



**HAL**  
open science

# Personnage féminin et rêve d'amour : la représentation du mariage dans *Une vie* de Maupassant

Méline Civelli

► **To cite this version:**

Méline Civelli. Personnage féminin et rêve d'amour : la représentation du mariage dans *Une vie* de Maupassant. Littératures. 2022. dumas-03842494

**HAL Id: dumas-03842494**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03842494>**

Submitted on 7 Nov 2022

**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.



**Personnage féminin et rêve d'amour :  
La représentation du mariage dans  
*Une vie* de Maupassant**

**Méline CIVELLI**

Sous la direction de Catherine Mariette

UFR LLASIC  
Département des Lettres

---

Mémoire de Master 2  
Mention « Arts, Lettres, Civilisation »  
Parcours « Littérature : Critique et Création »  
Année universitaire 2021-2022





**Personnage féminin et rêve d'amour :  
La représentation du mariage dans  
*Une vie* de Maupassant**

**Méline CIVELLI**

Sous la direction de Catherine Mariette

UFR LLASIC  
Département des Lettres

---

Mémoire de Master 2  
Mention « Arts, Lettres, Civilisation »  
Parcours « Littérature : Critique et Création »  
Année universitaire 2021-2022



## **REMERCIEMENTS**

Ce mémoire est le fruit de nombreuses heures de travail, et je tiens à exprimer toute ma gratitude à ceux sans qui il n'aurait pas été le même.

Je voudrais tout d'abord remercier ma directrice de mémoire, Catherine Mariette, pour ses conseils et son aide précieuse durant ces deux années de recherche et de rédaction. Merci de m'avoir accompagnée et tant appris.

Merci également à Adrien Cavallaro pour l'attention qu'il portera à mon travail et pour ses pertinentes recommandations lors de ma soutenance du mémoire de master 1.

Je remercie aussi mes amis et collègues, David, Élie et Emma, pour les échanges, les rires et les relectures. Vous m'avez beaucoup apporté durant ces deux années.

Un grand merci à Solène, pour son soutien, ses encouragements, sa bienveillance et ses relectures avisées.

J'adresse enfin toute ma reconnaissance à ma famille, et en particulier à mes parents, pour leur soutien et amour constant, à Shogi et à Mochi, pour leur présence réconfortante, et à Florian, ma force, à l'origine de ma persévérance et de ma détermination.

**DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Civelli

PRÉNOM : Méline

DATE : Avril 2022

SIGNATURE :

## REMARQUE LIMINAIRE

Dans un souci de clarté et pour plus de commodité, toutes les citations d'*Une vie* seront suivies d'une référence entre parenthèses sous l'abréviation *UV*, suivi du numéro de page de notre édition de référence :

G. de Maupassant, *Une vie*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.





# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>11</b>
Écrire sur l'amour et le mariage au XIX <sup>e</sup> siècle.....	11
La représentation de la femme chez Maupassant .....	13
Un premier roman : <i>Une vie</i> vraisemblable .....	15
La représentation du mariage dans le roman .....	17
<b>CHAPITRE 1 : UNE REALISATION DE LA FEMME PAR LE MARIAGE ?</b>	
<b>L'EXEMPLE DU PERSONNAGE DE JEANNE.....</b>	<b>21</b>
<b>1.1. LE MARIAGE POUR LA FEMME DU XIX<sup>E</sup> SIECLE .....</b>	<b>23</b>
1.1.1. LE MARIAGE SELON LA LOI DU XIX <sup>E</sup> : « FEMMES, SOUMETTEZ-VOUS A VOS MARIS »... 23	
1.1.1.1. L'épouse sous tutelle du mari .....	23
1.1.1.2. Le souci de légitimation de l'enfant .....	25
1.1.1.3. Un affaiblissement du mariage : le divorce .....	27
1.1.2. UNE EDUCATION POUR MARIER : LA FEMME VOUEE AU MARIAGE .....	28
1.1.2.1. La nécessité de se marier .....	28
1.1.2.2. La virginité irréprochable : un impératif au mariage heureux ? .....	30
1.1.2.3. La dénonciation d'une éducation lacunaire .....	32
<b>1.2. DEVENIR FEMME, DEVENIR EPOUSE .....</b>	<b>37</b>
1.2.1. ÊTRE FEMME OU NE PAS ETRE .....	37
1.2.1.1. Être une « femme » .....	38
1.2.1.2. La « vieille fille » ou la honte féminine au XIX <sup>e</sup> siècle.....	39
1.2.1.3. Lison, figure de la non-femme.....	41
1.2.2. DEVENIR EPOUSE OU FRANCHIR L'ATTENDU .....	45
1.2.2.1. L'Attendu : le mariage comme la réalisation d'un rêve .....	45
1.2.2.2. L'Attente ou le bonheur de rêver .....	46
1.2.2.3. Mort du rêve, mort de l'être .....	47
<b>1.3. JEANNE, PERSONNAGE EFFACE ET ANTI-HEROÏNE .....</b>	<b>51</b>
1.3.1. PERSONNAGE PRINCIPAL, PERSONNAGE EXEMPLAIRE ? .....	51
1.3.1.1. Une héroïne de roman ? .....	51
1.3.1.2. Une focalisation narrative : la vie de Jeanne .....	55
1.3.2. LA DEVALORISATION D'UN PERSONNAGE EFFACE .....	58
1.3.2.1. Un roman de stagnation plutôt que de formation .....	58
1.3.2.2. Un personnage infantilisé .....	60

<b>CHAPITRE 2 : LE MARIAGE, UN ECHEC AMOUREUX ABSOLU ?.....</b>	<b>65</b>
<b>2.1. MARIAGE OU MIRAGE : UNE (DES)ILLUSION AMOUREUSE .....</b>	<b>67</b>
2.1.1. VOUS AVEZ DIT AMOUR ? .....	67
2.1.1.1. Le mariage de convenance.....	67
2.1.1.2. Une mécompréhension de l'amour .....	70
2.1.1.3. La cérémonie occultée ou l'allégorie de la déconvenue amoureuse.....	71
2.1.2. LE REVE AMOUREUX OU L'IDEALISATION DE L'AMOUR .....	76
2.1.2.1. Épouse d'un rêve .....	76
2.1.2.2. Une morale de conte de fées ? .....	79
2.1.2.3. Le piège de l'idéalisation .....	82
<b>2.2. LA SEXUALITE : UN RAPPROCHEMENT CONJUGAL ?.....</b>	<b>85</b>
2.2.1. L'UNION DE DEUX AMES PAR L'UNION DE DEUX CORPS ? .....	85
2.2.1.1. Une redéfinition de l'amour : le corps plutôt que les mots.....	85
2.2.1.2. Le voyage de noces : la réalisation du rêve amoureux ? .....	87
2.2.2. UNE SEXUALITE QUI MARQUE LA DESUNION.....	89
2.2.2.1. « Ne commencez jamais le mariage par un viol » : vers un déséquilibre conjugal.....	89
2.2.2.2. La sexualité, ce « quelque chose de bestial, de dégradant » .....	94
 <b>CHAPITRE 3 : L'EMPREINTE LITTERAIRE DE FLAUBERT ET DE ZOLA DANS</b>	
<b><i>UNE VIE</i> : LA FEMME CONDAMNEE A LA SOUFFRANCE DANS SON MARIAGE.....</b>	<b>99</b>
<b>3.1. HERITAGES ET APPROPRIATIONS.....</b>	<b>101</b>
3.1.1. <i>UNE VIE</i> : QUELLE ESTHETIQUE LITTERAIRE ? .....	101
3.1.1.1. Dans les pas des maîtres : inspirations et expirations.....	101
3.1.1.2. Vers une émancipation littéraire : la vraisemblance comme seule doctrine.....	103
3.1.2. UNE JEANNE BOVARY ?.....	108
3.1.2.1. Rêves et désillusions : deux femmes à l'épreuve de l'amour et du mariage .....	108
3.1.2.2. Transgression et soumission .....	109
<b>3.2. MARIAGE ET FATALITE .....</b>	<b>115</b>
3.2.1. « TOUT N'ETAIT DONC QUE MISERE, CHAGRIN, MALHEUR ET MORT » .....	115
3.2.1.1. Mal-être et mal mariée : la névrose et le bovarysme .....	115
3.2.1.2. Hérité et pessimisme .....	118
3.2.1.3. Vide et abandon .....	121
3.2.2. UNE MORT INTERIEURE.....	124
3.2.2.1. Affaissement et engourdissement .....	124
3.2.2.2. Des descriptions annonciatrices de la mort.....	127
3.2.2.3. Un personnage déjà mort .....	130
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>135</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>141</b>

# INTRODUCTION

## ÉCRIRE SUR L'AMOUR ET LE MARIAGE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

On ne s'est jamais autant marié qu'en littérature. Le motif du mariage est si courant dans la littérature qu'il se réduit souvent à n'être qu'un signifié minimal, un actant du récit d'autant moins investi qu'une curiosité soupçonneuse qu'il offre un ressort bien commode pour concocter une histoire, bâtir une fiction [...]. La tradition ne faiblit pas au XIX<sup>e</sup> siècle : [le mariage] demeure une source dans laquelle se plongent bien des plumes en mal de copie, un ventre encore très fécond d'où naissent pièces, opéras, romans, nouvelles, poèmes et ritournelles<sup>1</sup>.

Il est fréquent que la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle observe un contraste entre amour et mariage. Le XIX<sup>e</sup> siècle est en effet une période de mutations, de remises en question pour des interrogations tant politiques que sociales. Le mariage, régi par le Code civil promulgué au début du siècle, et les droits de la femme, notamment au sein de son mariage et vis-à-vis de l'autorité de son époux, engendrent de nombreux débats tout au long du siècle. Dans sa vocation heuristique, la littérature s'empare fréquemment de ce type de questions houleuses dans des œuvres qui se veulent en synchronie avec leur siècle. Le XIX<sup>e</sup> siècle voit ainsi naître beaucoup d'héroïnes romanesques souffrant de leur mariage sans amour : Thérèse Raquin, Louise Roland<sup>2</sup>, Emma Bovary, Henriette de Mortsauf<sup>3</sup>, et bien d'autres figures féminines pourraient être citées. Emma Bovary, particulièrement inspirante pour Maupassant<sup>4</sup>, est un exemple frappant de l'échec conjugal et amoureux : l'héroïne ne parvient pas à atteindre, que ce soit dans son couple ou dans l'adultère, des transports semblables à ceux qu'elle se représentait dans son imaginaire. Ce qui est un indéniable point commun avec le premier roman de Maupassant, *Une vie*, souligne tout de même une différence majeure entre les deux œuvres : Jeanne, au contraire d'Emma, ne considère pas l'existence de l'amour en dehors de son couple. *Une vie* n'est ainsi pas tant le récit de l'échec amoureux que celui de l'échec conjugal.

On lit dans la nouvelle « Jadis » de Maupassant : « Le mariage et l'amour n'ont rien à voir ensemble [...]. Le mariage, c'est une loi, vois-tu, et l'amour, c'est un instinct<sup>5</sup> ». Dans une société qui « ne peut pas se passer du mariage<sup>6</sup> », les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle s'interrogent sur la cohabitation de l'amour, « instinct<sup>7</sup> » qui relèverait de l'inné et de l'incontrôlable, et du

---

<sup>1</sup> Voir S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2016, p. 25.

<sup>2</sup> Personnage de *Pierre et Jean* de Maupassant.

<sup>3</sup> Personnage du *Lys dans la Vallée* de Balzac.

<sup>4</sup> Voir la notice de Louis Forestier dans notre édition de référence (UV, « notice », 1234)

<sup>5</sup> G. de Maupassant, « Jadis », dans *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2014, p. 125.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

mariage, « loi<sup>8</sup> » qui se rapporterait au rationnel et au culturel<sup>9</sup>. Les romanciers et nouvellistes analysent dans leurs fictions cette tension entre amour et mariage, et la réflexion se prolonge également à travers certains essais, comme Balzac le fait par exemple avec sa *Physiologie du Mariage* :

La plupart des hommes n'ont eu en vue par leur mariage que la reproduction, la propriété ou l'enfant ; mais ni la reproduction, ni la propriété, ni l'enfant ne constituent le bonheur. Le *crescite* et *multiplicamini* n'implique pas l'amour. Demander à une fille que l'on a vue quatorze fois en quinze jours de l'amour de par la loi, le roi et la justice, est une absurdité<sup>10</sup>.

On se marie ainsi la plupart du temps sans s'aimer. Si l'amour peut survenir après le mariage, on peut aussi ne jamais le rencontrer, que ce soit dans le mariage ou en-dehors : la femme bourgeoise, en particulier, est très souvent prédestinée au mariage, mais ne peut en effet jamais l'être à l'amour. Le mariage bourgeois au XIX<sup>e</sup> siècle « n'implique pas l'amour » et s'établit selon des facteurs qui ne prennent pas nécessairement en compte les sentiments. Si, du temps de Maupassant, il se fait principalement à partir d'arrangements familiaux plutôt que selon l'amour que se portent deux êtres<sup>11</sup>, dans sa plus ancienne tradition, le mariage unit l'homme et la femme et non des familles entre elles : « C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme, et ils deviendront une seule chair<sup>12</sup> ». S'il est question de famille avec les termes « père » et « mère », il est surtout question de la quitter afin d'en créer une nouvelle. Parce que le mariage se « destine à la fondation d'une famille<sup>13</sup> », l'amour n'est ainsi qu'une éventualité très secondaire du mariage de convenance<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> *Id.* Voir à ce propos H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, Paris, A. Houssiaux, 1855, p. 386-387 : « le mariage peut être considéré politiquement, civilement et moralement, comme une loi, comme un contrat, comme une institution ».

<sup>9</sup> Le mariage, tout comme l'amour, est un lien qui unit deux êtres, traditionnellement un homme et une femme. Il peut d'ailleurs être considéré comme un « symbole de l'union amoureuse de l'homme et la femme » (J. Chevalier, A. Gheerbrant, « Mariage », dans *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 707). L'amour et le mariage diffèrent en ce que le mariage, « ensemble d'actes civils ou parfois religieux et destiné à la fondation d'une famille » (CNRTL [en ligne], s. v. « Mariage », consulté en mars 2021), est une institution encadrée par la loi et par la société. Ce n'est pas le cas de l'amour qui est par définition un sentiment et ne peut donc pas être régi par une quelconque institution. L'amour et le mariage sont deux notions universelles qu'on ne saurait dater et qui unissent des individus entre eux, sans pour autant le faire de manière concordante : ils convergent et divergent, sont possiblement en phase et possiblement pas.

<sup>10</sup> H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, *op. cit.*, p. 387.

<sup>11</sup> Voir G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », dans S. Melchior-Bonnet, C. Salles (dir.), *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 663-690.

<sup>12</sup> *La Bible*, Genèse 2: 24, TOB (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 55.

<sup>13</sup> CNRTL [en ligne], s. v. « Mariage », consulté en mars 2021.

<sup>14</sup> Voir L. Blum, *Du mariage*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 37 : « Oui, il faut dire aux jeunes filles, il faut répéter aux jeunes hommes, que le mariage ne contentera pas leur besoin d'amour ou plutôt de passion, qu'y est contraire par définition, puisqu'il est la monogamie organisée, et que la passion, dans le premier état de la vie amoureuse, correspond à un instinct polygamique ».

Maupassant confronte l'amour et le mariage tout au long de son premier roman. Il montre deux conceptions du mariage dans *Une vie* : la vision fantasmatique de Jeanne qui allie amour et mariage, et la vision des autres, plus ancrée dans le réel, qui distingue les deux notions. Le personnage principal, Jeanne Le Perthuis des Vauds, espère en effet trouver dans le mariage la réalisation de ses rêves d'amour, mais se heurte aux perspectives différentes de son mari, qui y voit davantage une opportunité d'ascension sociale et d'enrichissement. Le point de vue de Jeanne sur l'amour et le mariage est caractérisé d'« illusion » (UV, 62, 115) dans le roman : Maupassant montre ainsi qu'une représentation idéalisée qui diffère de la réalité ne peut mener qu'à la désillusion, en particulier pour la femme.

### LA REPRESENTATION DE LA FEMME CHEZ MAUPASSANT

La place de la femme dans le mariage est souvent questionnée dans les œuvres romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle : on peut penser à la plupart des romans de George Sand, de Zola, de Balzac et de Maupassant, tels que *Indiana*, *Mauprat*, *Valentine*, *La Bête Humaine*, *La Terre*, *Thérèse Raquin*, *Mémoire de deux jeunes mariées*, *La Femme de trente ans*, *Le Lys dans la vallée*, *Bel-Ami*, *Mont-Oriol* et *Fort comme la mort* pour ne citer qu'eux. George Sand écrit par exemple dans *Valentine* :

Est-ce qu'une mariée d'un jour sait exiger quelque chose ? est-ce qu'elle a des droits ? est-ce qu'on en tient compte ? [...] Ô abominable violation des droits les plus sacrés ! [...] infâme tyrannie de l'homme sur la femme ! Mariage, sociétés, institutions, haine à vous ! haine à mort !<sup>15</sup>

Dans ces circonstances, le mariage n'est pas seulement une négation de l'amour, il symbolise une « infâme tyrannie de l'homme sur la femme ». On lit ici une dénonciation tant du mariage que du statut féminin au sein de cette institution : la femme dépend du mariage et n'a aucun « droit » sur le choix de sa destinée. Rares sont les prises de positions qui visent à réformer la question féminine au XIX<sup>e</sup> siècle, mais la littérature a pu être un lieu d'expression en la matière pour établir et élargir tout type de réflexions à ce sujet. Si nombre d'écrivains étudient le genre féminin et la place de la femme dans le mariage<sup>16</sup>, notons tout de même que ceux-ci sont majoritairement des hommes. Qu'est-ce qui pousse donc les hommes-auteurs à tant parler des femmes ? On pourrait répondre que les femmes au XIX<sup>e</sup> siècle ne sont pas véritablement autorisées à s'exprimer elles-mêmes en littérature<sup>17</sup>. À la vue des critiques fin de

<sup>15</sup> G. Sand, *Valentine*, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 79.

