Et de citer ces propos qui laissent apercevoir un manque, une faille : « *La seule femme que j'aime vraiment... c'est l'Inconnue qui hante mon imagination, celle qui sera comblée de toutes les perfections incompatibles que jusqu'ici je n'ai jamais rencontrées. Elle sera profondément sensuelle, tout en gardant le contraire d'elle-même, une coquette avec une âme. La découverte, voilà la grande aventure de la vie et il n'en est point d'autre* ». L'appel à l'absente. De même, il convient sans doute de nuancer l'anticléricalisme de Maupassant, sa virulence à l'encontre de Dieu. Peut-être avons-nous été trop vite à en faire un « homme sans Dieu », à la suite de Pierre Cogny ? C'est à ces remises en question que nous invite Albert-Marie Schmidt.

Ce dernier approfondit encore le lien qui unissait Maupassant à Schopenhauer et esquisse également un « romancier de la prise de conscience » (on voit, pour notre part, se dessiner le courant phénoméniste). Enfin, quelques éléments sur l'objectivité ou encore la notion de « piège » a également retenu notre attention

VALETTE, Bernard. *Une vie de Maupassant.*
Paris : Presses universitaires de France, 1993. 125 p.

Dans cet ouvrage, B.Valette nous invite à aller au-delà de la simplicité et de la banalité du premier roman de Maupassant constitué de la « biographie imaginaire » de Jeanne afin d'y voir un drame ou une tragédie et à dépasser le réalisme apparent afin de voir le foisonnement d'une oeuvre qui recèle des mythes ainsi qu'une perpétuelle interrogation quant à la condition humaine (néant constitutif de l'être). Il peint encore l'énergie créatrice qui anime son auteur.

Après avoir brossé le portrait du contexte d'émergence de ce roman, l'auteur revient longuement sur le texte : sa structure, son langage, la « description psychologique », l'animisme hérité de Flaubert (l'intertextualité d'*Une vie* est, par ailleurs, évoqué) les personnages, les questions qui le traversent, un texte réaliste mais qui frôle le fantastique, élément notable dans la mesure où il rend bien compte d'une frontière fragile entre réalisme et fantastique. Autre point sur lequel il convient de mettre l'accent : le pessimisme qui se dégage du roman et qui laisse transparaître une vision philosophique et esthétique d'un auteur semeur d'indices. Et de conclure sur le caractère ouvert d'une oeuvre dont la richesse polysémique, la plurivocalité constitue la richesse, une oeuvre dont les « failles transparaissant dans le non-dit, le silence ou encore, la surenchère verbale et le trop-plein de significations invite au dialogisme ».

C'est, en somme, un bon point de départ pour se pencher plus en profondeur dans le premier roman de Maupassant.

VANOYE, Francis. Le dit et le non-dit dans quelques textes de Maupassant. In MOLHO, Raphaël. *Le discours et le Sujet : colloque à l'Université de Nanterre, 1972-1973.*
Nanterre : Université de Paris X, [1973]. P. 39-62.

VIAL, André. *Guy de Maupassant et l'art du roman.*
Paris : Nizet, [1954]. 640 p.

- *Genèse d'«Une vie», premier roman de Guy de Maupassant avec de nombreux documents inédits.*

Paris : Société d'édition Les Belles Lettres, 1954. 146 p.

VOISIN-FOUGERE, Marie-Ange. Dissimulation de la rhétorique, rhétorique de la dissimulation : l'ironie en littérature (Balzac, Maupassant, Zola). In. VAILLANT, Alain. *Ecriture / Parole / Discours : littérature et rhétorique au XIXe siècle,*
Saint-Étienne : Printer, 1997. p. 131-138.

8. Ouvrages critiques plus généraux :

- autour de la "fabrication" de la langue :

BANFIELD, Ann. *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre.*
Paris : Ed. du Seuil, 1997. 485 p.

Cet ouvrage nous propose une réflexion intéressante sur l'expression de la subjectivité dans la langue par le biais notamment du style indirect libre, ces « *phrases sans paroles* » à propos desquelles, on peut se demander si leur présence dans la langue, leur écriture, leur « mise en mots », n'exigent pas une autre grammaire, une nouvelle grammaire.