<sup>16</sup> S. Deboskre, « La narratrice occulte dans la création de Maupassant », *Romantisme*, n° 99, 1998, p. 53.

<sup>17</sup> Voir M. Reid, *Femmes et littérature : Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, 2020, tome II, p. 29-45.

siècle sur les écrits littéraires de George Sand<sup>18</sup>, il semble en effet nécessaire de nuancer cette ouverture d'esprit : on écrit sur la femme, certes, mais on refuse tout de même encore à la femme d'écrire. Les droits de la femme, même en littérature, demeurent ainsi très limités. On pourrait peut-être également répondre que la femme fascine<sup>19</sup> l'homme-auteur, parce qu'elle n'est pas semblable à lui<sup>20</sup>, ce qui pourrait motiver une tentative de description de l'être féminin dans une œuvre littéraire<sup>21</sup>. Peut-être aussi est-ce pour agrandir son lectorat, et se faire lire des femmes, en parlant de leurs vies et de leurs émotions<sup>22</sup>. Enfin, on pourrait arguer que la femme, parce qu'elle n'a pas toujours une grande maîtrise sur sa destinée, est sujette à une sorte de fatalité du destin<sup>23</sup>, ce qui suggère le tragique<sup>24</sup> : peut-être est-ce la raison qui pousse les hommes-auteurs à tant parler des femmes. Si les représentations de la femme foisonnent au XIX<sup>e</sup> siècle, ce n'est pourtant pas toujours pour en faire un portrait mélioratif, mais davantage pour traiter de sa condition de subordonnée à l'homme, en tant qu'épouse notamment.

Maupassant devient en 1880 une figure littéraire incontournable de son temps avec sa nouvelle *Boule de Suif*, qui interroge l'hypocrisie de la société vis-à-vis de la prostitution. Cette nouvelle et son succès marquent l'initiative de Maupassant d'étudier dans sa production littéraire le statut féminin et son rejet. Néanmoins, si dans la plupart de ses écrits Maupassant décrit les dures conditions de vie des femmes de son temps, il n'est pas le dernier à tourner les femmes et les revendications féministes en dérision<sup>25</sup> :

Voici, par exemple, la Ligue pour la revendication des droits de la femme ! Les  
braves citoyennes qui partent en guerre ne nous ouvrent-elles pas là une Californie

---

<sup>18</sup> Voir notamment le point de vue de Maupassant sur la question de la femme auteur : G. de Maupassant, « La Lysistrata moderne », dans *Chroniques*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2008, p. 279.

<sup>19</sup> L. Czyba, *La Femme dans les romans de Flaubert, Mythes et idéologies*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 72-73.

<sup>20</sup> Voir A. Schopenhauer, *Essai sur les femmes* [1851], Paris, L'Herne, 2007, p. 11-12. Nous renvoyons à Schopenhauer car il a beaucoup influencé les auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et en particulier les naturalistes et Maupassant. Ce dernier a d'ailleurs souvent affirmé que sa vision de la vie et des femmes était proche de celle du philosophe.

<sup>21</sup> Maupassant caractérise la jeune fille comme un « être secret, encore voilé, mystérieux », qui « nous demeure inconnue parce qu'elle nous est étrangère ». Il affirme également : « nous la voyons peu, nous ne lui parlons pas, nous ne pénétrons point ses pensées, ses rêves. Elle vit d'ailleurs loin du monde, loin de nous, cachée, comme fermée jusqu'à l'heure du mariage » (G. de Maupassant, « La jeune fille », dans *Chroniques, op. cit.*, p. 298). Ce mystère qui abrite les rêves et l'innocence de la jeune fille, Maupassant en donne une représentation dans son premier roman. On peut supposer qu'il ait souhaité, à travers le personnage de Jeanne, percer ce mystère, ou du moins en donner sa vision.

<sup>22</sup> Paul Alexis affirme que le premier roman de Maupassant « est une séduction certaine de la femme. Désormais, les femmes lui sont acquises » (P. Alexis, « Guy de Maupassant », *Le Réveil*, n° 105, 15 avril 1883, p. 1).

<sup>23</sup> C'est d'ailleurs ce que pense Jeanne dans *Une vie* : « Elle se demandait naïvement pourquoi la destinée la frappait ainsi » (*UV*, 159).

<sup>24</sup> Le roman Thérèse Raquin d'Émile Zola illustre parfaitement cette situation : le personnage éponyme se sent captif de son mariage qui ne le satisfait pas et prend alors la décision d'organiser l'assassinat de son conjoint. Cette union arrangée qui constituait le malheur de la protagoniste continue pourtant, même après la mort de l'époux, de condamner la représentation de la femme mariée malheureuse dans le roman à une souffrance perpétuelle.

<sup>25</sup> Voir aussi M. Reid, *Femmes et littérature : Une histoire culturelle, op. cit.*, p. 49-50.

de comique ? [...] Allons, levez vos boucliers, guerrières : ça ne sera jamais qu'une levée de jupes !<sup>26</sup>

Ces propos, quoiqu'ils puissent passer pour ordinaires à l'époque, manifestent tout de même un incontestable dédain de l'auteur envers la femme : il nous est en effet impossible de nier le mépris de Maupassant envers les femmes féministes<sup>27</sup> : « Puisque la femme revendique ses droits, ne lui en reconnaissons qu'un seul : le droit de plaire<sup>28</sup> » ; la femme n'est alors qu'une « créature que le bon Dieu a faite pour plaire, pour aimer et pour être aimée<sup>29</sup> ». Le seul sens de l'existence de la femme se réduirait donc au désir amoureux<sup>30</sup>. Même pour son époque, cette conception de la femme est tout sauf moderne<sup>31</sup>. Ces propos nous éclairent pourtant sur la vision qu'a l'auteur de la femme, vision qui va plus ou moins être retranscrite dans ses récits. Selon Maupassant, la femme est vouée à l'amour et est donc soumise au mariage, sinon à l'homme, ce qui est plus ou moins représentatif des conceptions propres à sa contemporanéité<sup>32</sup>. Entre point de vue subjectif et ancrage dans son temps, Maupassant dresse dans *Une vie* des représentations de la femme, de l'amour et du mariage qui s'inscrivent dans une recherche de vraisemblance.

## UN PREMIER ROMAN : *UNE VIE VRAISEMBLABLE*

Nouvelliste, conteur, dramaturge et poète, Maupassant s'est essayé à plusieurs genres littéraires avant le roman<sup>33</sup>. De nos jours surtout célèbre pour ses contes et nouvelles<sup>34</sup> et

<sup>26</sup> G. de Maupassant, « La Lysistrata moderne », dans *Chroniques*, art. cit., p. 277 et 282.

<sup>27</sup> Maupassant encense néanmoins les femmes « qui ne cherch[ent] qu'à être belles et séduisantes, [celles] dont la main pressée [lui] donne des frissons » (*ibid.*, p. 16).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>29</sup> G. de Maupassant, « Jadis », dans *Contes et Nouvelles*, op. cit., p. 126.

<sup>30</sup> Il n'est d'ailleurs pas le seul à déclarer ceci. Rousseau affirmait aussi : « la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme » (J.-J. Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, dans *Œuvres de J.-J. Rousseau*, éd. R. Trousson, F. Eigeldinger, Paris, Champion, 2012, tome VIII, p. 825).

<sup>31</sup> En effet, Zola, pourtant contemporain à Maupassant, affirme : « Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature, et je soumetts les hommes et les femmes aux choses » (É. Zola, *Notes préparatoires. Au Bonheur des dames*, BNF, 1881, [en ligne]). Voir A. Krakowski, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974, p. 17). Le point de vue de Maupassant n'est donc pas celui de tous, à une époque où lutter pour les droits de la femme n'est plus un acte si marginal ; les femmes réclamaient déjà l'élargissement de leurs droits durant la Révolution française (Voir L.-P. Jacquemond, « Femmes en Révolution », « De Bonaparte à Napoléon, le nouvel ordre des sexes », dans G. Dermenjian et al. (dir.), *La Place des femmes dans l'histoire : Une histoire mixte*, Paris, Belin, 2010, p. 147-168).

<sup>32</sup> M. Reid, *Femmes et littérature : Une histoire culturelle*, op. cit., p. 13 : « Le mariage et la famille sont au centre des débats saint-simoniens des années 1830. Assimilé à une forme de prostitution légale, souvent comparé à l'esclavage comme c'était déjà le cas au siècle précédent, le mariage est inlassablement dénoncé ».

<sup>33</sup> Maupassant a connu des évolutions dans ses rapports aux genres littéraires : on compte par exemple trois rapports successifs aux contes et nouvelles, selon André Vial. La complexité de l'évolution littéraire de Maupassant nous pousserait à sortir de notre champ d'étude, s'il nous fallait la détailler. Pour des approfondissements, se référer à A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 435-506.

<sup>34</sup> Notons que Maupassant a, dans plus de cent contes et nouvelles, écrit sur la conjugalité et les « multiples problèmes que pose le mariage légal » (voir *ibid.*, p. 474).



quelques-uns de ses romans, en particulier *Une vie*, *Bel-Ami* et *Pierre et Jean*, Maupassant est un auteur incontournable de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Parfois placé dans l'ombre de Flaubert, et catégorisé réaliste et naturaliste<sup>35</sup> par la critique littéraire, Maupassant n'en demeure pas moins un auteur résolument singulier, dont l'écriture et l'œuvre ne se résument certainement pas à ses filiations littéraires. Maupassant réfute toute appartenance à une doctrine littéraire qui selon lui restreint l'originalité de l'auteur<sup>36</sup> mais fonde ses œuvres sur la recherche de la « vraisemblance » plutôt que de la « vérité<sup>37</sup> ». En somme, il cherche l'unicité en littérature.

C'est en 1877 que Maupassant s'essaye au genre romanesque, avec des esquisses de ce que sera *Une vie*. Achievé en 1883, soit trois ans après la mort de Flaubert, le premier roman de Maupassant a été longuement réfléchi. Si Maupassant cherche à créer de la vraisemblance à travers son premier roman, il écrit surtout une histoire universelle. En effet, le titre *Une vie* évoque l'ordinaire et le commun plutôt que la spécificité du personnage principal. Là où *Madame Bovary* renvoie au statut d'épouse plutôt qu'à l'individu, *Une vie* fait au contraire totalement disparaître l'héroïne au seuil du roman. Le déterminant indéfini « une » ne renvoie à rien de spécifique. Le nom commun « vie » évoque également une existence quelconque. À la lecture du titre, l'horizon d'attente du lecteur se limite ainsi à première vue au récit d'une existence, sans qu'il n'y ait plus d'indices pour la déterminer. « Une vie », oui, mais laquelle ? « Une vie » indéterminée, ou plus précisément, sans détermination. C'est d'ailleurs bien comme cela que Maupassant dessine le personnage de Jeanne : indéfinie et effacée<sup>38</sup>.

À la lecture de ce titre, peut-être pouvons-nous nous attendre à un récit biographique. Pour cela, il faudrait que le roman soit la transcription objective d'une existence humaine. Or, il s'articule selon une trame narrative inventée par l'auteur : Maupassant construit son premier roman autour des illusions et des désillusions de Jeanne causées par les rapports de cette dernière à l'amour et au mariage. C'est un point de vue orienté de la part de l'auteur, qui ne raconte pas l'histoire d'une vie de son début à sa fin, mais plutôt dans une période définie. Le temps de la narration est plus ou moins accéléré ou ralenti selon ce que l'auteur souhaite exprimer. Ce n'est ainsi ni une biographie, ni un récit de vie, contrairement à ce que laisse

---

<sup>35</sup> Voir *ibid.*, p. 20 et 374.

<sup>36</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 706.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>38</sup> Voir F. Marcoin, *Les Romans de Maupassant, Six voyages dans le bleu*, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 23 : « [...] pour la femme, exister romanesquement n'a souvent semblé possible qu'à titre de victime, comme dans les mélodrames. Dans le roman "réaliste", *Eugénie Grandet* ou *Madame Bovary*, la tristesse naît de l'impossibilité même d'un drame fort. Le malheur d'Emma se grossit du sentiment de la banalité. Mais au moins le nom de l'héroïne figurait-il sur la couverture du livre qui racontait son absence d'histoire. Ici, même cette consolation est refusée à un personnage dont la disparition dans le titre annonce un effacement plus absolu, dans le corps du texte ».

supposer le titre, mais bien un récit de mariage. Maupassant raconte l'histoire d'une vie en fonction d'un mariage : l'avant, le pendant, l'après<sup>39</sup>.

Interrogeons-nous à présent sur ce que ce titre ne dit pas. Ce n'est pas *La Vie*, avec un déterminant défini qui mobiliserait une réflexion philosophique avec pour dessein d'esquisser un principe, une théorie, une hypothèse de signification. Ce n'est pas non plus le substantif *Vie* sans article, qui ne serait pas du tout déterminé, et qui renverrait à un concept, une idée vague. Aucun adjectif ne qualifie le nom, ce qui amplifie l'indétermination de cette vie qui ne renvoie à rien. Maupassant a choisi *Une vie* : elle est indistincte, sans plus d'importance qu'une autre ; elle est n'importe laquelle, celle de n'importe qui. C'est une vie parmi d'autres, une vie futile : « Une vie ! quelques jours, et puis plus rien ! On naît, on grandit, on est heureux, on attend, puis on meurt<sup>40</sup> » écrit Maupassant dans *Bel-Ami*. Jeanne n'est ainsi pas tant ce qui importe dans le roman ; la représentation de la société, et en particulier du mariage, à travers l'exemple d'une vie est ce qui compte véritablement. Si Maupassant a joint le sous-titre *L'humble vérité* à *Une vie*, c'est probablement pour intensifier la vraisemblance recherchée dans son récit. Ce titre et ce sous-titre révèlent ainsi l'intention littéraire de l'auteur. Il s'agit d'*Une vie* plurielle : la vie d'une femme, qui aurait tout aussi bien pu être celle d'une autre, ce qui en fait une représentation vraisemblable de la femme du temps de Maupassant.

## LA REPRESENTATION DU MARIAGE DANS LE ROMAN

Notre étude se centrera sur la représentation de la femme, de ses rêves d'amour et du mariage dans *Une vie* de Maupassant. Ces dernières années, la critique littéraire valorise de plus en plus la femme-auteur et la représentation féminine en littérature. Ce mémoire s'inscrit ainsi dans un courant de critique contemporaine qui s'intéresse à la définition du genre féminin et à sa place dans la société en littérature. Nous centraliserons notre analyse sur le XIX<sup>e</sup> siècle, et en particulier sur le premier roman de Maupassant, *Une vie*, qui nous semble être tout particulièrement intéressant pour questionner la représentation du mariage et la place du personnage féminin.

---

<sup>39</sup> Notre étude du mariage induit une prise de vue particulière sur notre corpus. Nous analyserons majoritairement *Une vie* depuis ce qui précède la rencontre avec Julien et traite de l'éducation et des attentes de Jeanne pour son mariage jusqu'à la mort de Julien, où l'on considère alors que le mariage est dissous (*Code civil*, « Loi sur la dissolution du mariage », Article 227, chapitre VII, V, I, 27 mars 1803, [en ligne]).

<sup>40</sup> G. de Maupassant, *Bel-Ami*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 335.

Le mariage, institution sans âge sur laquelle les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont beaucoup écrit<sup>41</sup>, n'est que très peu inclus dans les projets de recherches littéraires du XXI<sup>e</sup> siècle. Alors que la femme devient un sujet d'étude majeur, il nous paraît plus que pertinent d'étudier le statut d'épouse auquel la femme bourgeoise était bien souvent prédestinée au XIX<sup>e</sup>. Dans *Une vie*, Jeanne est en effet un reflet vraisemblable de ce à quoi, d'un point de vue historique et sociologique, la situation de la femme de l'époque pouvait ressembler. Ce qui nous intéresse davantage encore est de questionner l'esthétique de Maupassant et ses choix narratifs et littéraires qui donnent une représentation unique du mariage et d'un personnage féminin en mal d'amour.

Quand il écrit sur la souffrance de la femme au sein de son mariage, Maupassant ne fait rien de nouveau dans la sphère littéraire et romanesque de son temps. Qu'est-ce qui fait donc la singularité de son premier roman ? Maupassant emprunte des outils littéraires à de nombreuses esthétiques et se les approprie : il façonne une représentation unique de la femme et du mariage, propre à son style d'écriture et à sa vision du monde. Bien d'autres auteurs abordent les désillusions du mariage pour la femme au XIX<sup>e</sup> siècle, mais aucun n'en parle comme Maupassant dans *Une vie* : nous nous intéresserons à ce point de vue subjectif retranscrit dans son premier roman, et à la représentation que donne Maupassant du mariage et du personnage féminin. Nous nous demanderons au moyen de quels outils romanesques et narratifs Maupassant montre que le mariage se révèle en incapacité d'incarner une réalisation de l'amour pour Jeanne.

Nous étudierons tout d'abord si le mariage peut être une réalisation de la femme dans *Une vie*, au travers du personnage de Jeanne. La femme du XIX<sup>e</sup> siècle est soumise à son mari et à son mariage et le statut d'épouse semble déterminer son identité. Jeanne rêve en effet de se marier pour accéder au bonheur de l'« Attendu » et s'épanouir en tant que femme. Pourtant, le personnage principal d'*Une vie* a tout d'une anti-héroïne : Jeanne connaît l'échec et stagne dans la désillusion. Dévalorisée par la narration et l'énonciation, sa réalisation par le mariage semble ainsi compromise.

Nous verrons ensuite que le mariage de Jeanne et Julien a tout d'un échec amoureux : la narration souligne l'idéalisation du mariage et de l'amour que se construit le personnage

---

<sup>41</sup> Voir É. Reverzy, « Mariage », dans C. Becker, P.-J. Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 608 : « Le roman de mœurs qui triomphe dans les années 1880 au point d'être atteint d'une crise de surproduction peint jusqu'à la nausée des situations conjugales [...]. Le mariage constitue, de fait, depuis Balzac dans la *Physiologie du mariage* et *Petites misères de la vie conjugale*, traités que vient compléter une série de romans sur le mariage, la femme mal mariée, l'adultère et l'enfant illégitime, un grand sujet [...]. Cette approche du mariage, complète, laisse cependant dans l'ombre quelques zones dont Flaubert puis les naturalistes vont s'emparer ».

principal et annonce ainsi un inévitable échec amoureux. Néanmoins, Jeanne et Julien connaissent une certaine complicité amoureuse par leur expérience de la sexualité conjugale : le mariage n'est donc peut-être pas un échec amoureux total. Pourtant, si la sexualité unit les deux protagonistes, elle contribue aussi à les séparer.

Enfin, nous aborderons l'influence de Flaubert et de Zola sur le premier roman de Maupassant, lequel utilise certains des outils de son maître ou de son contemporain naturaliste pour représenter la femme condamnée à la souffrance dans son mariage. Maupassant s'inspire et se détache d'esthétiques littéraires pour ainsi faire d'*Une vie* un roman singulier, empreint de pessimisme et de fatalité pour représenter la femme et ses souffrances dans le mariage.



**CHAPITRE 1 : UNE REALISATION DE LA FEMME PAR LE  
MARIAGE ? L'EXEMPLE DU PERSONNAGE DE JEANNE.**



## 1.1. LE MARIAGE POUR LA FEMME DU XIX<sup>E</sup> SIECLE

Maupassant veut inscrire son premier roman dans la vraisemblance et donc dans le contexte du XIX<sup>e</sup> siècle. Si le temps du récit précède de beaucoup le temps de l'écriture, les lois qui régulent le mariage n'évoluent presque pas entre 1819 et 1883<sup>1</sup>. Il est primordial pour la construction de notre étude de faire un point sur la place de la femme dans le mariage selon les préceptes sociaux et légaux du XIX<sup>e</sup> siècle : Maupassant fait en effet de son personnage principal un reflet de la condition de la femme de l'époque et des déterminismes sociaux. Jeanne est vouée au mariage et soumise à son mari : le mariage oriente toute sa vie.

### 1.1.1. LE MARIAGE SELON LA LOI DU XIX<sup>E</sup> : « FEMMES, SOUMETTEZ-VOUS A VOS MARIS »

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> ont connu de profonds bouleversements politiques. *La déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, d'une part, a établi une limite aux droits du mari sur sa femme, en ce qu'elle affirme que « la liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui<sup>2</sup> » et le Code Civil promulgué par Napoléon, d'autre part, a régulé les droits et devoirs des époux l'un envers l'autre. Pour notre analyse du mariage dans *Une vie*, nous nous interrogerons sur la manière dont il est régi au XIX<sup>e</sup> siècle et quels sont les droits des épouses au sein de celui-ci.

#### 1.1.1.1. L'épouse sous tutelle du mari

La loi française du XIX<sup>e</sup> siècle décrète que la femme dépend de son mari. Le Code civil stipule notamment que « la femme est obligée d'habiter avec le mari, et de le suivre partout où il juge à propos de résider<sup>3</sup> ». De cet exemple, nous constatons qu'à l'époque la femme est attachée par la loi à son mari et ne peut s'établir là où son époux n'est pas : elle est donc absolument dépendante de lui. Il en est de même avec le droit de propriété, puisque la femme ne peut rien posséder sans l'accord de son mari :

---

<sup>1</sup> Le temps du récit d'*Une vie* s'étend de 1819 à 1848, tandis que 1883 correspond à l'année de publication d'*Une vie*.

<sup>2</sup> *La déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, article 4, 1789, [en ligne].

<sup>3</sup> *Code civil*, Article 214, chapitre VI, V, I, 27 mars 1803, [en ligne].



La femme, même non commune ou séparée de biens, ne peut donner, aliéner, hypothéquer, acquérir, à titre gratuit ou onéreux, sans le concours du mari dans l'acte, ou son consentement par écrit<sup>4</sup>.

Le Code civil établit donc que la femme est soumise à l'homme<sup>5</sup>. Le personnage de Jeanne évolue dans une société où ses droits, tout comme sa conception du bonheur, dépendent d'un homme. Quand bien même dans les faits la femme de l'époque n'est pas nécessairement subordonnée à son mari, Jeanne, elle, est en revanche parfaitement représentative de cette soumission : Julien prend « la direction de la fortune et de la maison » (UV, 67), mais aussi la direction de sa femme (UV, 61, 67), qui dès le jour de son mariage est dite « soumise et résignée » (UV, 47). Maupassant inscrit son personnage dans les normes de son siècle ; Jeanne est ainsi un reflet vraisemblable de la condition féminine de l'époque.

Les lois établies par le Code civil n'instaurent pas un renouveau dans la considération de la femme, parce qu'elles s'inscrivent dans la continuité de la pensée des siècles derniers. Le verbe *marier*, issu du latin *maritare*, lui-même dérivé de *maritus*, qui signifie le « mari », renvoie à la subordination de la femme à son époux : « se marier », c'est attacher une femme à un mari, et c'est encore de cette conception du mariage dont il est question au XIX<sup>e</sup> siècle.

Si la place des hommes dans la société change radicalement aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, la place de la femme dans son mariage n'évolue finalement pas ou très peu. Ghislaine de Feydeau dans *Histoire du Mariage* affirme en effet que, malgré la Révolution, rien ne change véritablement pour la femme de l'époque :

Sur les cendres de l'Ancien Régime, le Code civil ressuscite l'ordre patriarcal : noué devant un officier de l'état civil, le lien conjugal du nouveau siècle repose toujours sur l'autorité du chef de famille auquel est subordonnée l'épouse ; la porte entrouverte pour les femmes s'est aussitôt refermée<sup>6</sup>.

Les réformes et l'établissement du Code civil n'affranchissent donc pas la femme des contraintes de son rôle d'épouse : la place de la femme demeure telle qu'elle était auparavant. De plus, l'article 213 du Code civil stipule que « le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari<sup>7</sup> », ce qui n'est pas sans rappeler de célèbres versets bibliques :

Femmes, soyez soumises à vos maris, comme au Seigneur. Car le mari est le chef de la femme, tout comme Christ est le chef de l'Église, lui le Sauveur de son corps. Mais, comme l'Église est soumise au Christ, que les femmes soient soumises en tout

<sup>4</sup> *Code civil*, Article 217, chapitre VI, V, I, 27 mars 1803.

<sup>5</sup> Voir la pensée de Schopenhauer, de laquelle Maupassant se revendiquait proche : « Il est évident que la femme par nature est destinée à obéir » (A. Schopenhauer, *Pensées et fragments* [1885], Paris, Alcan, 1900, p. 143).

<sup>6</sup> G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 637.

<sup>7</sup> *Code civil*, Article 213, chapitre VI, V, I, 27 mars 1803.

à leurs maris. Maris, aimez vos femmes, comme le Christ a aimé l'Église, et s'est livré lui-même pour elle<sup>8</sup>.

Les époux du XIX<sup>e</sup> siècle adhèrent donc à une conception traditionnelle du mariage : l'homme et la femme ont chacun leur rôle dans le couple, l'un aime et protège, l'autre se soumet et obéit.

Les droits des femmes, et par extension les droits des épouses, évoluent peu durant la première moitié du XIX<sup>e</sup>, mais tendent à s'élargir en fin de siècle<sup>9</sup>. Le choix de Maupassant de situer le temps du récit d'*Une vie* à une époque antérieure à la sienne<sup>10</sup> s'explique donc vraisemblablement par cette évolution des droits de la femme ; ces avancées étant postérieures au temps du récit, Jeanne ne les connaît pas. L'auteur limite par conséquent son personnage principal féminin à une représentation traditionnelle du mariage et de la place de la femme : Jeanne n'a pas d'autres alternatives que de se soumettre à son mari. Quand l'abbé Tolbiac somme Jeanne d'agir face à l'adultère de son époux et lui ordonne de fuir « cette maison souillée », Jeanne rétorque « comment partir sans preuves ? Je n'en ai même pas le droit » (UV, 139-140). Le malheur du personnage dans son mariage s'intensifie donc ; Jeanne n'a pas d'espoir d'indépendance ou de liberté et l'auteur met ainsi en évidence que son personnage est condamné à demeurer prisonnier de son mariage.

### 1.1.1.2. Le souci de légitimation de l'enfant

Si les lois du XIX<sup>e</sup> siècle ne considèrent pas la femme comme l'égale de l'homme, il semble que ce soit avant tout pour s'assurer de la légitimité des enfants. En effet, l'identité de la mère est toujours connue, mais il n'en est pas de même pour celle du père. Le mariage permet donc une légitimation de l'enfant au sein de la famille ainsi qu'une légitimation du père vis-à-vis de l'enfant<sup>11</sup>. La présomption de paternité protège l'ensemble de la famille en

<sup>8</sup> *La Bible*, Éphésiens 5 : 22-25, TOB (trad.), *op. cit.*, p. 2830.

<sup>9</sup> M. Reid, *Femmes et littérature : Une histoire culturelle*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>10</sup> Il est aussi possible d'expliquer ce décalage entre temps d'écriture et temps du récit par une similarité avec le temps du récit de *Madame Bovary* ou bien de justifier cela par l'intemporalité de l'exemple de la vie de Jeanne, qui appartient à toute époque. L'évolution des droits des femmes et la possibilité de divorce en fin de siècle est néanmoins vraisemblablement ce qui motive le plus Maupassant à faire de Jeanne une femme du début du siècle.

<sup>11</sup> Selon l'adage de droit romain *Pater is est quem nuptiae demonstrant* (« Le père est celui que les noces démontrent »), le mari est toujours présumé comme le père des enfants de sa femme, sauf preuve du contraire. Ce principe est à mettre en corrélation avec le principe *Mater semper certa est* (« [l'identité de] la mère est toujours certaine ») et *Pater est semper incertus* ([l'identité du] père est toujours incertain) ; voir A. Lefebvre-Teillard, *Autour de l'enfant, du droit canonique et roman médiéval au Code Civil de 1804*, Leyde, Brill, 2008, 331-341 où la notion de présomption de paternité selon l'adage *Pater is est quem nuptiae demonstrant* de Julius Paulus, juriste du III<sup>e</sup> siècle, est approfondie. La présomption de paternité permet de mettre de côté les éventuels soupçons d'infidélités et de garantir la légitimité du père tout comme celle de l'enfant. Pour contextualiser ce principe au XIX<sup>e</sup> siècle, il est possible de se référer à l'article 312 du Code civil de Napoléon (*Code civil*, Article 312,

garantissant l'hérédité aux enfants, l'honneur et la vertu à l'épouse, et l'authenticité de sa filiation au mari<sup>12</sup>. Ce souci de légitimité explique le rattachement de la femme à son mari :

Les opérations de la nature dans le mystère de la génération, sont impénétrables ; il nous serait impossible de soulever le voile qui nous les dérobe : sans un mariage public et solennel, toutes les questions de filiation resteraient dans le nuage ; la maternité pourrait être certaine, la paternité ne le serait jamais. Y a-t-il un mariage en forme, avoué par la loi, et reconnu par la société ? Le père est fixé : c'est celui que le mariage démontre. La présomption de la loi, fondée sur la cohabitation des époux, sur l'intérêt et la surveillance du mari, sur l'obligation de supposer l'innocence de la femme plutôt que son crime, fait cesser toutes les incertitudes du magistrat, et garantit l'état des personnes et la tranquillité des familles<sup>13</sup>.

En régulant les droits des femmes de sorte à les lier à leurs époux, la loi s'assure donc de la légitimité de la filiation dans les familles et donc d'une certaine quiétude au sein de la société. Parce qu'elle se préoccupe de la reconnaissance de l'enfant dans la lignée familiale et parce qu'elle vise à éviter tout soupçon d'infidélité sur la femme, la loi fait du mariage une institution protectrice de la famille<sup>14</sup> et notamment du genre féminin.

La loi du XIX<sup>e</sup> siècle ne restreint théoriquement pas les libertés féminines pour asseoir une autorité masculine tyrannique sur les femmes : la loi est établie pour la société, et non pas contre elle. Elle cherche l'ordre et le développement, et dans cette ambition, s'assure du bon fonctionnement du « gouvernement de la famille » :

Après avoir fixé les preuves qui garantissent l'état civil des personnes, nous sommes entrés dans les détails du gouvernement de la famille. Le mari est le chef de ce gouvernement. La femme ne peut avoir d'autre domicile que celui du mari. Celui-ci administre tout, il surveille tout, le bien et les mœurs de sa compagne. Mais l'administration du mari doit être sage, et sa surveillance modérée ; l'influence du mari se résout bien plus en protection qu'en autorité : c'est le plus fort qui est appelé à défendre et à soutenir le plus faible. Un empire illimité sur les femmes, tel que nous le trouvons établi dans certaines contrées, répugnerait autant au caractère de la nation qu'à la douceur de nos lois. Nous souffrons dans un sexe aimable des indiscretions et des légèretés qui sont des grâces ; et sans encourager les actions qui pourraient troubler l'ordre et offenser la décence, nous écartons toute mesure qui serait incompatible avec la liberté publique<sup>15</sup>.

---

chapitre I, VII, I, 27 mars 1803), qui suit ce même fondement : « L'enfant conçu pendant le mariage, a pour père le mari. Néanmoins celui-ci pourra désavouer l'enfant, s'il prouve que, pendant le temps qui a couru depuis le trois-centième jusqu'au cent-quatre-vingtième jour avant la naissance de cet enfant, il était, soit par cause d'éloignement, soit par l'effet de quelque accident, dans l'impossibilité physique de cohabiter avec sa femme ».

<sup>12</sup> Voir S. Gouglmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 13-14.

<sup>13</sup> J.-É.-M. Portalis, *Discours préliminaire du premier projet de Code civil* [1801], Chicoutimi, Claude Ovtcharenko (éd.), 2007, p. 46-47.

<sup>14</sup> Voir A. Naquet, *Vers l'union libre*, Paris, F. Juven (éd.), 1908, p. 12 : « [le mariage établit] un nom patronymique, une raison sociale pour les enfants légitimes ou non qui naîtront de [cette] union ».

<sup>15</sup> J.-É.-M. Portalis, *Discours préliminaire du premier projet de Code civil*, op. cit., p. 51-52.

Il ne s'agit donc en aucun cas d'une volonté d'instaurer une autocratie, un « empire illimité » sur la femme, mais de limiter les droits féminins pour le bien de la famille. Pour autant, il est difficile d'affirmer que de telles lois se font dans l'intérêt absolu de la femme<sup>16</sup> et non davantage dans celui de l'homme<sup>17</sup>, d'autant que la législation est à l'époque décidée et mise en place par des hommes. Les avis des spécialistes divergent sur ce point, mais une majorité suppose que l'extension des droits de la femme n'aurait absolument pas garanti la paix sociale dans l'empire en ce temps-là, objectif premier du Code civil de 1804, bien au contraire. Lors de l'instauration du divorce à la Révolution<sup>18</sup>, les femmes représentent en effet entre 70 et 90% des demandeurs du divorce<sup>19</sup>. L'acquisition d'une telle liberté pour le genre féminin a donc montré par le passé qu'elle peut générer un véritable bouleversement sociétal<sup>20</sup>, établi par les femmes au détriment des hommes. Limiter les droits des femmes et des épouses semble ainsi répondre à un besoin de régulation de la vie sociale du pays, de protections des bonnes mœurs et de légitimation des enfants, tout en respectant un certain ordre social de soumission de la femme à son mari.

### 1.1.1.3. Un affaiblissement du mariage : le divorce

Après notre étude sur les lois qui régissent le mariage, interrogeons-nous sur celles qui régissent le divorce. Le divorce est en effet une forme d'antithèse au mariage, en est une échappatoire. Quand il est interdit, le mariage acquiert une valeur immuable. Le divorce est autorisé en France à partir de septembre 1792, durant la Révolution française. Trois types de

---

<sup>16</sup> Voir S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 19 : « Le Code semble manquer de cohérence puisqu'il maintient une hiérarchie conjugale tout en établissant le principe de droits entre les frères et sœurs. Surtout, loin d'être protecteur, il vouerait les femmes à un destin funeste qu'œuvres de fiction et textes critiques n'hésitent pas à décrire : vendues par leur parents, traînées contre leur volonté devant le maire ou l'autel, violées dès leur nuit de noce, poussées ensuite à la fausseté par une obligation de fidélité, etc. ». Voir aussi C. Démar, *Appel d'une femme au peuple sur l'affranchissement de la femme*, Paris, éd. inconnu, 1833, p. 5-16.

<sup>17</sup> Alfred Naquet compare ironiquement cette prétendue bienveillance protectrice aux usages des orateurs de la guerre de Sécession, quand l'esclavage était défendu « au nom de l'intérêt supérieur des esclaves » (A. Naquet, *Vers l'union libre*, op. cit., p. 135).

<sup>18</sup> Notons que ce sont en grande majorité des femmes qui ont milité pour l'obtention de ce droit. Voir L.-P. Jacquemond, « Femmes en Révolution », « De Bonaparte à Napoléon, le nouvel ordre des sexes » art. cit., p. 147-168.

<sup>19</sup> Voir E. Glasson, *Le mariage civil et le divorce dans l'antiquité et dans les principales législations modernes de l'Europe*, Paris, A. Durand et G. Pedone-Lauriel (éd.), 1880, p. 261.