RANCIERE, Jacques. *La chair des mots : politiques de l'écriture.*
Paris : Galilée, 1998. 205 p.

- *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature.*
Paris : Hachette littératures, 1998. 190 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations IX.*
Paris : Gallimard, 1971. L'écrivain et sa langue, p. 40-82.

- éclairant le contexte maupassantien :

ABRAHAM, Pierre, DESNE, Roland. *Manuel d'histoire littéraire de la France. (1848 - 1917)*
Paris : Ed. sociales, 1977. T. V.
583 p.

Cet ouvrage nous a paru intéressant dans notre travail dans la mesure où il retrace un peu le contexte maupassantien et dix-neuviémiste caractérisé par les mutations qui s'opèrent dans la société et dans le lexique. Nous en apprenons ainsi davantage sur le développement du discours populaire qui se fait ressentir dans le monde des Lettres. En effet, on constate une évolution de l'usage linguistique après 1848 passant par l'abandon de la rhétorique unifiance du XVIII^{ème} siècle suscité par le souci d'exactitude dans la reproduction du discours d'autrui. En cela, la littérature se fait un bon champ d'observation.

Est aussi mise en relief la censure féroce de 1852 à 1860 qui s'en prend plus particulièrement aux romans réalistes condamnés faute de « *moralité publique* ». Est retracé le rôle de la lecture chez les lecteurs d'alors : un rôle de divertissement et de réflexion sur le monde et sur l'homme, favorisant un enrichissement personnel. Il appert que le lecteur recherche alors à tout prix une certaine éducation.

Parallèlement, l'accent est mis sur l'accroissement des lecteurs et l'essor de la presse. Cette dernière a d'ailleurs un rôle essentiel pour les écrivains de la troisième république puisqu'elle se révèle un

mode privilégié de publication avant l'édition en librairie. (romans-feuilletons de journaux) Le roman en tant que *description encyclopédique du réel* est d'ailleurs à son apogée de 1830 à 1890. Il connaîtra ensuite un affaissement de 1890 à 1914.

AMBRIERE, Madeleine, DUCHET, Claude, NEEFS, Jacques, [et al.]. *Balzac : l'invention du roman*.

Paris : P.Belfond, 1982. 298 p.

La lecture de cette monographie nous permet de prendre conscience de ce qui s'invente comme roman avec Balzac c'est-à-dire notamment une oeuvre fictionnelle se voulant également oeuvre de pensée entrant ainsi en rivalité avec les disciplines comme la biologie, la sociologie et nourrissant, en outre, l'ambition de formuler narrativement le non-romanesque (philosophie, politique, religion...). Nous sommes ainsi invités à explorer l'invention formelle (manipulations génériques, dimension de la construction interne, rapport de la forme à l'ambition totalisante, rôle de la théorie interne de l'art) afin d'être à même de « lire » l'écriture balzacienne et à nous interroger sur les relations qu'entretient le roman avec les savoirs plus « spécialisés » que nous avons évoqués ainsi que sur le « savoir » particulier et parfois problématique qui est édifié.

BARBERIS, Pierre. *Balzac et le mal du siècle : contribution à une physiologie du monde moderne*.

Paris : NRF-Gallimard, 1970. 1991 p.

COMPAGNON, Antoine. *La III^{ème} République des Lettres : de Flaubert à Proust*.

Paris : Ed. du Seuil, 1983. 381 p.

DIAZ, José-Luis, TOURNIER, Isabelle (dir.). *Penser avec Balzac : actes du colloque de Cerisy-la-salle, juin 2000*.

Saint-Cyr-sur-Loire : C. Pirot, 2003. 350 p.

Cet ouvrage nous permet de voir Balzac, non plus en un simple romancier nous racontant une histoire mais également en penseur, en « intelligentiel » engagé dans les débats de son temps d'où la part « analytique » émergeant de ses oeuvres. Il apparaît, dès lors, capable, encore aujourd'hui, de nous inciter à penser, se faisant ainsi complice intellectuel. En outre, avec lui, le roman se « décroïsonne » dans la mesure où il ouvre ses pages à la philosophie, la science. Or, cette richesse, cette multiplicité de l'oeuvre nous engage dans une « lecture-écriture ».

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*.

Paris : Gallimard, 1987. 264 p.

LECLERC, Yvan. *Crimes écrits. La littérature en procès au 19^e siècle*.

Paris : Plon, 1991. 447 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société.*

Paris : Bordas, 1993. 196 p.

MAROT, Patrick. *Histoire de la littérature du XIX^{ème} siècle.*

Paris : Honoré Champion, 2001. 185 p.

MURA-BRUNEL, Aline. *« Béatrix » ou la logique des contraires.*

Paris : H. Champion, 1997. 312 p.

Généralement, on réduit Balzac à son mimétisme et à son réalisme, Aline Mura pour sa part entend mettre l'accent sur quelque chose de beaucoup moins vu et mis en relief puisqu'elle entend faire la lumière sur les failles, les contradictions et les ambiguïtés qu'on peut trouver dans le colossal texte balzacien. Après avoir mis en évidence dans une première partie, les oppositions narratifs et esthétiques qu'on trouve chez cet auteur, elle applique ensuite ces dernières à un de ses textes : *Béatrix*.

Nous avons particulièrement apprécié, mis à part les différentes oppositions, l'analyse des figures comme l'oxymore, l'analepse, le prolepse, ou encore le fait que la lecture soit envisagée comme une activité herméneutique.

PAGES, Alain. *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de *Germinal*.*

Paris : Séguier, 1989. 275 p.

POULET, Georges. *Les Métamorphoses du cercle.*

Paris : Plon, 1961. 523 p.

Dans cet ouvrage, l'auteur nous explique comment le cercle est décrit comme la forme absolue de l'achèvement parfait. Or, lui entend en faire une forme qui n'est pas fixe, une courbe qui bouge, au sens changé, en mouvement permanent. Il montre encore comment le cercle est rattaché à la solitude, à l'enfermement et notamment au « mal du siècle » chez des écrivains qui ont une vision circulaire de l'espace. Chez eux, le cercle représente ainsi une forme tragique, celle du cachot chez Baudelaire ou Vigny, celle du tombeau ou encore celle de l'enfer. C'est en cela que nous avons choisi de placer cette oeuvre dans la partie éclairant le contexte maupassantien.

REITHMANN, Annie. *Biographies : les grands romanciers du XIX^{ème} siècle.*

Levallois-Perret : Studyrama, 2005. 204 p.

SAGNES, Guy. *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884).*

Paris : Armand Colin, 1969. 510 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Les pensées, Maximes, Fragments.*
Paris : Presses universitaires de France, 1943. 458 p.

- *Le monde comme volonté et comme représentation.*
Paris : PUF, 1966. 1434 p.

TADIE, Jean-Yves. *Introduction à la vie littéraire du XIX^{ème} siècle.*
Paris : Dunod, 1996. 146 p.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence.*
Mont-de-Marsan : Ed. Interuniversitaires, 1994. 566 p.

- autour de la littérature et de l' « espace littéraire » :

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire.*
Paris : Gallimard, 1999. 376 p.

C'est là une œuvre vraiment très riche qui a pu nourrir notre réflexion. Nous avons notamment trouvé intéressant tout le passage où l'auteur nous dit qu'une œuvre ne dit rien, qu'en somme, le seul message véhiculé par une œuvre serait son existence : « *L'oeuvre - l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire - n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est - et rien de plus* ». On en déduit la part qu'il revient au lecteur, celle d'écouter le silence de l'œuvre.

- *Le livre à venir.*
[Paris]: Gallimard, 1986. 340 p.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité.*
Paris : Ed. du Seuil, 1990. 189 p.

- *Le démon de la théorie : littérature et sens commun.*
Paris : Ed. du Seuil, 1998. 306 p.

- *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes.*
[Paris] : Gallimard, 2005. 464 p.

« *La modernité n'est ni la séparation, ni la fusion mais la tension* » s'exclamait Baudelaire.