<sup>20</sup> Voir S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 20 : « la loi de 1792 sur le divorce, rapidement comparée à une répudiation, avait bien montré que, sans éducation, sans moyens pour subvenir à leurs besoins, les femmes ne profiteraient pas de la liberté qu'on leur redonnait ». En ce temps qui suit la Révolution, il est ainsi considéré comme dangereux d'accorder plus de liberté à la femme qu'elle ne saurait endosser. En prenant en considération que le Code civil ait comme objectifs de maintenir la paix et de garantir la filiation et la légitimité des familles, objectifs qui convergent, la législation de l'époque prend des mesures qui apparaissent raisonnables et tout à fait concevables pour l'époque.

dissolutions sont alors admises : le divorce par « consentement mutuel », pour « incompatibilité d'humeur ou de caractère », ou pour « motifs déterminés<sup>21</sup> ». Le divorce n'est donc pas seulement possible durant la Révolution, il est tout à fait accessible. La question du divorce suscite cependant de nombreux débats tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Ernest Glasson, spécialiste de l'histoire du droit français, critique en 1880 le divorce qui selon lui « supprim[e] la stabilité et comprom[et] l'existence de la famille<sup>22</sup> ». Ses propos se justifient par des statistiques sur la situation à Paris, peu après la légalisation du divorce de 1792 :

Dans les trois premiers mois de 1793, les divorces égalèrent à Paris le nombre de mariages [...]. Dans le seul mois de pluviôse an III, il y eut 223 divorces, dont 205 demandés par des femmes pour incompatibilité d'humeur [...]. En l'an VI, le nombre des divorces dépassa dans la capitale celui des mariages<sup>23</sup>.

La controverse du divorce et son accroissement dans la capitale sont probablement ce qui incite le Code civil de 1804 à le restreindre au domaine judiciaire et à mettre en place tant de restrictions que le divorce tombe vite en désuétude en France<sup>24</sup>. Puis, sous la Restauration, en 1816, la loi Bonald abolit le divorce. Il ne sera rétabli qu'avec la loi Naquet en 1884, année qui suit la publication d'*Une vie*. Parce que le temps narratif du roman commence en 1819 et s'achève en 1848, le mariage dans *Une vie* représente un lien indéfectible<sup>25</sup> pour les deux époux, le divorce étant défendu. Les seules issues qu'a Jeanne pour fuir son mariage en échec semblent donc être l'adultère ou la résignation, et Jeanne se refuse à l'adultère.

## **1.1.2. UNE EDUCATION POUR MARIER : LA FEMME VOUEE AU MARIAGE**

### **1.1.2.1. La nécessité de se marier**

La jeune fille de famille bourgeoise aisée du XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'est Jeanne le Perthuis des Vauds, reçoit usuellement une éducation qui la prépare au mariage. Suivant la conception de la vie qui lui a été inculquée, Jeanne voit ainsi le mariage comme une étape absolument essentielle et même inévitable. Michelet affirme d'ailleurs que : « La femme ne vit pas sans l'homme<sup>26</sup> ». Cette assertion s'observe dans *Une vie* : la fin du récit met en évidence que, même

---

<sup>21</sup> Voir G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 637-643.

<sup>22</sup> E. Glasson, *Le mariage civil et le divorce dans l'antiquité et dans les principales législations modernes de l'Europe*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>23</sup> *Id.*

<sup>24</sup> Voir G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 653-654.

<sup>25</sup> Dans *Une vie*, Maupassant caractérise d'ailleurs le mariage comme un « long tête-à-tête indissoluble » (*UV*, 42).

<sup>26</sup> J. Michelet, *La femme*, Paris, Hachette, 1860, p. 63.

sans la présence des défunts père et mari, Jeanne demeure dépendante à un homme, en la personne de son fils<sup>27</sup>.

Le mariage se révèle généralement comme un passage obligatoire pour la jeune fille de l'époque, mais aussi pour sa famille. En effet, pour s'assurer du mariage, et même du *bon* mariage de l'enfant, l'éducation est souvent une priorité ; elle initie la recherche du mari en préparant la fille à sa future condition d'épouse.

Le mariage bourgeois est très fréquemment une question d'argent, dans laquelle la dot prend une place tout à fait essentielle, que l'on peut néanmoins nuancer, car elle ne constitue pas le seul critère recherché :

Bien plus fondamentale paraît l'acquisition de bonnes manières qui lui permettront d'apparaître dans le monde sous son meilleur jour, car la dot n'est pas l'unique passeport pour le mariage. On lui apprend donc la grâce et le maintien, le port de tête, du cou et des épaules, le regard qui doit être ce qu'il doit être, la marche et la danse, et même la révérence<sup>28</sup>.

Ces bonnes manières, ces « heures d'apprentissages pour l'acquisition de talents qui feront sa plus belle parure<sup>29</sup> » servent à accroître la valeur marchande de la jeune fille, en quelque sorte : la jeune fille est « vendu[e]<sup>30</sup> » à son futur époux, et cherche à convaincre au mieux l'investisseur de la valeur de son achat. Le mariage est décisif pour la femme : lui seul permet son « établissement<sup>31</sup> » et lui « assur[e] une position dans le monde<sup>32</sup> ». La recherche du mari ou du bon parti peut être sélective, mais est surtout une nécessité absolue : le mariage *doit* se faire car il est essentiel dans la vie d'une femme bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>27</sup> Voir C. Cazaban, *Étude sur Guy de Maupassant : Une vie*, Paris, Ellipses, « Résonances », 1999, p. 61-62.

<sup>28</sup> G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 669.

<sup>29</sup> *Id.*

<sup>30</sup> S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 19. Le terme « vendu[e] » employé dans le texte, quoiqu'un peu fort, demeure une image fidèle et concrète de ce que vise l'éducation données aux jeunes filles du XIX<sup>e</sup> siècle : plaire, séduire, conquérir l'homme et sa famille. Voir C. Cazaban, *Étude sur Guy de Maupassant : Une vie*, *op. cit.*, p. 55. Le rapprochement entre mariage et transaction financière n'est pas étranger à *Une vie*. Sans que cela ne soit trop évoqué pour le mariage de Jeanne et Julien, Jeanne étant plus riche que ce dernier, cette question est centrale pour le mariage de Rosalie. Monnayé à 2000 francs, son mariage s'apparente à « l'achat d'une vache » (*UV*, 106). La femme est dans ce cas en quelque sorte vendue, telle une marchandise, à un homme qu'elle ne choisit pas ; elle est celle qui est choisie et n'a aucun pouvoir sur cette acquisition dont elle fait pourtant l'objet. En fin de compte, Rosalie affirme à Jeanne que son mariage a été aussi heureux que peut se faire (*UV*, 165), ce qui constitue bien une preuve que Maupassant ne critique pas le mariage arrangé (voir 2.1.1.1. Le mariage de convenance, p. 64). Cette notion de « vente » se retrouve dans d'autres récits de Maupassant, tels que dans *Bel-Ami* (entre Georges Duroy et Suzanne Walter), dans *Mont-Oriol* (entre Gontran de Ravenel et Louise Oriol), ou encore dans la nouvelle « Une vente ».

<sup>31</sup> Voir G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 670.

<sup>32</sup> Voir A. Daumard, « Affaire, amour, affection : le mariage dans la société bourgeoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 68, 1990, p. 34 : « Dans la bourgeoisie, grande ou petite, dans l'aristocratie, le mariage était avant tout un *établissement*. Jusqu'en 1914, et bien au-delà, le mariage, et lui seul, assurait à la femme une position dans le monde ».

Tout ce “temps de la jeune fille”, qui s’étend sur une dizaine d’années entre la puberté et le mariage, doit concourir, non pas tellement à son épanouissement mais bien plutôt à cet indispensable passage<sup>33</sup>.

Son éducation, tout comme son existence, est vouée à cette ambition, à cet « indispensable passage ». Le mariage apparaît alors comme une finalité : il entraîne lorsqu’il est célébré le soulagement des familles des mariés, qui savent l’avenir de leurs enfants assuré, et se réjouissent de la future progéniture du couple<sup>34</sup>. Mais pour parvenir à cela, l’éducation de la jeune fille est primordiale.

Jeanne, en tant que jeune fille en attente du mariage au début du roman, a reçu une éducation représentative de ce que nous avons dit précédemment du mariage au XIX<sup>e</sup> siècle : la période entre son enfance et ses noces est consacrée à sa préparation au mariage. Le récit d’*Une vie* commence durant ce « temps de la jeune fille<sup>35</sup> » de Jeanne, où elle attend de se marier. En raison de l’éducation qui lui a été donnée, se marier n’est pas seulement essentiel pour elle : se marier est indispensable à son existence. Elle considère ainsi Julien, qui n’est finalement que le premier venu, comme porteur de ses espoirs, comme celui qui lui apportera la réalisation de ses rêves de mariage. Cependant, cette éducation est discutée par Maupassant, lequel, à travers le personnage de Jeanne, remet en cause les fondements d’une éducation lacunaire qui manque à ses ambitions.

### 1.1.2.2. La virginité irréprochable : un impératif au mariage heureux ?

La virginité féminine est un principe fondamental de la majorité des mariages bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle qui impliquent une jeune fille nubile. Ce précepte social se retrouve dans *Une vie* :

[Les] filles [...] 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 (*UV*, 44).

La jeune fille, tout comme sa virginité, est dédiée au futur époux. Un mot retient notre attention, la « pureté » à laquelle s’associe la virginité. Le terme « pures » est en effet répété deux fois pour marquer une insistance de l’auteur. Du latin *purus*, qui signifie « sans tache, sans souillure<sup>36</sup> », le terme « pur » définit l’entier, le sans mélange, le sans défaut. Il renvoie à la virginité féminine qui s’atteste par l’hymen, censé se rompre lors de la première relation

<sup>33</sup> G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 669.

<sup>34</sup> Voir *ibid.*, p. 677.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 669.

<sup>36</sup> *CNRTL* [en ligne], s. v. « pur », consulté en mars 2021.

sexuelle. L'irrévocabilité de la perte de la virginité fait qu'une valeur symbolique forte est attribuée depuis des millénaires et dans nombre de cultures à la pureté de la femme<sup>37</sup>. Cependant, la virginité ne renvoie pas seulement à un état physiologique du corps féminin :

Loin d'être une simple définition anatomique, la virginité féminine renvoie à des normes sexuées visant la construction sociale d'un corps « pur », sur le plan matériel et symbolique<sup>38</sup>.

La pureté de la femme est plurielle : elle se rapporte à la fois au corps par l'hymen et à l'esprit par l'éducation. Dans les conceptions du XIX<sup>e</sup> siècle, quand elle ignore physiquement et moralement la sexualité, la jeune vierge n'est ainsi pas « pervertie » et est donc irréprochable, sans souillure, en ce qu'elle est symboliquement vierge et pure en tout point. La préparation au mariage de Jeanne dans *Une vie* consiste en l'assurance de sa pureté qui est un gage d'honneur de la jeune fille ; elle est la garantie d'un contrat, en l'occurrence, d'un contrat de mariage. On observe d'ailleurs que le verbe « doivent » (*UV*, 44), témoigne d'une nécessité de la virginité pour le mariage : la pureté est un critère essentiel<sup>39</sup>. En outre, les « filles » sont objets du verbe « remettons » (*UV*, 44) ; confiées à leurs maris, elles sont ainsi l'objet de leur mariage. L'union se fait pourtant dans l'intérêt de Jeanne, car il est question de « prendr[e] soin de [son] bonheur » (*UV*, 44), même si la jeune fille n'a pas la possibilité de choisir son état de vierge<sup>40</sup>. Sa « pureté » est alors essentielle, en ce qu'elle est une condition usuellement impérieuse dans l'établissement du mariage de l'époque. Ainsi, l'hymen détermine souvent l'hyménée.

---

<sup>37</sup> Décrite dans *Le Rêve* d'Émile Zola comme « sœur des anges, possession de tout bien, défit du diable, seigneurie de foi » qui « donne la grâce », « invisible perfection » (É. Zola, *Le Rêve*, [1888], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2003, p. 47), la virginité, signe de perfection, représente l'innocence et la vie. En effet, « on ne s'épouse que pour mourir » (*ibid.*, p. 48). L'état virginal de la jeune fille s'avère symboliquement précieux, comme un cadeau qui s'offre à l'être promis au jour, ou plutôt à la nuit, du mariage : « Cette virginité féminine est si précieuse qu'elle doit être protégée contre les attaques des autres, contre elle-même aussi, contre l'indulgence que la jeune fille pourrait avoir envers tel galant » (M. Segalen, « L'Europe des rites de mariage », dans S. Melchior-Bonnet, C. Salles (dir.), *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 800). Le premier rapport sexuel signifie ainsi la perte de la précieuse virginité ainsi que la mort de la jeune fille pour renaître en épouse, gagnant un nouveau statut. Dans le roman de Zola, la perte de la virginité s'apparente à la mort de Jésus, qui connaît la résurrection (É. Zola, *Le Rêve*, *op. cit.* p. 87) : se marier, c'est ainsi suivre la trace de Jésus : mourir pour renaître.

<sup>38</sup> S. Tersigni, « Virginité », *Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), Paris, La Découverte, 2021, p. 854.

<sup>39</sup> D'autant plus qu'en 1875, Pierre-Joseph Proudhon affirme : « La femme n'a de valeur que par la chasteté ; sa gloire est dans la fidélité à son mari » (P.-J. Proudhon, *La Pornocratie ou les femmes dans les temps modernes*, Paris, Lacroix, 1875, p. 55), ce qui témoigne de l'importance de la pureté de la femme avant son mariage par sa virginité et après son mariage dans sa fidélité à son mari, tant au début du XIX<sup>e</sup> siècle, pendant le temps du récit d'*Une vie*, qu'en fin de siècle, durant la publication du roman. La nécessité de la pureté féminine sous-entend dans le roman une ferme condamnation de la sexualité extra-conjugale (voir 2.2.2.2. La sexualité, ce « quelque chose de bestial, de dégradant », p. 90).

<sup>40</sup> Son être compte ainsi davantage que son faire : la femme est limitée à son état plutôt qu'à ses actions. On parle d'« état » de femme en référence à l'ouvrage de Nathalie Heinich, sur les *États de femme* (N. Heinich, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996), qui établit la typologie des différents statuts féminins, tels que celui de « jeune fille » ou « femme » ou encore « vieille fille » (voir *ibid.*, p. 11-19).



« Irréprochablement<sup>41</sup> pur[e] » (UV, 44), la jeune fille doit être donnée *intacte* à son mari dans la tradition bourgeoise du mariage au XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, l'intérêt de ce principe d'éducation inculqué à Jeanne n'est volontairement pas défini clairement dans *Une vie*. Certes, la pureté de corps et d'esprit du personnage correspond aux possibles attentes de l'époque, mais la vertu de Jeanne est-elle bénéfique à son mariage ? Vraisemblablement pas, d'après ce qu'en expose Maupassant dans son roman. La préparation scrupuleuse et exigeante de la future épouse n'est en effet spécifiée que du début du roman jusqu'au jour de son mariage : le lecteur ne retrouve aucune mention de cette pureté dans la suite du roman, et ne remarque ainsi aucune conséquence positive de ce principe éducatif.

Dans sa *Physiologie du Mariage*, Balzac met en évidence que les mœurs en France se soucient davantage du passé de l'épouse et de sa virginité au moment du mariage plutôt que de s'assurer de sa fidélité dans le mariage :

Le préjugé que nous avons en France sur la virginité des mariées est le plus sot de tous ceux qui nous restent. Les Orientaux prennent leurs femmes sans s'inquiéter du passé et les enferment pour être plus certains de l'avenir ; les Français mettent les filles dans des espèces de sérails défendus par des mères, par des préjugés, par des idées religieuses, et ils donnent la plus entière liberté à leurs femmes, s'inquiétant ainsi beaucoup plus du passé que de l'avenir<sup>42</sup>.

Balzac souligne ainsi que la virginité ne garantit ni le bonheur dans le mariage, ni la fidélité de la femme, au contraire, puisque la violence de la découverte de la sexualité avec son mari la pousserait à prendre des amants<sup>43</sup>. Si l'on considère que le bonheur d'une jeune fille se trouve dans le mariage et que l'on veut la former à être une bonne épouse dans ce but, le cas de Jeanne nous montre que ce principe ne marche pas, bien au contraire : l'innocence la mène surtout à l'ignorance et à une inévitable désillusion.

### 1.1.2.3. La dénonciation d'une éducation lacunaire

L'éducation de la jeune fille du XIX<sup>e</sup> siècle se décide usuellement par son père qui veille à la préparer au mieux à son futur mariage<sup>44</sup> ; le père de Jeanne, le baron Simon-Jacques Le

---

<sup>41</sup> Le terme « irréprochable » est essentiel : la femme doit être pure pour que l'on ne puisse pas lui faire de reproches. Jeanne ne doit pas être « pure », mais « irréprochablement pure » ce qui accentue encore la pression exercée autour de la virginité féminine, pression davantage accrue par le verbe « devoir ».

<sup>42</sup> H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, op. cit., p. 403.

<sup>43</sup> Voir à ce propos L. Blum, *Du mariage*, op. cit., p. 44-47.

<sup>44</sup> Dans les cortèges de cérémonie, la tradition veut que le père qui donne le bras à la mariée passe la main de sa fille à son gendre, dans une démarche de transmission. Symboliquement, il *accorde la main* de sa fille à celui qui héritera de son autorité ; c'est ainsi traditionnellement au père de remettre sa fille à un homme, et donc de préparer sa fille pour cette transmission.