Dans cet essai le plus récent d'Antoine Compagnon, l'auteur traite à nouveau de la modernité de la littérature et de la pensée aux XIX^e et XX^e siècles. Est évoqué l'antimoderne qui s'élève face à la notion de moderne mais qui ne s'y oppose pas pour autant contrairement à ce qu'on pourrait penser

c'est pourquoi c'est à la réflexion, au doute, à l'ambivalence que nous sommes invités. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on appelle les antimodernes des « modernes déchirés » ou des « critiques modernes de la modernité ».

Joseph de Maistre et Roland Barthes incarnent la modernité mais différentes de leurs approches témoignent d'une résistance au modernisme. Nous avons une définition de l'antimoderne dans la première partie « Les idées » c'est-à-dire pensée anti-lumière, contre-révolution, pessimisme, péché originel sublime et vitupération. Dans la seconde partie, « Les hommes », nous trouvons différentes personnes incarnant ce modèle. (Lacordaire, Léon Bloy, Péguy, Albert Thibaudet, Julien Gracq, des modernes « ambigus ») Compagnon revient ensuite longuement sur Roland Barthes : ce dernier proteste contre la « réification » du livre et la mort de la littérature mais l'ambivalence ressort bien de cette volonté de « *ne renoncer à rien, ou de concilier la nostalgie de l'ancien avec la revendication du nouveau, d'avancer tout en conservant* ». On parle ainsi de modernité tempérée vis-à-vis de la tradition

- *Les cinq paradoxes de la modernité.*

Paris : Seuil, 1990. p.189.

STAEL, (de), Madame. *De la littérature.*

[Paris] : A. Blaeschke, 1998. 445 p.

9. Articles :

- sur le réalisme et le roman en général :

BARTHES, Roland. L'effet de réel. *Communications*, 1968, n°11, p. 84-89.

En prenant l'exemple du baromètre de Flaubert (« *un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons* ») ainsi qu'un autre emprunté à Michelet, R.Barthes converge son attention sur les « *détails inutiles* », pourtant inévitables, ou encore la « notation insignifiante » qui jalonnent l'oeuvre littéraire, ces détails qui n'ont pour fonction que de produire l'« effet de réel » ou encore « l'illusion référentielle ». On les trouve, bien entendu, dans la description, laquelle ne détient « *aucune finalité d'action ou de communication* » mais qui n'en a pas moins une fonction esthétique, « encore très forte » chez Flaubert mais également une fonction réaliste. Ainsi, la description objective, l'évocation qui épouse la forme, l'esthétique de la platitude visent l'illusion réaliste.

La lecture de ce texte s'avère donc riche notamment dans le cadre de l'étude des « objets » où nous sommes amenés à nous demander la fonction que ces derniers peuvent jouer. Barthes parle alors de « *valeur fonctionnelle indirecte* » dans la mesure où ces objets se révèlent des indices de caractère ou d'atmosphère.

Ainsi, même « *l'apparente insignifiance a une signification* ».

BORDAS, Eric. Romanesque et énonciation "philosophique" dans le récit. *Romantisme*, 2004, n°124, p. 53-70.

Cet article nous montre comment, loin de s'opposer, la philosophie et la littérature peuvent se compléter. C'est ainsi qu'au XIX^e siècle, la philosophie se glisse entre les pages du roman, ce genre polymorphe, d'où le nouveau regard que le romanesque suscite. En effet, en s'unissant, littérature et philosophie « se transforment l'une et l'autre ». E. Bordas nous permet ainsi à travers notamment l'exemple de *La Nouvelle Héloïse* ou encore de certains récits de Balzac (dont *Louis Lambert*) ou George Sand de bien différencier le « roman à thèse », le « roman d'idées », le « roman philosophique » tout en mettant l'accent sur l'émergence du roman social dans la seconde moitié de ce même siècle.

DIAZ, José-Luis. Balzac-oxymore : logiques balzaciennes de la contradiction. *Revue des sciences humaines* 175, 1979-3, p.33-47.

HAMON, Philippe. Clausules. *Poétique*, 1975, n°24, p.496-526.