Perthuis des Vauds, s'inscrit dans cette tradition culturelle. Préserver la virginité de sa fille s'avère en effet être pour lui une priorité :

[Il] voulait qu'on la lui rendit chaste à dix-sept ans pour la tremper lui-même dans une sorte de bain de poésie raisonnable (*UV*, 4).

Les termes « pour la tremper lui-même » montrent bien l'implication du baron dans cette éducation. Maupassant note la sévérité du père : « Il l'avait tenue là sévèrement enfermée, cloîtrée, ignorée<sup>45</sup> » (*UV*, 4), « Depuis son entrée au Sacré-Cœur, elle n'avait pas quitté Rouen, son père ne permettant aucune distraction avant l'âge qu'il avait fixé » (*UV*, 5), mais atténue cette rigueur en soulignant la tendresse et la bienveillance du baron : il est un « homme de théorie » à la « bonté qui n'[a] pas assez de bras pour caresser, pour donner, pour étreindre » et aux « tendresses d'amant pour la nature, les champs, les bois, les bêtes » (*UV*, 3). Ces traits mélioratifs justifient la sévérité du père par de bonnes intentions : « Il méditait tout un plan d'éducation pour sa fille, voulant la faire heureuse, bonne, droite et tendre » (*UV*, 4). Néanmoins, comme l'affirme Louis Forestier dans la notice de notre édition : « ces qualités qui [le] rendent sympathiqu[e] sur bien des points précipitent le malheur de Jeanne : l'indifférence en matière de religion les isole de leurs relations, leurs largesses les ruinent, leur système d'éducation ne vaut pour personne » (*UV*, « notice », 1242). L'éducation donnée par le baron, fondée sur des théories rousseauistes<sup>46</sup>, se révèle ainsi lacunaire dès le jour du mariage de Jeanne. Le narrateur souligne que, certes censée avoir été préparée toute sa vie pour ce fameux jour, Jeanne ne sait rien de ce qui l'attend : la soudaine nervosité exprimée par ses parents montre qu'eux non-plus ne savent rien de ce qu'elle sait et que, comme elle, ils n'ont aucune maîtrise de la situation :

Non, mon ami, je ne peux pas, je ne saurais comment m'y prendre [...]. Il semblait indécis, troublé [...]. J'ignore ce que tu sais des choses de l'existence (*UV*, 44)

Cette panique pousse le baron à adresser à sa fille des paroles pour le moins énigmatiques<sup>47</sup> :

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

<sup>45</sup> La gradation « enfermée, cloîtrée, ignorée » caractérisée par l'adverbe « sévèrement » fait de Jeanne tant l'objet de la phrase que l'objet de la sévérité de son père.

<sup>46</sup> En « disciple enthousiaste de J.-J. Rousseau » (*UV*, 3), l'éducation donnée par le baron s'inspire de celle de l'auteur : « Ne faites point de vos filles des théologiennes et des raisonneuses ; ne leur apprenez des choses du ciel que ce qui sert à la sagesse humaine ; accoutumez-les à se sentir toujours sous les yeux de Dieu, à l'avoir pour témoin de leurs actions, de leurs pensées, de leur vertu » (J.-J. Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, dans *Œuvres de J.-J. Rousseau*, éd. R. Trousson, F. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 865).

<sup>47</sup> Ce discours, parce qu'il est donné à la hâte et à la fin de la cérémonie, retranscrit un manque d'anticipation de la part du baron et fait ainsi ressortir le caractère confus de son plan éducatif.

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. Blessées en leur âme, blessées même en leur corps, elles refusent à l'époux ce que la loi, la loi humaine et la loi naturelle lui accordent comme un droit absolu. Je ne puis t'en dire davantage, ma chérie ; mais n'oublie pas ceci, que tu appartiens tout entière à ton mari (*UV*, 44-45).

Le baron emploie des oxymores et des euphémismes qui rendent son discours peu alarmant. Les termes « un peu brutale » ne renvoient à rien, puisque la brutalité est par définition une soudaine violence qui manque de modération. Également, parler du « doux secret de la vie » qui blesse les femmes ne fait pas sens : en quoi ce secret peut-il être « doux » ? Les propos du baron sont paradoxaux : l'époux est censé « prendr[e] soin [du] bonheur » de sa femme, mais lui inflige une souffrance à laquelle elle doit se soumettre<sup>48</sup>. Cette antithèse à peine dissimulée derrière des révélations très vagues sur la sexualité conjugale, le lecteur ignore si Jeanne la comprend véritablement :

Que savait-elle au juste ? que devinait-t-elle ? Elle s'était mise à trembler, oppressée d'une mélancolie accablante et douloureuse comme un pressentiment (*UV*, 45).

Le regard narratif se focalise sur Jeanne et l'isole seule face à son ignorance. Par les phrases interrogatives, Maupassant souligne la confusion d'un père confronté à une conjecture qui lui échappe, alors même qu'il est supposé la maîtriser. Parce que Jeanne ne peut pas véritablement comprendre les paroles du baron, elle est ainsi condamnée à être elle-même « blessé[e] en [son] âme, blessé[e] même en [son] corps ». En effet, ces « mystères qu'on cache » et ce « voile jeté sur le doux secret de la vie » mènent indéniablement à la souffrance. S'il le sait, le père de Jeanne a néanmoins guidé sa fille dans cette voie. Jeanne paraît donc condamnée à la souffrance dans son mariage dès le premier jour, du fait de son éducation. Plus qu'être insuffisante, cette éducation est dévastatrice, tant pour le personnage de Jeanne que pour son mariage. Michelet dénonce précisément ce manque de préparation des jeunes filles dans son traité sur *L'Amour* en 1859 :

Il est bien entendu que la faible créature ne va pas toute seule soutenir un siège contre son père, sa mère, toute sa famille. Elle se laissera faire, mener au jour fatal. Et elle y arrive bien mal préparée. Toutes les mères se font illusion, toutes disent avec une sorte d'emphase "Oh j'aime tant ma fille !" Que font-elles pour elle ? Rien. Elles ne la préparent pas au mariage, ni de cœur, ni de corps [...] ; on s'occupe trop de la robe, pas assez de la fille<sup>49</sup> »

<sup>48</sup> Voir P.-L. Rey, *La Femme*, Paris, Bordas, 1985, p. 130.

<sup>49</sup> J. Michelet, *L'Amour* [1859], Paris, Flammarion, 1897, p. 85-86.

On « entend faire [de la jeune fille] un objet parfait<sup>50</sup> » pour le mariage, mais ce qui résulte avant tout de cet enseignement est ignorance et occultation<sup>51</sup> : c'est une éducation du « rien<sup>52</sup> ». Celle donnée par le baron, à l'image de celle que dépeint Michelet, aboutit à un « échec<sup>53</sup> » qui lui-même conduit à une « faillite<sup>54</sup> » totale. Ce véritable manque d'instruction pour les femmes, fidèle aux usages du XIX<sup>e</sup> siècle, est également remis en question par Zola en 1876 dans son essai *Comment on se marie* :

Il est une autre cause aux fâcheux mariages d'aujourd'hui [...]. Cette cause est le fossé profond que l'éducation et l'instruction creusent chez nous, dès l'enfance, entre les garçons et les filles [...]. Le pis est que l'antagonisme des deux éducations persiste. Si le mari ne refait pas sa femme à son image, elle lui restera à jamais étrangère, avec ses croyances, le pli de sa nature, la niaiserie incurable de son instruction. Quel étrange système, partager l'humanité en deux camps, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre ; puis, après avoir armé les deux camps l'un contre l'autre, les unir en leur disant « Vivez en paix ! »<sup>55</sup>.

À l'aube de la restauration du divorce en France, les critiques envers le mariage et l'éducation qui l'initie sont nombreuses en littérature, que ce soit dans des essais comme celui de Zola ou dans des fictions telles celle d'*Une vie*. Selon Zola, la divergence des traitements entre hommes et femmes crée une sorte d'incompatibilité entre les genres qui se manifeste au moment du mariage<sup>56</sup>. Zola blâme aussi l'ignorance symptomatique de l'éducation des jeunes filles : « Nos fils savent tout, nos filles ne savent rien<sup>57</sup> ». Les pronoms indéfinis « tout » et « rien » qui expriment respectivement la totalité et la quantité nulle, marquent le décalage certain entre le savoir absolu des fils et le savoir nul des filles. Ce contraste s'observe dans *Une vie* quand Julien s'étonne de la stupeur de Jeanne de le voir entrer dans sa chambre : « Vous ne m'attendiez donc point ? » (*UV*, 46). Cette ignorance des filles est propre à la bourgeoisie :

<sup>50</sup> Voir G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 669 : « Élevée bien souvent loin de la tendresse d'une mère, dans des institutions religieuses où des éducatrices zélées et convaincues n'hésitent pas à brimer les corps et à corseter les sensibilités, on entend faire d'elle un objet parfait ».

<sup>51</sup> Voir à ce propos M. Reid, *Femmes et littérature : Une histoire culturelle*, *op. cit.*, p. 45 : « le XIX<sup>e</sup> siècle [...] craint toujours de voir [les filles] devenir *savantes* et les juge volontiers “assez instruite” compte tenu de leurs activités une fois devenues adultes ».

<sup>52</sup> J. Michelet, *L'Amour*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>53</sup> Voir la notice d'*Une vie* (*UV*, « notice », 1242) : « Les parents de Jeanne agissent à l'égard de leur fille avec une inconscience qui confine à l'aveuglement ou à la démission : l'éducation qui en découle est un échec ».

<sup>54</sup> « La vérité c'est que “seul le pire arrive” [...] ; le pire, c'est-à-dire la faillite de l'amour et du mariage, la faillite de l'éducation, celle de Jeanne et celle de Poulet, la faillite de la piété filiale et, même, la faillite financière tout court » (*UV*, « notice », 1241).

<sup>55</sup> É. Zola, *Comment on se marie* [1876], Paris, Flammarion, 2012, p. 15-18.

<sup>56</sup> Cette incompatibilité est visible dans *Une vie* quand Maupassant s'emploie à systématiquement distinguer les deux genres dans ses représentations, mais ceci est probablement dû aux mœurs de l'époque ; ce serait extrapoler que d'imputer à l'auteur une différenciation volontaire entre l'homme et la femme en raison d'une dénonciation de l'opposition des éducations. Il n'en demeure que Jeanne et Julien construisent des attentes hétérogènes autour de leur mariage dues à leurs éducations divergentes, qui les opposent et créent une faille dans leur union.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 17

Rosalie, la servante de Jeanne, sait ce qu'il va se passer durant la nuit de noces, en témoignent ses pleurs (UV, 45-46).

Selon Zola, ce déséquilibre se répercute ensuite sur le couple et fait s'effondrer le mariage, et c'est le cas dans *Une vie* : Le « bain de poésie raisonnable » (UV, 4) dont le baron imprègne sa fille, la « prédispos[e] à la rêverie sentimentale, à l'exaltation et à la souffrance<sup>58</sup> ». Tout comme Emma Bovary est conditionnée par ses lectures à être insatisfaite de la réalité, Jeanne est vouée aux désillusions ; son éducation qui la veut candide et innocente la place finalement en porte-à-faux. Cet abîme entre ce à quoi elle a été préparée et la réalité du mariage constitue le véritable enjeu du roman : le mariage ne respecte pas ses promesses d'amour et de bonheur, puisqu'il ne correspond pas au schéma que l'on a inculqué à Jeanne, laquelle est un reflet de beaucoup de jeunes filles de son siècle. Maupassant montre ainsi un personnage féminin qui subit les sentences et les volontés du personnages masculin<sup>59</sup> et n'est jamais sujet de son destin plutôt que d'en être l'objet<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> C. Gleyses, *La Femme coupable : petite histoire de l'épouse adultère au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Imago, 1994, p. 22.

<sup>59</sup> La mère de Jeanne ne joue aucun rôle dans l'éducation de sa fille et la subit elle aussi : « [Jeanne] était demeurée jusqu'à douze ans dans la maison, puis, malgré les pleurs de sa mère, elle fut mise au Sacré-Cœur » (UV, 4).

<sup>60</sup> Voir C. Cazaban, *Étude sur Guy de Maupassant : Une vie, op. cit.*, p. 56 : « La femme n'existe donc que dans son rapport à l'homme. D'abord fille de son père, Jeanne sera femme de son mari, puis mère de son fils ».

## 1.2. DEVENIR FEMME, DEVENIR EPOUSE

Les filles bourgeoises au XIX<sup>e</sup> siècle reçoivent le plus souvent une éducation qui les prépare au mariage, lequel s'apparente à un rite de passage pour accéder au statut de femme. Le mariage en tant que frontière entre enfance et âge adulte est une conception particulièrement présente dans *Une vie*, notamment chez le personnage de Jeanne, dont nous connaissons les pensées à travers l'usage fréquent du discours indirect libre : « Elle s'était endormie jeune fille ; elle était femme maintenant » (UV, 41). Cette phrase est tout à fait caractéristique de la représentation que se fait le personnage principal du mariage : selon Jeanne, il est censé changer définitivement la jeune fille en femme. Le mariage relie ici le passé « était endormie » au présent « maintenant », et incarne symboliquement par ces termes, une transformation radicale et irrévocable pour la jeune fille. Jeanne se le figure être un point de passage, une porte qui mène à la félicité et à l'amour, mais davantage encore, une porte qui mène à la réalisation de soi et qui aide à devenir adulte, à devenir femme, ou tout simplement, qui permet d'exister.

### 1.2.1. ÊTRE FEMME OU NE PAS ETRE

Le terme polysémique de « femme » renvoie à plusieurs caractérisations. Le mot est fondamentalement ambigu puisqu'il désigne à la fois la personne de genre féminin, mais aussi celle qui est adulte en opposition à la jeune fille, celle ayant eu des relations sexuelles, et enfin celle qui est mariée<sup>61</sup>. Sémantiquement, devenir femme est ainsi en lien avec le mariage traditionnel, qui unit une jeune vierge à un homme : l'individu féminin découvre la sexualité en étant mariée et devient adulte en ce qu'elle construit une famille par son union avec un homme. De ce fait, le terme « femme » renvoie au passage de jeune fille à épouse qui se ferait uniquement par le couple. On retrouve cette représentation du mariage dans *Une vie* : il semble être le seul moyen pour Jeanne de devenir une femme. Le mariage n'est plus seulement l'union de deux individus mais désigne aussi une réalisation individuelle de l'être. En devenant épouse, Jeanne aspire ainsi surtout à devenir femme.

---

<sup>61</sup> CNRTL [en ligne], s. v. « Femme », consulté en mars 2021.

### 1.2.1.1. Être une « femme »

S'il est possible de passer du statut d'enfant à celui de femme par le mariage, on peut tout à fait considérer que l'hyménée est ce qui attribue son genre à la femme<sup>62</sup>. Le mariage est alors ce qui octroie au genre féminin son identité ; la femme en devient véritablement une quand elle se marie et devient « femme de ». Selon une analyse de Lorraine Gaudefroy-Demombynes : « Pour Maupassant, la jeune fille n'a pas d'existence propre [...] c'est uniquement le mariage, par conséquent l'homme, qui la détermine et la modèle<sup>63</sup> ». Le mariage fait ainsi de l'enfant une femme. Dans ce cas, la jeune fille n'est rien, et nous pourrions aller plus loin, la jeune fille n'existe pas jusqu'au mariage, car c'est celui-ci, à l'instar d'un Dieu créateur, qui façonne la femme. Si cette hypothèse de Gaudefroy-Demombynes n'est pas des plus récentes, elle correspond à ce que Maupassant lui-même affirmait :

La jeune fille nous demeure inconnue parce qu'elle nous est étrangère. Nous la voyons peu, nous ne lui parlons pas, nous ne pénétrons point ses pensées, ses rêves. Elle vit d'ailleurs loin du monde, loin de nous, cachée, comme fermée jusqu'à l'heure du mariage<sup>64</sup>.

Maupassant considère ainsi que le mariage permet la naissance de la femme, comme un éveil à la vie. Il affirme d'ailleurs un an après la publication d'*Une vie* :

Écrire la vie d'une jeune fille jusqu'au mariage, c'est raconter l'histoire d'un être jusqu'au jour où il existe réellement<sup>65</sup>.

La jeune fille est ainsi presque niée tant qu'elle n'est pas mariée<sup>66</sup>. Selon cette conception, le mariage caractérise la femme, lui donne une identité et la détermine ; il devient alors indispensable au genre féminin, pour lui permettre d'exister. Force est de constater que le mariage attribue un nom, une identité, une filiation à la femme : ce nouveau nom la désigne et la définit. De la même manière, les jeunes filles qui s'engagent dans les ordres religieux

---

<sup>62</sup> D'autant plus que l'étymologie du mot le rattache au statut d'épouse. En effet, les mots latins *mulier* (« femme ») et *uxor* (« épouse ») évoluent en ancien français en *moillier* et *oissour*, qui signifient tous deux « épouse ». Être une femme revient donc étymologiquement à être épouse.

<sup>63</sup> L. Gaudefroy-Demombynes, *La Femme dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, Mercure de France, 1943, p. 20.

<sup>64</sup> G. de Maupassant, « La jeune fille », dans *Chroniques*, art. cit., p. 297-298.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 299-300.

<sup>66</sup> Notons d'ailleurs que, d'une certaine manière, il est possible de considérer la maîtresse de Paul dans *Une vie* comme la négation de la femme. En effet, elle n'existe pas concrètement dans le récit en ce qu'on ne fait qu'entendre parler d'elle ; elle est qualifiée péjorativement, notamment de « prostituée » (*UV*, 159), mais on ignore ce qu'il en est véritablement. Rejetée du récit, le personnage féminin qui ne se marie pas est dévalorisée en « créature », (*UV*, 159, 160 et 178), « l'autre » (*UV*, 161 et 193) « traînée » (*UV*, 178) ou encore en « gueuse » (*UV*, 178), alors même que l'unique personne qui la connaît, Paul, n'en fait que des portraits mélioratifs. La véritable nature de la concubine de Paul ne peut donc transcender les opinions préconçues de la femme qui ne se marie pas ; cette « créature » est réduite au mépris des autres et n'a donc aucune possibilité d'exister pour elle-même.

prennent un nouveau nom qui les attache à leur filiation cléricale. La jeune fille en tant que telle, nécessite donc l'union à un homme ou à Dieu pour exister véritablement ; elle est ainsi vouée au mariage.