- sur le contexte maupassantien :

BORGOMANO, Madeleine. Adieu ou l'écriture aux prises avec l'Histoire. *Romantisme*, 1992, p.77-86.

- sur la question du silence :

BANCQUART, Marie-Claire. Une exactitude de l'indicible. *Europe*, 1993, n°772-773, p. 3-7.

MURA-BRUNEL, Aline. L'écriture balzacienne du silence. *Eidôlon*, 1999, n°52, p. 107-117.

Le silence qui est dépeint dans cet article n'a plus rien d'un jeu, d'une stratégie, comme nous avons pu le voir plus haut, il est la trace d'un drame qui va avec l'inscription de la mort dans le texte, il est la manifestation d'une transcendance ou d'un absolu. Alors que l'écriture juvénile de Balzac témoignait de la confiance de cet auteur en sa toute-puissance, en la possibilité de son projet totalisateur à travers la *Comédie Humaine*, on comprend que les doutes viennent vite, ces doutes quant à la maîtrise d'un écrivain capable de dire le « tout » et d'une écriture à même de rendre compte du « tout ». Le silence se glisse dans l'écriture, des vides se creusent au milieu des pleins, indépendamment de la volonté de l'auteur et ce silence qui ne constitue plus un outil au service de la narration souligne désormais « l'épuisement » de la parole qui hante Balzac, cet épuisement qui fait s'éteindre le feu artifice verbal qui marqua ses débuts.

RABATE, Dominique. « Le chaudron fêlé » : la voix perdue et le roman. *Etudes françaises*, 2003, volume 39, n°1, p. 25-37.

- sur la réception littéraire :

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. Figures de lecteurs, poses de lecture dans la littérature du XIX^e siècle. *Le Temps des médias*, 2004, n°3, p. 26-38.

Force est de constater que la littérature offre de multiples postures possibles à un texte et donc maints figures de lecteurs. En découlent des représentations bien différentes de la lecture et notamment de la lecture du journal, lequel occupait d'ailleurs une place importante dans la société bourgeoise. Quels sont alors les différents lecteurs esquissés ? Stendhal nous montre des lecteurs d'une presse politique, Flaubert insiste, lui, sur le caractère utilitaire de la lecture de la presse provinciale mais aussi sur le partage entre hommes et femmes, partage également repéré par Balzac, tandis que Jules Verne déploie pour son lecteur tous les mécanismes de la modernité médiatique. Mais tous ou presque s'accordent à considérer que le journal entré dans les habitudes quotidiennes est devenu un moyen de distraction autant que d'information.

BROCHU, André. L'écrivain et son lecteur. *Les écrits*, avril 2004. n°110, p. 13-28.

Cet article nous donne une nouvelle définition de l'acte de lecture, « *au cours duquel une conscience s'approprie le contenu d'une autre conscience selon des modalités très personnelles* ».

Intéressante est cette vision d'un auteur décrit comme son propre lecteur qui « *se relit sans cesse en cours de travail pour parfaire l'expression de sa pensée et relancer le processus de l'écriture, [qui] se relit pour objectiver son texte et donc se percevoir par les yeux des autres, des lecteurs qu'il veut atteindre.* » Et de conclure : « *Pas d'écriture sans relecture, l'écrivain se constitue lui-même son propre public.* »

Nous avons aussi apprécié la distinction établie entre le « liseur » et le « lecteur » : le liseur apparaît passif alors que le lecteur est actif dans la mesure où il écrit ce qu'il lit. Mais on peut regretter que cette différence ne soit pas davantage développée.

DESCHAMPS, Nicole. L'auteur en lecteur de soi-même, *Tangence*, 2004, n°76, p.9-24.

DUFAYS, Jean-Louis. Les lectures littéraires : évolution et enjeux d'un concept. *Tréma*, 2002, n°19, p. 5-16.

MATSUZAWA, Kazuhiro. Une lecture politique de Madame Bovary : le bovarysme et l'envie démocratique postromantique. *Revue Flaubert*, n°5, 2005.

MEREGALLI, Franco. Sur la réception littéraire. *Revue de littérature comparée Paris*, 1980, vol.54, n°2, p.133-149.

PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétiques*, 1973, n°14, p. 177-196.

Il s'agit là de la première étude sur le concept de narrataire. Ce dernier est le destinataire inscrit dans le texte. Il est donc à distinguer du récepteur réel. Prince plaide bien pour la séparation nette entre texte et hors-texte : « *Le lecteur d'une fiction [...] et le narrataire dans cette fiction ne doivent pas être confondus [...] s'il arrive que le premier ressemble étonnamment au second, c'est là l'exception et non la règle* ». Le narrataire lui fait partie du récit, y est intégré et a un rôle dans la fiction au même titre que le narrateur. Prince met ainsi en relief les signaux textuels dessinant la figure du narrataire : les pronoms et formes verbales de la 2^e personne par exemple ou encore la pseudo-question, les termes à valeur démonstrative, l'ouverture sur un hors-texte.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. Lire l'écriture. *Esprit*, 1974, n°12, p. 800-833.

WAGNER, Franck. Pannes de sens : Apories herméneutiques et plaisir de lecture. *Poétique*, 2005, n°142, p.185-203.

- de « Flaubert à Maupassant », de « Flaubert et Maupassant » :

BAILBE, Joseph-Marc. Maupassant, du réel au fantastique : actes du colloque de Rouen, 30 septembre et 1er octobre 1993. *Etudes normandes n° spécial*, 1994, n°2. 160 p.

BENHAMOU, Noëlle. Guy de Maupassant dans le monde d'aujourd'hui. Introduction. *C.R.I.N. Cahier de recherches des Instituts Néerlandais de langue et de littérature française*, 2007, n°48, 167 p.

La lecture de cet ouvrage nous permet de voir la place occupée par Maupassant dans le monde des lettres contemporain. Il est manifeste qu'il reste un auteur très apprécié mais force nous est alors de constater qu'il n'est pas très présent à l'université et que ses nouvelles sont toujours plus étudiées que ses romans. D'ailleurs, il n'y a pas particulièrement de revues ou d'ouvrages collectifs qui lui sont consacrés. En revanche, il est très traduit à l'étranger c'est pourquoi N. Benhamou entend s'intéresser à la position actuelle de notre auteur dans le monde et dans la recherche en dehors de notre territoire à l'orée du XXI^e siècle. Les différentes contributions de son ouvrage nous ont paru enrichissantes dans la mesure où elles proposent de nouvelles lectures et n'hésitent pas à se pencher sur des domaines moins explorés : le « Maupassant épistolier » ou encore l'influence maupassantienne sur ses contemporains et sur les artistes d'aujourd'hui.

- L'amour maternel dans l'œuvre de Maupassant : une grande vertu des femmes de petite vertu, *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 1999, n°7, p. 49-62.

BURY, Mariane. Le goût de Maupassant pour l'équivoque. *Dix-neuf/ vingt, revue de littérature moderne*, 1998, n° 6, p. 83-94.

- L'Être voué à l'eau. *Europe*, 1993, n° 772-773, p. 99-107.

CAMPARIO, Jean-François. Monet-Maupassant, Etretat-1885 : ces horribles travailleurs du réel. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, n°1, p. 93-110.

DEBOSKRE, Sylvie. Maupassant : Images de la féminité. *Les Cahiers naturalistes*, 2004, volume 50, n°78, p. 143-150.

ENTHOVEN, Raphaël. Les écrivains du bac : Maupassant. *Lire*, 2006, n° 341, p. 100-103.

FORESTIER, Louis. « Bref, c'est mon disciple », le cas Flaubert-Maupassant. *Romantisme*, 2003, n° 122, p. 93-105.