La femme devient donc femme à son mariage et ce dernier est celui qui lui octroie sa nouvelle identité sociale. Toutefois, elle est « femme de » ; de ce fait, ce qui *a priori* permet la réalisation de la femme et son accomplissement en tant qu'individu, l'assujettit à un autre. Cependant, si le mariage permet la métamorphose de la jeune fille en femme, qu'en est-il si elle ne se marie pas ?

### 1.2.1.2. La « vieille fille » ou la honte féminine au XIX<sup>e</sup> siècle

La « vieille fille » est une « femme célibataire d'un certain âge<sup>67</sup> ». Elle n'a pas obtenu la qualification de « femme » et demeure ainsi « fille » ; contrairement à la « jeune fille », elle n'évolue pas. La dénomination même du statut reflète un échec : si dans les considérations du XIX<sup>e</sup> siècle l'individu de sexe féminin a besoin du mariage pour devenir « femme », c'est-à-dire pour devenir adulte, la vieille fille ne correspond indubitablement pas à ce schéma. Son statut est indéfinissable et ne correspond pas aux codes sociaux de l'époque : elle est ainsi usuellement rejetée et méprisée :

Le célibat est une calamité sociale : seul l'état d'époux permet d'accéder au statut d'adulte : on n'a jamais vu de célibataire être chef d'une exploitation agricole : on ne fait pas d'enfant hors mariage. Le célibataire prolongé reste toujours un marginal dans sa famille et dans sa société<sup>68</sup>.

On ne saurait assez dire les soucis que cause une fille sans dot, ou peu dotée, car la pauvre demoiselle – si charmante et de bonne famille soit-elle – risque fort de venir grossir le bataillon de ces laissées-pour-compte souvent décriées et ridiculisées. La vieille fille : cette création du XIX<sup>e</sup> siècle, anguisse de tout un chacun !<sup>69</sup>

Les préjugés autour de l'image de la vieille fille la stigmatisent comme celle dont personne n'a jamais voulu : elle est une « calamité sociale », une « marginal[e] », une « laissé[e]-pour-compte », « décrié[e] et ridiculisé[e] ». Ces préjugés condamnent la femme d'âge mûr qui n'a jamais été mariée à subir rires et moqueries, mépris et indifférence. *La Vieille Fille* de Balzac donne à constater la situation d'une quadragénaire riche qui refuse d'être épousée pour son argent, et qui est donc devenue vieille fille. Elle est décrite comme très peu féminine<sup>70</sup>, ce qui en dit long sur la considération que l'on porte à cet état de femme au

<sup>67</sup> CNRTL [en ligne], s. v. « Fille », consulté en juin 2021.

<sup>68</sup> M. Segalen, « L'Europe des rites de mariage », *art. cit.*, p. 792.

<sup>69</sup> G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 668.

<sup>70</sup> H. de Balzac, *La Vieille Fille*, Paris, A. Houssiaux, 1868, p. 43-44.



XIX<sup>e</sup> siècle : si la personne de genre féminin ne se marie pas, elle ne devient donc jamais femme et n'acquiert donc aucune féminité. Le commun mépris imposé à toutes les vieilles filles, crée une « angoisse » pour la femme de l'époque, qui doit ainsi à tout prix éviter ce statut social, pour se dispenser du rejet général. Le roman *La Vieille Fille* de Balzac finit d'ailleurs par cette confession :

En atteignant à l'âge de soixante ans, époque à laquelle les femmes se permettent des aveux, elle a dit en confidence à madame du Coudrai dont le mari retrouva sa place en août 1830, qu'elle ne supportait pas l'idée de mourir fille<sup>71</sup>.

Le mariage impute de ce fait une certaine pression au genre féminin : « mourir fille » reviendrait à ne pas avoir franchi une étape primordiale et fondamentale dans la vie de femme. Le destin d'une femme s'accomplit ainsi par le mariage. Le statut de vieille fille est fui et craint parce qu'il signifie que l'on a, d'une certaine manière, raté sa vie. Le mariage, aussi médiocre qu'il puisse parfois être, vaut ainsi mieux que le célibat<sup>72</sup>. Le mariage se révèle tant indispensable, que s'il est évité, pour quelque raison que ce soit, la femme se trouve en effet bafouée par le genre humain :

« Les jeunes filles envisagent avec horreur un célibat prolongé. Comme la salariée, la vieille fille est en butte à toutes les critiques. Le « bon sens » populaire est sans pitié pour cette laissée-pour-compte. Pour avoir cédé au mirage de l'indépendance, elle s'est condamnée à la solitude, synonyme de honte. Obligatoirement coupable d'avoir été trop ambitieuse, trop naïve, trop pauvre ou trop laide, elle est seule responsable de l'échec de sa vie<sup>73</sup> ».

Parce que le mariage est une étape communément considérée comme indispensable pour une femme au XIX<sup>e</sup> siècle, l'angoisse de vivre « l'échec de sa vie » est amplifiée par le regard des autres. Cette « solitude » n'est pas uniquement due à l'absence de vie conjugale, mais surtout parce que la vieille fille devient une *paria* de la société, en ce qu'elle n'adhère pas à une institution qui détermine son genre. La dignité de la femme dépend donc du mariage, lui qui détermine la valeur de cette dernière en ce qu'il la purifie et légitime son existence et en la rattachant à un homme. Cette crainte de finir vieille fille se perçoit d'autant plus à la lecture d'*Une vie*, où le personnage de tante Lison est méprisé et ignoré tout au long du roman. Les mots de Michelet sont alors actualisés : « La pire destinée pour la femme, c'est de vivre seule<sup>74</sup> ».

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>72</sup> Stendhal, « Lettre à Pauline », dans *Correspondance*, éd. H. Martineau, V. del Litto, Paris, Gallimard, 1962, p. 344 : « Accoutume-toi à l'idée d'avoir un mari médiocre et plat ; il ne faut absolument pas rester fille ». Les injonctions « accoutume-toi » et « il ne faut pas » ainsi que l'adverbe « absolument » expriment la nécessité voire l'obligation de se marier.

<sup>73</sup> C. Gleyses, *La Femme coupable : petite histoire de l'épouse adultère au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 35.

<sup>74</sup> J. Michelet, *La femme*, op. cit., p. 33.

### 1.2.1.3. Lison, figure de la non-femme

Qui est véritablement Lison dans *Une vie* ? Désignée « Lise », « la sœur de la baronne » ou encore « la vieille fille » (UV, 36-37), elle est le plus fréquemment nommée « tante Lison ». L'origine de cette appellation sert à caractériser le personnage :

Elle s'appelait Lise et semblait gênée par ce nom pimpant et jeune. Quand on avait vu qu'elle ne se mariait pas, qu'elle ne se marierait sans doute point, de Lise on avait fait Lison. Depuis la naissance de Jeanne, elle était devenue "tante Lison" (UV, 37)

L'ajout du suffixe dérivationnel *-on* a une valeur sémantique dépréciative<sup>75</sup> qui réduit le personnage à sa médiocrité. Le suffixe est adjoint au prénom du personnage pour créer une nouvelle appellation. Ce sont les autres qui nomment Lison ainsi, sans qu'elle n'ait aucune maîtrise sur cela : elle subit ainsi l'incarnation du mépris extérieur sur son propre nom, qui la désigne et la caractérise définitivement<sup>76</sup>. En outre, tandis que le mariage donne traditionnellement un nouveau nom à la femme, Lison est ici renommée en raison de son non-mariage : ce suffixe *-on* incarne ainsi la marque définitive du déshonneur et de la honte imposée par l'entourage de tante Lison à cette dernière.

La qualification de « tante » réduit également Lison à son rôle dans la famille, précisément à son rôle pour Jeanne ; elle n'existe donc qu'en fonction de sa nièce. Tante Lison, qui n'a aucune influence directe sur l'intrigue, n'a d'ailleurs été élaborée par l'auteur que pour être comparée avec Jeanne : dans la version finale du roman, tante Lison remplace deux tantes, Valérie et Auguste, et deux cousines, Rose et Claire, qui étaient préalablement envisagées par Maupassant dans ses premiers manuscrits. Louis Forestier affirme : « Dans l'économie définitive du roman, tante Lison est la seule survivante d'un foisonnement primitif de personnages (UV, « notice », 1233-1234). Tante Lison incarne la réunion de diverses idées de l'auteur, ce qui explique la forte symbolique du personnage :

Avec tante Lison [seulement], le romancier a exprimé l'essence même et consommé la mise en œuvre la plus habile du personnage simplement épisodique [...]. Ses apparitions presque inaperçues font une mélodie discrète et navrante où l'œuvre trouve un sens profond<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> CNRTL [en ligne], s. v. « -on », consulté en mars 2021.

<sup>76</sup> Les structures impersonnelles de la précédente citation « on avait vu » et « on avait fait », soulignent que la dénomination de Lison ne s'est pas faite par des individus définis, mais plutôt tacitement par un ensemble indéfini : tous. Dans l'extrait, tante Lison est objet syntaxiquement et sémantiquement de « on » impersonnel, ce qui met en évidence que le personnage subit les actions des autres sur sa propre personne. L'énonciation situe ostensiblement tante Lison en position de faiblesse par rapport aux autres personnages.

<sup>77</sup> A. Vial, *La Genèse d'Une vie*, Paris, Nizet, 1954, p. 72.

Même si son rôle est presque uniquement allégorique dans le récit, tante Lison est un personnage emblématique du roman<sup>78</sup>. Un parallèle est possible entre Jeanne et elle : elles expérimentent toutes les deux une souffrance liée au mariage<sup>79</sup>, si ce n'est que l'une la doit au fait de s'être mariée, et que l'autre la doit au contraire au fait de ne s'être pas mariée. L'une est le personnage central d'*Une vie*, autour duquel tout gravite, tandis que l'autre est un personnage rejeté de tous.

Mais si la femme devient véritablement *femme* par le biais de son mariage, que reste-t-il de tante Lison, sinon un personnage de vide et de néant ? Elle n'a en effet dans le récit aucune légitimité à *être*, puisque le mariage est ce qui confère ce droit aux femmes :

Si quelqu'un voulait lui parler, on envoyait un domestique la quêrir ; et quand elle n'était pas là, 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". Elle ne tenait point de place ; c'était un de ces êtres qui demeurent inconnus même à leurs proches, comme inexplorés, et 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 (*UV*, 37-38).

Niée, tante Lison n'existe pas pour les autres personnages autrement que comme une figurante, puisqu'elle n'« entr[e] ni dans l'existence, ni dans les habitudes, ni dans l'amour de ceux qui vivent à côté d'eux ». Elle est ainsi condamnée à l'indifférence de chacun. Les exemples ne manquent pas dans le roman : « Elle ne s'aperçut de rien ; on ne lui dit rien ; et elle ne sut rien, comme toujours » (*UV*, 96), « tante Lison repartit sans bruit ; et son absence demeura aussi inaperçue que sa présence » (*UV*, 102), « Et tant Lison négligée par lui comme elle l'avait toujours été par tout le monde, traitée parfois en bonne par ce maître qui ne parlait guère encore » (*UV*, 148), « personne ne le savait, ne cherchait à le savoir » (*UV*, 150). Stéphane Gougelmann et Anne Verjus disent de la vieille fille qu'elle est l'« emblème de l'inutile, du stérile [...], associée à une forme de marginalité sociale, rebelle ou artiste, de parasitisme et d'échec existentiel<sup>80</sup> ». Tante Lison correspond parfaitement à cette définition : elle est un « parasit[e] », un véritable symbole « d'échec existentiel » et de « l'irrémissible solitude de l'individu<sup>81</sup> ». Elle structure néanmoins le récit, en assure l'harmonie<sup>82</sup> : sa présence constante

---

<sup>78</sup> L'importance de tante Lison s'observe notamment par la nécessité d'être remplacée par un autre personnage : à sa mort, Rosalie refait son apparition dans le récit, comme personnage de transition.

<sup>79</sup> Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que le personnage de tante Lison fait son apparition dans les pages qui précèdent la cérémonie, et que Maupassant la fait pleurer en entendant Julien dire un mot d'amour à Jeanne : elle est un rappel que le mariage est une étape à franchir, elle incarne le modèle à fuir absolument et donne ainsi au mariage une valeur accrue, indispensable.

<sup>80</sup> S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 12.

<sup>81</sup> A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, op. cit., p. 512.

<sup>82</sup> *Id.*

en fait un des piliers du roman. L'auteur, en évoquant régulièrement la présence du personnage dans le récit<sup>83</sup>, met effectivement en évidence le caractère pathétique de ce dernier :

Alors la pauvre femme, balbutiant, avec la voix toute mouillée de larmes, et le corps crispé de chagrin, répondit : "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..." Jeanne, surprise, apitoyée, eut cependant envie de rire à la pensée d'un amoureux débitant des tendresses à Lison ; et le vicomte s'était retourné pour cacher sa gaieté (*UV*, 40).

Les termes « pauvre femme », « voix toute mouillée de larmes » et « corps crispé de chagrin » révèlent la démesure et la profusion des sentiments. De plus, les points de suspension, les phrases inachevées et la syntaxe du bégaiement avec « à... à... à vos chers petits pieds » témoignent de la grande émotivité et de la souffrance de la vieille fille. Ce déferlement de larmes paraît ridicule, risible, grotesque aux yeux des autres personnages et cette réaction est révélatrice de la considération portée à tante Lison. En outre, imaginer tante Lison avec un homme paraît absurde et comique : on lui refuse ainsi le droit d'être autre chose que ce qu'on lui impose ; son statut de vieille fille la condamne donc à vivre dans le néant, à n'être *rien*.

N'ayant pas pu atteindre le statut de femme en se mariant, tante Lison n'a pas pu connaître cet éveil à la vie que nous abordions plus tôt : figée dans le passé, elle est pour ainsi dire dans un état cadavérique, symboliquement morte depuis l'instant où on l'on avait décrété « qu'elle ne se marierait sans doute point » (*UV*, 37), en témoigne cet extrait : « tante Lison, qui ne vieillissait point, restée fanée dès son âge de vingt-cinq ans, avait l'air d'une sœur aînée » (*UV*, 156). Maupassant donne ici une représentation pathétique de ce personnage, probablement en accord avec sa propre considération de la figure de la vieille fille :

Il a peut-être pitié [des vieilles filles], mais à ses yeux, elles n'ont pas le droit d'exister, elles n'ont pas de personnalité, elles n'ont ni utilité ni raison d'être, elles ne sont que néant. Parce qu'elles ne remplissent pas l'unique fonction de la femme, selon lui : plaire<sup>84</sup>.

Les vieilles filles sont de véritables antithèses aux femmes dans les conceptions de l'époque : elles sont des *non-femmes*, celles qui n'ont pas su « plaire<sup>85</sup> ». De nombreux oxymores utilisés dans le récit tels que la « bonté méprisante », le « doux mépris », la « tendresse indifférente » et la « compassion inconsciente » (*UV*, 37) atténuent l'affection portée à Lison, et manifestent le mépris commun et tacite à son égard. La violence de

<sup>83</sup> « Tante Lison accourait avec la veuve Dentu » (*UV*, 88), « tante Lison inquiète, affairée de l'événement prochain, lui tenait la main de l'autre côté » (*UV*, 97), « tante Lison restait derrière, oubliée tout à fait et la figure dans son mouchoir » (*UV*, 155), etc.

<sup>84</sup> L. Gaudet-Demombynes, *La Femme dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op. cit. p. 119.

<sup>85</sup> Voir G. de Maupassant, « La Lysistrata moderne », dans *Chroniques*, art. cit., p. 280.

l'indifférence infligée à Lison est ainsi minimisée, ignorée. Maupassant ne fait pas que suggérer cette indifférence, il l'expose aussi sciemment : « elle n'avait jamais compté pour rien dans sa famille » (UV, 36). Le déterminant possessif « sa » apporte un caractère pathétique à cette affirmation : entendons « dans sa [propre] famille ».

L'auteur place la figure de la vieille fille en position de victime de son sort, elle qui n'agit pas et ne fait que subir. Elle est décrite comme un « esprit très faible » (UV, 37), un « être manqué, tout à fait insignifiant » (UV, 37), ou encore « 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 ». Absolument effacée et disparate par rapport à son entourage, tante Lison n'existe plus : ne s'étant pas rattachée à un homme, elle vit en-dehors des codes sociétaux qui imposent à la femme du XIX<sup>e</sup> siècle le mariage comme norme indispensable. Elle devient un sous-être, une « ombre », un « objet<sup>86</sup> », un « meuble » (UV, 36).

Parce qu'elle n'est pas mariée, Lise, devenue « tante Lison », n'a plus de légitimité à exister. Sa tentative de suicide est minimisée, ridiculisée, comparée à « 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, 37). Ces précisions concernant le cheval à cet instant du récit détournent l'attention portée au personnage ; Maupassant souligne ainsi que l'on accorde plus d'importance à un animal qu'à Lison, ce qui prouve l'indifférence générale vouée à cette femme, qui n'en est finalement pas une et qui n'est en réalité plus rien.