Cet article permet de nous pencher sur cette « relation passionnelle, faite d'acceptations et de tensions, d'attirance et de haine » qui unit Flaubert à Maupassant, relation rare dans le monde littéraire. Mais cette relation n'en demeure pas moins difficile à cerner. Elle naît en 1867 mais ce n'est qu'en 1876 qu'on constate une relation vraiment consentie, bien que jamais explicitement révélée, de « maître » à « disciple » d'où ce rapport d'allégeance et de protection qui s'explique, d'ailleurs, par des goûts, des opinions, des attitudes communes. Cependant, après le succès de « Boule de suif », Flaubert reconnaît en Maupassant son égal. Toutefois, l'auteur de *Madame Bovary* décède vite et cette mort « brise » cette relation. Maupassant, dès lors, continue ce va-et-vient du disciple à l'égal du maître, en tenant dans ses mains cet héritage du père qu'il se doit de faire fructifier en veillant à ne pas tomber dans la simple imitation, la terne répétition. Entre admiration sans borne et séparation inéluctable, on devine dans son œuvre un « antiflaubertisme » latent.

LECLERC, Yvan. Flaubert et Maupassant : ce que le disciple fait du maître. *Littérature et Nation*, 2000, 2^{ème} série, n°22, p. 9-30.

MAILLARD, Pascal. L'Innommable et l'illimite. Poétique de la nature et du souvenir dans quelques nouvelles de Maupassant. *Romantisme*, 1993, n°81, p. 95-99.

Dans cet article, Pascal Maillard se penche sur la poétique de la nature et du souvenir dans l'œuvre

de Maupassant montrant qu'il s'agit d'une « *poétique de l'estompe* » dans la mesure où elle renvoie à tout ce qui a trait à l'innommable et à l'illimité.. Il s'intéresse notamment au langage muet de la nature (à travers les figures récurrentes de la pluie et de la neige qui revêtent des significations différentes), une nature narratrice du souvenir.

MAKROPOULOU, Marie. Maupassant et « le tragique de répétition ». *Humoresques*, 2007, n°26, p.25-37.

MARCOIN, Francis. Les dictionnaires et les ouvrages généraux : Maupassant de la robustesse à la fragilité. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 2005, n°16, p.139-144.

MAURICE, Jean. Réflexion sur la vitesse du récit dans *Une vie*. *Etudes normandes*, 1994, n°2, p. 105-116.

MODY NIANG, Papa. L'organisation du temps dans *Une vie*. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 2003, n° 13, p.7-14.

MZABI-KAROUIA, Raoudha. La symbolique des objets dans *Une vie et Pierre et Jean*. *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 2003, n°13, p. 51-60.

PLACE-VERGHNES, Floriane. Tabou or not tabou, dire ou ne pas dire : Maupassant et l'autocensure. *Neophilologus*, 2004, volume 88, n° 3, p. 367-384.

Cet article permet de mettre en évidence le non-dit des œuvres de Maupassant, non-dit découlant de l'interdit c'est-à-dire de ce qui touche à la bienséance, à la pudeur que l'auteur entend « respecter » d'une certaine manière. Mais, il souhaite malgré tout condamner, stigmatiser, dénoncer l'hypocrisie de son temps qu'il peint à travers ses récits c'est pourquoi il tente de le faire de manière oblique en essayant, en outre, de garder une certaine distance et de ne pas en oublier l'« effet de réel ». Il lui faut, en somme, masquer le tabou pour ne pas « choquer » mais le laisser effleurer à la surface de l'œuvre pour inciter le lecteur à la réflexion. On touche là à l'« autocensure », à la stratégie mise en place par Maupassant pour dire sans dire, pour suggérer avec assez de force et de forme pour que le lecteur repère et comprenne le non-dit, la parole muette (euphémismes, périphrases, métaphores, jeux de mots ou autres procédés stylistiques).

SCHOR, Naomi. Une vie /Des Vides ou le nom de la mère. *Littérature*, 1977, n° 26, p. 51-71.

TRIAIRE, Sylvie. Paysager la mélancolie : rythmes flaubertiens pour un saint. *Romantisme*, 2002, n°117, p. 59-76.

10. Site et articles en ligne :

DUFOUR, Philippe. *Le lecteur introuvable*, [En ligne],
Mis en ligne le 12 juillet 2007. [consulté le 3/01/2008]
Disponible sur Internet : < <http://www.item.ens.fr/index.php?id=173038>.>

Ce dernier s'interroge, à travers la notion d'*indisable*, sur la problématique de la communication et de l'interprétation telle qu'elle est posée par Flaubert.