Maupassant utilise le personnage de tante Lison comme perspective alternative à la femme mariée dans le roman. Jeanne se sent par moment heureuse grâce à l'amour qu'elle croît connaître dans son union avec Julien puis subit les désillusions de son mariage. Au contraire, Lison est un personnage méprisé et oublié tout au long du récit, qui ne vit rien et n'a jamais rien vécu, parce qu'elle incarne le *rien* du fait de son non-mariage. Si Jeanne souffre dans son mariage, le personnage de tante Lison est un rappel constant que la situation inverse, le célibat féminin, demeure pire qu'un mariage malheureux. Le mariage ne respecte pas ses promesses, mais ne pas se marier revient à ne pas vivre et surtout à ne pas exister : dans *Une vie*, la femme ne s'accomplit ainsi qu'à travers son union avec un homme. Jeanne se réalise à travers les attentes qu'elle se fait du mariage, qui représentent pour elle la concrétisation de ses espoirs et donc de son être : en se mariant, Jeanne espère surtout devenir femme.

---

<sup>86</sup> Voir (UV, « notes », 1265). Louis Forestier commente la comparaison avec la cafetière et le sucrier dans « 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, 38) : « À travers une comparaison qui peut sembler banale, Maupassant exprime un fait auquel il a été profondément sensible : la déshumanisation et la réification des êtres ».

## 1.2.2. DEVENIR EPOUSE OU FRANCHIR L'ATTENDU

### 1.2.2.1. L'Attendu : le mariage comme la réalisation d'un rêve

Le mariage est un événement attendu pour Jeanne : il est d'ailleurs qualifié de « l'Attendu » (UV, 41) dans le roman. Toute la sentimentalité du personnage se résume en ce terme. Ce jour de noces ou de *l'Attendu* incarne non seulement un instant crucial dans la vie de Jeanne, mais aussi un tournant décisif dans l'intrigue d'*Une vie* par rapport aux attentes du personnage. En effet, l'Attendu est la concrétisation des espoirs et des rêves de Jeanne, la représentation du mariage en ce qui semble être une transition entre l'achèvement d'une période et le début d'une autre. Le mariage est donc attendu, certes, pourtant le terme « l'Attendu » ne spécifie rien quant à l'après, suggérant un avenir incertain et flou :

Donc elle avait franchi cette barrière qui semblait cacher l'avenir avec toutes ses joies, ses bonheurs rêvés. Elle sentait comme une porte ouverte devant elle ; elle allait entrer dans l'Attendu (UV, 41).

« Franchi[r] » l'Attendu est un acte vertigineux pour Jeanne, qui semble extrêmement désorientée. En effet, elle ne sait pas le définir précisément : elle commence par utiliser le plus-que-parfait accompli « elle avait franchi », puis l'imparfait « elle sentait » et enfin le semi-auxiliaire « aller » suivi de l'infinitif pour exprimer le futur « elle allait entrer ». L'auteur nous fait ainsi syntaxiquement comprendre que Jeanne ignore comment situer concrètement la réalisation de ses rêves, la transition d'un état à un autre. L'a-t-elle vécu, est-elle en train de le vivre ou va-t-elle le faire ? Cette imprécision dans la temporalité montre que l'Attendu est davantage la période qui précède le mariage que le mariage lui-même. De ce dernier, Jeanne n'attend effectivement rien de spécifique : la réalisation de l'Attendu n'est en fait qu'une idée vague, une utopie indéfinie. L'emploi du conditionnel dans le discours direct expose bien que Jeanne ne pense pas dans le réel : « j'aimerais » et « je voudrais » (UV, 28-29) sont répétés deux fois chacun. L'auteur fait donc savoir que Jeanne, avant de se marier, vit dans l'avenir, dans l'irréel, elle qui cherche à faire de son imagination une réalité, elle qui associe, à travers la notion d'Attendu, le mariage à la réalisation de ses rêves.

Le mariage est une transition entre un avant et un après, même si cet après est envisagé nébuleusement. Il est question de « franchi[r] une barrière », « une porte ouverte », et d'« entrer » dans le mariage, ou plutôt dans la réalisation des rêves de Jeanne. Le mariage, qui est associé à l'Attendu, est ainsi une porte vers le bonheur et le paradis, ce qui explique que ce qui suit le mariage n'est pas véritablement considéré : le mariage est une fin en soi. De plus,

« l'Attendu » est un terme substantivé et affublé d'une majuscule : le mot porte ainsi le poids des rêves du personnage principal, et forme le nœud même de l'intrigue. L'Attendu est le point intermédiaire entre les illusions et les désillusions, entre le statut de jeune fille rêveuse et celui de femme mariée désenchantée.

### 1.2.2.2. L'Attente ou le bonheur de rêver

L'Attendu, c'est-à-dire le mariage, suggère l'Attente, c'est-à-dire la période de l'avant-mariage, le temps des rêves et des attentes. Francis Marcoin commente le terme « Attendu » dans *Une vie* :

“Elle allait entrer dans l'Attendu”. Phrase terrible quel que soit le sens qu'on lui donne. Soit l'Attendu se réalise, et il perd tout intérêt ; soit il ne se réalise pas, et c'est la désillusion<sup>87</sup>.

Ainsi, selon cette théorie, la notion d'Attendu conduit à la déception du personnage dans la suite du récit : Maupassant annonce l'effondrement futur des attentes considérables de Jeanne pour son mariage. Le fantasme du mariage se révèle finalement plus satisfaisant que la réalité. Cette analyse s'accorde avec la nôtre, énoncée précédemment : l'Attendu désigne toute la période qui précède le mariage et non pas le mariage en lui-même. Marcoin le suggère également : « Le temps d'attente du mariage n'est-il pas plus heureux que le mariage lui-même<sup>88</sup> ? ». L'Attendu serait ainsi l'Attente, un « état de disponibilité au monde, aux éléments, à la nature<sup>89</sup> » qui se nourrit du rêve. La réflexion de Marcoin apporte beaucoup à la nôtre : si rêver vaut mieux que le rêve dans le roman, le rêve de mariage de Jeanne s'épanouit dans la période de l'avant-mariage. C'est ainsi durant cet état de jeune fille idéaliste que Jeanne trouve véritablement la réalisation de ses rêves : « l'espoir constant de sa vie devenait seulement plus proche, presque palpable » (*UV*, 41). Le rêve incarne ainsi un aboutissement, une finalité : la représentation que se fait Jeanne du mariage correspond ainsi davantage à la conclusion d'une époque plutôt qu'au commencement d'une autre. Se marier devient alors une fin en soi.

Pourtant, le rêve s'apparente à l'utopie, à l'inatteignable<sup>90</sup>, s'opposant à la réalité. Dans ce cas, la représentation du mariage que se fait Jeanne renvoie à une conception propre au

---

<sup>87</sup> F. Marcoin, *Les Romans de Maupassant, Six voyages dans le bleu*, op. cit., p. 17-18.

<sup>88</sup> *Id.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>90</sup> CNRTL [en ligne], s. v. « Rêve », consulté en juillet 2021. Le rêve est ici une « élaboration de la pensée imaginative qui transforme la réalité », une « suite d'images, de représentations qui traversent l'esprit avec la caractéristique d'une conscience illusoire telle que l'on est conscient de son rêve, sans être conscient que l'on rêve ».

personnage et non au monde réel. Ce paradoxe entre rêve et réalité prépare la désillusion future : vivre l'utopie c'est finalement la déconsidérer comme utopie, puisqu'elle devient réalité.

Ainsi, Jeanne ne trouve pas la réalisation de ses rêves d'amour dans le mariage, mais dans la conception qu'elle s'en fait. Le mariage, parce qu'il est fantasmé et parce qu'il est inatteignable, devient concrètement incapable de donner satisfaction à Jeanne : l'Attendu conduit donc à la désillusion quand il se réalise. L'accomplissement du rêve se trouve ainsi dans l'Attente de son accomplissement :

Toute sa jeunesse au couvent avait été préoccupée de l'avenir, affairée de songeries. La continuelle agitation de ses espérances emplissait, en ce temps-là, ses heures sans qu'elle les sentît passer. Puis, à peine sortie des murs austères où ses illusions étaient écloses, son attente d'amour se trouvait tout de suite accomplie. L'homme espéré, rencontré, aimé, épousé en quelques semaines, comme on épouse en ces brusques déterminations, l'emportait dans ses bras sans la laisser réfléchir à rien. Mais voilà que la douce réalité des premiers jours allait devenir la réalité quotidienne qui fermait la porte aux espoirs indéfinis, aux charmantes inquiétudes de l'inconnu. Oui, c'était fini d'attendre. Alors plus rien à faire, aujourd'hui, ni demain ni jamais. Elle sentait tout cela vaguement à une certaine désillusion, à un affaissement de ses rêves (UV, 62).

Dans cet extrait, la conjonction de coordination « mais » oppose le moment chéri de l'Attente au présent, c'est-à-dire à l'après-mariage. La « jeunesse », « l'avenir », « la continuelle agitation », les « espérances », les « illusions écloses », « l'attente d'amour », les « brusques déterminations » laissent place à la « réalité », au « quotidien », aux « porte[s] » qui se « ferm[ent] », à « une certaine désillusion », à « un affaissement de ses rêves ». Ce moment heureux de l'Attente appartient au passé dès l'instant du mariage : « Oui, c'était fini d'attendre ». L'usage de l'imparfait « c'était » renvoie au passé révolu et le « Oui » apposé à l'affirmation sonne comme un soupir du personnage. La fin de l'Attente ne renvoie ainsi pas au début d'autre chose, mais est plutôt envisagée comme un deuil du passé.

### 1.2.2.3. Mort du rêve, mort de l'être

Le mariage dans *Une vie*, soit la concrétisation des rêves de Jeanne, est une représentation allégorique de la mort. De « continuelle agitation », la vie de Jeanne se résume à ne plus attendre, à ne « plus rien [...] faire » (UV, 62), de même que la mort renvoie à l'immobilité, à la « fin absolue de quelque chose de positif<sup>91</sup> ». La réalisation de l'Attendu le fait en effet disparaître et il n'y a plus d'attentes ou de futur possible. Le passé est dissocié du présent et de l'avenir, lesquels ne font plus qu'un avec l'éternité : « plus rien à faire,

---

<sup>91</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, « Mort », dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 650.



aujourd'hui, ni demain ni jamais » (*UV*, 62). L'épuisement du rêve devient celui de l'âme et de la vie. La vie de Jeanne se résumant à être fantasmatique, la fin du rêve mène à la fin de sa vie. On peut voir un parallèle avec *Le Rêve* d'Émile Zola, publié cinq ans après notre roman :

Son regard avait rencontré l'anneau passé à son doigt, elle souriait de ce lien éternel. Alors, au seuil de la grand-porte, en haut des marches qui descendaient sur la place, elle chancela. N'était-elle pas allée jusqu'au bout du bonheur ? N'était-ce pas là que la joie d'être finissait ? Elle se haussa d'un dernier effort, elle mit sa bouche sur la bouche de Félicien. Et, dans ce baiser, elle mourut<sup>92</sup>.

Angélique, le personnage principal du roman, va au bout de son rêve, identique à celui de Jeanne : elle se marie. Cependant, « l'anneau passé à son doigt », le « baiser » cristallisant l'union, Angélique meurt sur les marches de l'église. Le rêve et la vie d'Angélique se confondent donc pour s'achever conjointement<sup>93</sup>. Si *Une vie* retrace la vie de Jeanne avant et après son mariage, *Le Rêve* fusionne la vie et le rêve d'Angélique, pour ne raconter qu'une seule et même histoire, celle du rêve qui fait vivre le personnage et le fait mourir quand le rêve s'achève.

Angélique affirme qu'elle veut « mourir d'amour [...], mourir vierge, éclatante de blancheur, au premier baiser de l'époux<sup>94</sup> », ce qu'elle fera, car « n'était-elle pas allée jusqu'au bout du bonheur ?<sup>95</sup> ». Le mariage pour Angélique s'apparente à l'Attendu de Jeanne, mais renvoie aussi à la mort dans une approche zolienne de sa symbolique. Le rêve réalisé, sa raison de vivre s'achève, et Angélique meurt. C'est aussi le cas pour Jeanne, qui meurt intérieurement et métaphoriquement le jour de son mariage<sup>96</sup>.

La différence fondamentale entre Jeanne et Angélique réside en ce qu'Angélique rêve et réalise son rêve et en ce que Jeanne prévoit l'Attendu, mais ne parvient pas à le franchir. Angélique est heureuse même dans sa mort, car elle a atteint un idéal qui la conduit droit au paradis, tandis que Jeanne doute à son mariage : c'est l'illusion du rêve qui se réalise, et non le rêve en lui-même. Au moment de se marier, Jeanne ne *réalise* pas son rêve, mais *subit* les événements :

Les deux semaines qui précédèrent le mariage laissèrent Jeanne assez calme et tranquille comme si elle eût été fatiguée d'émotions douces. Elle n'eut pas non plus le temps de réfléchir durant la matinée du jour décisif. Elle éprouvait seulement une grande sensation de vide en tout son corps, comme si sa chair, son sang, ses os, se fussent fondus sous la peau (*UV*, 40).

<sup>92</sup> É. Zola, *Le Rêve*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>93</sup> L'Attendu d'Angélique est si grand (« Mais c'est Jésus que je veux », *ibid.*, p. 76) que la fin du rêve coïncide nécessairement à la fin de sa vie. La vie d'Angélique n'a de sens que pour réaliser son rêve (*ibid.*, p. 73)

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 250

<sup>96</sup> Voir 3.2.2. Une mort intérieure, p. 118-133 de ce mémoire.

La décomposition du corps lie l'approche du mariage à celle de la mort<sup>97</sup> : la narration annonce ainsi les désillusions prochaines de Jeanne. La fin du rêve menant à la mort de l'être, Jeanne, quand elle est confrontée à la fin de son temps d'Attente, fait face à la mort de ses espérances pour le futur, et fait donc face à la mort de la notion d'avenir<sup>98</sup>. Pourtant, la mort suppose souvent les prémices d'autre chose, d'un renouveau, d'une renaissance :

[La mort] est aussi l'introductrice dans les mondes inconnus des Enfers ou des Paradis : ce qui [...] la rapproche en quelque sorte des rites de passage. Elle est révélation et introduction. Toutes les initiations traversent une phase de mort, avant d'ouvrir l'accès à une vie nouvelle<sup>99</sup>.

Le mariage serait alors représentatif de la mort du passé<sup>100</sup> et non pas de la mort de l'avenir, bien au contraire ; en tant que marqueur d'une transition d'âge, de statut et de vie, il suggère évidemment la fin d'une époque, mais aussi le début d'une autre. Néanmoins, dans le cas de Jeanne, la représentation qu'elle se fait du mariage et la manière dont elle le vit l'immobilisent dans cette « phase de mort ». Elle devient ainsi épouse, mais ne devient pas femme, se refusant le deuil du passé et donc de l'Attendu et de l'Attente, et accusant plutôt la fatalité. Elle ne franchit pas l'Attendu dans le sens où elle ne le dépasse pas :

Il lui semblait qu'elle était entrée dans un autre monde, partie sur une autre terre, séparée de tout ce qu'elle avait connu, de tout ce qu'elle avait chéri. Tout lui semblait bouleversé dans sa vie et dans sa pensée [...]. Pourquoi tomber si vite dans le mariage comme dans un trou ouvert sous vos pas ? (UV, 45).

Jeanne se trouve finalement piégée dans le mariage, dans ce « trou ouvert sous [ses] pas », mais ne cherche pas à s'affranchir de ce qu'elle considère être comme un coup du destin. Elle demeure dans cet ailleurs, cet « autre monde », cette « autre terre », lieu intermédiaire entre la vie et la mort effective. Parce qu'elle nie la réalité, Jeanne ne peut la transcender ; prisonnière du passé et de la mélancolie, son âme s'est éteinte simultanément à son rêve.

Si la représentation du mariage de Jeanne correspond à un Attendu idéalisé, voué à répondre à ses attentes et incarner la réalisation de ses espérances, Jeanne ne peut y trouver ni

---

<sup>97</sup> La mort de la virginité, à la symbolique si importante, nous l'avons vu, amène ainsi à la mort : « Tout comme l'érotisme effréné, et bien qu'il en soit l'exact contraire, l'angélisme, de par son abnégation ascétique, ouvre également sur la mort [dans l'écriture zolienne] » (C. Bertrand Jennings, *L'éros et la femme chez Zola : De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 28). L'empreinte du pessimisme naturaliste dans *Une vie* fait que le mariage s'apparente à une mort symbolique, à tout point de vue.

<sup>98</sup> Voir S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 7 : « L'événement (se marier) comme l'état (être marié) forment un lieu tellement commun des traversées humaines qu'ils en paraîtraient aussi inévitables que la mort même ». Le mariage renvoie ainsi à la mort d'un état de « fille » pour atteindre celui de « femme ». Le mariage et la mort sont donc deux étapes indispensables dans la vie féminine qui symbolisent la fin irrémédiable d'un état.

<sup>99</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, « Mort », dans *Dictionnaire des symboles*, art. cit., p. 650.

<sup>100</sup> Martine Segalen affirme similairement : « L'entrée en mariage est faite de renoncements, notamment aux joies de la jeunesse » (M. Segalen, « L'Europe des rites de mariage », art. cit., p. 808).

le bonheur ni sa propre réalisation. Plus proche d'une conception qui lui est propre que de la réalité, le mariage, et, par métonymie, l'époux, sont réduits à servir les ambitions de Jeanne. Maupassant donne ainsi à voir une vision illusoire du mariage qui n'amène qu'à d'inévitables déconvenues : il place le personnage principal face à la candeur de ses rêves, la caractérisant en anti-héroïne qui ne parvient pas à devenir femme en devenant épouse.

### 1.3. JEANNE, PERSONNAGE EFFACE ET ANTI-HEROÏNE

Une désacralisation progressive du héros se constate dans la littérature, particulièrement dans le roman de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>101</sup>. Sont en cause la laïcisation et le chamboulement politique du pays qui déstabilisent le rapport au sacré et le partage de valeurs universelles : le héros se trouve ainsi petit à petit en incapacité d'incarner un modèle commun à tous<sup>102</sup>. Dans *Une vie*, Jeanne n'est pas une héroïne, elle est même une anti-héroïne. À travers la dévalorisation de son personnage, Maupassant fait surtout état de l'échec d'une vie.