BENHAMOU, Noëlle. *Maupassantiana*. [en ligne]
France : département de la Littérature et de l'Art, service littéraire français, 2004, date de dernière mise à jour : 20/12/2006. [consulté le 30/12/2006]. Disponible sur Internet : <<http://perso.wanadoo.fr/maupassantiana>>

Mis en ligne en novembre 2004, Maupassantiana est un site sur Maupassant (1850-1893) et son oeuvre, lieu d'échanges d'idées pour amateurs, étudiants et chercheurs. Il contient les archives de la revue électronique gratuite mensuelle d'informations créée en avril 2004. Il propose des documents pour les chercheurs : bibliographie détaillée de l'oeuvre de Maupassant et de la critique (comprenant aussi les thèses soutenues et en cours), filmographie, adaptations (filmiques, télévisuelles, théâtrales, radiophoniques, musicales, en bandes dessinées), pastiches, articles de journaux et autres documents d'archives, liens internet.

DEL LUNGO, Andrea. En commençant, en finissant. Pour une herméneutique des frontières. *Le début et la fin : une relation critique*. [en ligne]
Mis en ligne le 11 novembre 2007. [consulté le 5/01/08]
Disponible sur : <<http://www.fabula.org/colloques/document820.php>>

FONYI, Antonia. Genèse et censure psychique. L'exemple de Maupassant.
[en ligne]
Mis en ligne le 21 janvier 2007. [Consulté le 10/01/08]
Disponible sur : <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=27118>>

Cette article nous montre notamment en quoi l'étude génétique des textes peut s'avérer fructueuse. C'est plus particulièrement la partie consacrée à la censure psychique d'autrui dont celle du lecteur qui a retenu notre attention. Mais très intéressant est, par ailleurs, le relevé présenté de quelques modifications qui ont été opérées dans *Une vie* par l'imprimeur (censure psychique) et ce, pour différentes raisons sur lesquelles il peut-être enrichissant de nous pencher. D'ailleurs, ces modification auraient-elles été faites dans notre monde contemporain ? C'est notamment une question comme celle-ci que nous nous sommes posés.

GODARD, Anne. De l'acte à l'expérience : la lecture comme effet. *Acta Fabula*. [en ligne].

Mis en ligne le 1 novembre 2005. [consulté le 23/12/07]
 Disponible sur : < <http://www.fabula.org/revue/document1025.php>>

GUILLEMIN, Alain. Quelle volupté que la peinture : Maupassant, critique d'art, *Enquête*, Varia, 1993.

[En ligne]

Mis en ligne le 17 mars 2006. [Consulté le 23/02/08]

Disponible sur : <<http://enquete.revues.org/document178.html>>.

RAULET, Caroline. Le commerce du livre et la relation auteur-lecteur dans la première moitié du XIX^e siècle en France, *Labyrinthe*, Actualité de la recherche (n° 10), 97-100 [En ligne].

Mis en ligne le 3 avril 2006. [consulté le 26/12/2007]

Disponible sur Internet : <<http://revuelabyrinthe.org/document1187.html>>

* * * * *

Illustrations :

- **CASSATT, Mary** : Mother and child : p.108.
- **COURBET, Gustave** : La mer orageuse (1870) : p.194.
- **KLINGER, Max** : Verlassen (1884) : p.1
- **MANET, Edouard** : Les rives de la Seine à Argenteuil (1874) : p.203.
- **MILLAIS, John Everett** : Ophélie (1852) : p.292.
- **MONET, Claude** : Train dans la neige (1875) : p.127.
 La femme à l'ombrelle (1886) : p.150.
 La falaise d'Etretat, Soleil couchant (1883) : p.197.
 Impression, Soleil levant (1873) : p.488.
- **RENOIR, Pierre-Auguste** : La liseuse (1874) : p. 324.
- **SISLEY, Alfred** : Le repos au bord du ruisseau. Lisière de bois (1878) : p. 72.
- **VAN GOGH, Vincent** : La nuit étoilée (1889) : p.247.



Monet : Impression soleil levant