#### 1.3.1. PERSONNAGE PRINCIPAL, PERSONNAGE EXEMPLAIRE ?

##### 1.3.1.1. Une héroïne de roman ?

Le terme « héros » a plusieurs définitions. La première, mythologique, renvoie à un « personnage légendaire auquel la tradition attribue des exploits prodigieux<sup>103</sup> ». La deuxième, morale, désigne un homme ou une femme « qui incarne dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale<sup>104</sup> ». Enfin, d'un point de vue artistique, un héros est le « principal personnage masculin ou féminin d'une œuvre artistique<sup>105</sup> ». La perspective mythologique est hors de propos dans *Une vie*, quant à la dernière, elle caractérise tout à fait Jeanne, personnage principal du roman autour duquel tout gravite. En revanche, pour ce qui est de l'acception morale, c'est indiscutable : Jeanne n'est pas une héroïne.

Le personnage principal d'*Une vie* n'est pas un modèle, pas plus qu'il ne porte des valeurs morales ; il ne suit pas une trajectoire ascensionnelle qui conduit « de l'obscurité à la lumière, selon un mouvement qui va de la naissance à la mort et de la mort à l'immortalité<sup>106</sup> ». En effet, un héros « ne vaut pas ce qu'il paraît mais ce qu'il fait<sup>107</sup> », et Jeanne ne fait rien. La passivité caractérise le personnage mieux qu'aucune autre description : « Jeanne, résignée, obéissait passivement » (*UV*, 166), « Elle restait là des jours entiers, immobile, les yeux plantés

---

<sup>101</sup> En anti-héros représentatifs de cette modalité nous pourrions citer Frédéric Moreau, Georges Duroy ou Folantin (personnages respectivement de *L'Éducation Sentimentale*, de *Bel-Ami* et d'*À vau-l'eau*). Le mouvement réaliste qui cherche l'authenticité se plaît particulièrement à représenter ce type de personnage.

<sup>102</sup> Voir P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 35.

<sup>103</sup> CNRTL [en ligne], s. v. « Héros, Héroïne », consulté en juillet 2021.

<sup>104</sup> *Id.*

<sup>105</sup> *Id.*

<sup>106</sup> P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage*, op. cit., p. 32.

<sup>107</sup> M.-C. Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 15.

sur la flamme, laissant aller à l'aventure ses lamentables pensées et suivant le triste défilé de ses misère » *UV*, 185). Jeanne subit chaque événement dans le roman, jusqu'à même son mariage, qui représente pourtant pour elle tous ses espoirs. C'est son père qui s'approche d'elle pour lui demander son consentement, et c'est Julien qui la demande en mariage : ils sont tous deux acteurs de ce mariage, tandis qu'elle, la mariée, n'en est que spectatrice. On pourrait certes rétorquer que la femme au XIX<sup>e</sup> siècle ne peut pas véritablement être à l'initiative de sa situation, mais Jeanne ne s'investit particulièrement pas dans l'action du roman. Quand Julien propose à Jeanne que le baptême du bateau soit leurs fiançailles, elle « baiss[e] la tête d'un mouvement très lent qui peut-être voulait dire "oui" » (*UV*, 34). Elle ne réagit à cette suggestion que par un « mouvement très lent » qui ne dit rien de sa réponse là où cette dernière devrait être explicite. Le narrateur suppose d'ailleurs un "oui" avec le terme « peut-être » : il insiste ainsi sur l'ambiguïté du geste. On remarque donc que Jeanne se cache de l'action, elle qui ne prend jamais l'initiative de quoi que ce soit. Parce qu'elle est foncièrement passive, elle tait ses douleurs et préfère la soumission à la liberté. Cela se constate à plusieurs reprises dans le roman, mais nous pouvons prendre l'exemple de son couple avec Julien :

Elle ne disait rien afin d'éviter les explications, les discussions et les querelles ; mais elle souffrait comme de coups d'aiguille à chaque nouvelle manifestation d'avarice de son mari (*UV*, 77).

Il avait pris cette habitude de ne plus parler à sa femme sans crier comme s'il eût été toujours furieux, tandis qu'au contraire elle baissait la voix, se faisait douce, conciliante pour éviter toute discussion ; et souvent elle pleurait, la nuit, dans son lit (*UV*, 83).

Jeanne « ne di[t] rien », « baiss[e] la voix » et donc s'efface. Elle marche dans les pas de tante Lison, être oubliée et oubliable. Si « le "héros" de Propp est défini [...] par sa "sphère d'action"<sup>108</sup> », Jeanne est particulièrement inactive et dominée par les actions des autres.

Maupassant souligne à de nombreuses reprises les manquements de son personnage principal. Jeanne s'aperçoit par exemple de l'adultère de Julien de manière totalement involontaire ; le personnage est ainsi dominé par le cours des événements plutôt qu'elle ne les domine :

Elle aperçut tout au bout deux chevaux de selle attachés contre un arbre et les reconnut aussitôt ; c'étaient ceux de Gilberte et de Julien. La solitude commença à la peser ; elle fut heureuse de cette rencontre imprévue. [...] Un gant de femme et les deux cravaches gisaient sur le gazon foulé. Donc ils s'étaient assis là, puis éloignés, laissant leurs chevaux. Elle attendit un quart d'heure, vingt minutes, surprise, sans comprendre ce qu'ils pouvaient faire. 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 d'eux s'agitait, sautillait autour

<sup>108</sup> P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai, 1972, p. 93.

de l'autre, les ailes soulevées et vibrantes, saluant de la tête et pépianant ; et tout à coup ils s'accouplèrent. Jeanne fut surprise comme si elle eût ignoré cette chose ; puis elle se dit : "C'est vrai, c'est le printemps" ; puis une autre pensée lui vint, un soupçon. Elle regarda de nouveau le gant, les cravaches, les deux chevaux abandonnés ; et elle se remit brusquement en selle avec une irrésistible envie de fuir [...] Elle se résolut pourtant à feindre de ne rien savoir (UV, 114-115).

Sa naïveté, ainsi que sa résolution de fuir et d'ignorer l'adultère de son mari ne sont pas des valeurs attendues chez un héros. Les termes « attendit », « surprise » répété deux fois », « sans comprendre », « irrésistible envie de fuir », « feindre de ne rien savoir » révèlent en effet la passivité du personnage. À l'image des oiseaux et de Julien et Gilberte, tout ce qui l'entoure est vif et actif : on relève les expressions « sautillait », « ailes soulevées et vibrantes », « saluant la tête et pépianant » et « tout à coup ils s'accouplèrent ». La mention de « cravaches », de « chevaux » ainsi que le départ des deux cavaliers pour commettre l'adultère contraste avec l'adultère de Jeanne, qui souffre de « solitude » et qui patiente longuement, immobile.

La découverte de la liaison entre Julien et Gilberte n'est pas sans rappeler celle qu'entretenait le mari de Jeanne et Rosalie : là aussi, c'est le hasard qui pousse Jeanne à comprendre la vérité. André Vial dit à ce sujet :

Ces signes ne sont pas interprétés par Jeanne, trop confiante et trop naïve. Il lui faut l'évidence, la tête de Rosalie et celle de son mari sur le même oreiller : les choses ne s'éclairent que dans la mesure où la conscience de Jeanne les affirme<sup>109</sup>.

Le lecteur est ainsi capable d'anticiper les prochaines péripéties du récit, au contraire de Jeanne qui voit, mais ne comprend jamais ; un décalage a souvent lieu entre les événements et la manière dont elle les perçoit. Elle-même s'interroge à la découverte de la liaison de son mari avec Gilberte :

Comment n'avait-elle pas deviné plus tôt ? Comment n'avait-elle rien vu ? Comment n'avait-elle pas compris les absences de Julien, le recommencement de ses élégances passées, puis l'apaisement de son humeur. Elle se rappelait aussi les brusqueries nerveuses de Gilberte, ses câlineries exagérées, et, depuis quelque temps, cette espèce de béatitude où elle vivait (UV, 115).

Jeanne est toujours en retard par rapport à l'intrigue, et subit d'autant plus les péripéties aux yeux du lecteur. Le récit connaît en effet des rebondissements grâce aux actions des autres personnages, à l'image de Julien et Paul qui provoquent la majorité des événements ; à l'inverse, Jeanne les endure comme des épreuves insurmontables et harassantes. Elle « fui[t] », « fein[t] de ne rien savoir » (UV, 115), et nie l'action pour privilégier l'abstention. *Une vie* devient ainsi le roman d'une existence manquée, celle de Jeanne, décrite comme une

---

<sup>109</sup> A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, op. cit., p. 548-549.

anti-héroïne par son auteur<sup>110</sup>. Jean-Yves Tadié, détermine l'« anti-héros » comme un « étranger à l'action » :

[Des personnages, qui sont] pris dans la même vision continue que les choses, ne sont ni plus ni moins qu'elles ; comme étrangers à l'action, ils sont devenus un spectacle du temps qui passe<sup>111</sup>.

Michel Erman donne une définition similaire :

Un antihéros est plongé dans le flux de la vie, mais il se heurte aux autres et ne pèse guère sur les événements, comme s'il considérait l'existence à partir de l'absence et avait peine à s'inscrire dans le temps<sup>112</sup>.

Il nous serait difficile de donner une meilleure définition de Jeanne, tant la notion d'anti-héros correspond à l'identité du personnage. D'un bout à l'autre du récit, Jeanne est spectatrice de sa propre histoire, sans jamais prendre de décision.

Maupassant est loin d'être le premier à établir des portraits de la médiocrité de son temps : force est de constater que si le personnage principal d'un roman n'est pas désigné en modèle, il gagne en vraisemblance<sup>113</sup>. Le statut d'anti-héroïne de Jeanne s'inscrit ainsi dans un réalisme souhaité par l'auteur<sup>114</sup> : l'esthétique réaliste, dans sa recherche de banal et de représentations de toutes les classes sociales, s'affranchit en effet du personnage de roman d'héritage classico-tragique ou romantique, symbole du mythique et du sacré<sup>115</sup> :

C'est le triomphe de l'ordinaire : les personnages ne sauraient être des figures exceptionnelles et aucune distinction hiérarchiser leurs actions ou leurs qualifications<sup>116</sup>.

Jeanne est ainsi foncièrement ordinaire. À défaut d'être un modèle héroïque, elle est tout de même centrale dans le récit sur sa vie. Dans l'acception littéraire du terme, Jeanne est une héroïne de roman : elle n'est pas un simple personnage mais le personnage principal autour duquel tout se polarise.

---

<sup>110</sup> Parmi tous les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, Maupassant en particulier se plaît à faire de ses personnages des anti-héros, symboles de la « dégénérescence » d'un « monde qui se défait » (J.-Y. Tadié, *La Création littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 38-39).

<sup>111</sup> *Id.*

<sup>112</sup> M. Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>113</sup> Voir P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>114</sup> Voir P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon-Nourrit, 1920, tome II, p. 209-210 : « [le réalisme] paraît aboutir très vite à l'emploi de deux procédés. [...] Le premier consiste dans l'importance extrême accordée à la description, le second dans la préférence donnée au personnage moyen sur le personnage héroïque ou simplement grandiose [...]. Qu'on se souvienne que l'écrivain d'observation tend à formuler un très grand nombre de petits faits vrais sur la vie humaine, et l'on comprendra que l'objet propre de son analyse doit être cette nature de niveau médiocre, mais qui par cela même, peut être donnée comme un exemplaire de beaucoup d'autres ».

<sup>115</sup> Voir P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 36.

### 1.3.1.2. Une focalisation narrative : la vie de Jeanne

Du latin *persona*, qui signifie le « masque de l'acteur » et qui désigne donc, par emploi métonymique, le rôle attribué à ce masque<sup>117</sup>, le personnage est au centre du genre romanesque<sup>118</sup>. Il permet l'expression de l'action, du langage, des sentiments ou des passions, et favorise la vraisemblance dans le roman<sup>119</sup>. C'est en effet bien la vie du personnage principal qui est retracée dans *Une vie* ; au regard de la genèse du roman, Jeanne occupe d'ailleurs dans le récit final une place plus importante qu'au préalable :

Maupassant avait d'abord prévu un nombre plus important de personnages secondaires. Il en a diminué la quantité au fur et à mesure que son roman se réduisait d'une peinture des mœurs provinciales à l'étude d'un cas humain. Cette perspective modifiait les points de vue et les rapports des acteurs entre eux. Dans l'état définitif de l'œuvre, tout se focalise sur Jeanne. Par un biais quelconque, ses comparses pèsent sur sa destinée et ne tirent leur existence que de cette fonction<sup>120</sup>.

La version finale d'*Une vie* contient moins de personnages que ce que Maupassant avait initialement imaginé, et cela crée un resserrement de l'histoire autour de ceux-ci : ceux qui restent sont valorisés, et leurs actions ont davantage de répercussions<sup>121</sup>. Le personnage le plus mis en avant demeure toutefois indéniablement Jeanne : le lecteur ignore tout des personnages secondaires quand cela n'a plus de rapport avec elle : Julien, Rosalie, les Fourville, mais aussi les parents de Jeanne ne se réalisent qu'à travers elle<sup>122</sup> et leur existence n'est pas envisagée autrement que dans la diégèse. On ne sait par exemple rien de l'entourage du baron et de la baronne, et la vie de Julien avant Jeanne est passée sous silence. Tout ce qui n'est pas en lien avec le personnage principal n'existe tout simplement pas.

À travers notamment l'emploi du discours indirect libre, l'énonciation porte la marque de la subjectivité de Jeanne plutôt que de l'objectivité des faits. Le personnage principal n'en est que plus central dans le roman : non seulement les personnages secondaires gravitent autour de Jeanne, mais le récit est également raconté depuis son point de vue :

---

<sup>117</sup> P. Glaudes, Y. Reuter, *Le personnage*, op. cit., p. 16.

<sup>118</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle du moins, car le XX<sup>e</sup> a parfois eu un traitement novateur de la notion, comme dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet et celle de Nathalie Sarraute.

<sup>119</sup> On peut d'ailleurs tout à fait penser aux propos d'Yves Reuter dans Y. Reuter, « L'importance du personnage », *Pratiques*, n° 60, décembre 1988, p. 3 : « L'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence. Sans lui, comment raconter des histoires, les résumer, les juger, en parler, s'en souvenir ? ». De ce point de vue, le récit fonctionnel se construit autour du personnage et surtout *par* le personnage. Le personnage est alors indispensable au récit. C'est le cas d'*Une vie*, où Jeanne tient une place prépondérante.

<sup>120</sup> Voir dans la notice de notre édition établie par Louis Forestier (*UV*, « notice », 1241).

<sup>121</sup> La suppression du frère prodigue de Jeanne, Henry (voir A. Vial, *La Genèse d'Une vie*, op. cit., p. 68-69), souligne par exemple davantage les vices et frasques de Julien, ce qui accentue la douleur causée par ce dernier sur le personnage principal, et le poids de la responsabilité de son malheur que Jeanne lui attribue.

<sup>122</sup> Notamment le personnage de tante Lison, dont le nom même renvoie à son lien avec sa nièce (voir 1.2.1.3. Lison, figure de la non-femme, p. 41 de ce mémoire).



La réussite [du personnage de Jeanne] tient peut-être dans le parti adopté par l'écrivain : prendre comme point de vue du récit, autant que possible, celui de Jeanne. Du coup, le monde n'existe qu'à travers elle ; au point que le lecteur est fondé à se demander [...] s'il existe un monde hors de celui que Jeanne se construit<sup>123</sup>.

Jeanne n'occupe certes pas le rôle de narratrice, cependant le lecteur voit tout de même les événements se dérouler selon ses perceptions<sup>124</sup> ; la description du voyage de noces en Corse en est un exemple frappant<sup>125</sup> : le récit éclipse les descriptions des paysages quand Jeanne ne les observe plus :

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'arrêtait. Elle ne regardait plus que Julien (*UV*, 60).

Il n'y a plus de description de paysage de Corse après cela. L'énonciation retient les impressions du personnage principal avant toute chose et porte ainsi l'empreinte de sa subjectivité. Philippe Hamon qualifie ce procédé de « regard descripteur<sup>126</sup> » qui, mieux que de donner une description d'un objet, la donne enrichie de la perception du personnage. Tout ce qui environne Jeanne n'est ainsi plus un décor de papier, mais un spectacle vivant<sup>127</sup>. Ce n'est plus une transcription objective, une trace de subjectivité du personnage demeurant dans la description. Le « personnage-témoin<sup>128</sup> » est celui à travers qui se déroule la narration, et sert donc de relais au narrateur ; l'histoire se raconte selon ses perceptions : c'est le cas de Jeanne,

---

<sup>123</sup> Voir dans la notice de notre édition établie par Louis Forestier (*UV*, « notice », 1243).

<sup>124</sup> S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 27 : « C'est du point de vue de Jeanne que Maupassant, dans *Une vie*, scrute le mariage, comme pour mieux souligner l'importance qu'il revêt dans les rêves d'une jeune fille et faire partager les cruelles déceptions qu'il entraîne. Aventure intériorisée, chargée d'émotions et de sensations, de souhaits et de contrariétés, les vicissitudes de la vie conjugale sont montrées dans leur dimension intersubjective, épidermique et charnelle. En se plaçant à l'intersection de la configuration générale et de l'expérience personnelle, du fait sociologique et du sentiment propre, l'écrivain invente ou restitue, dans son intensité vécue, le témoignage éloquent d'une situation à la fois banale et singulière ».

<sup>125</sup> La description suit le regard de Jeanne et s'attache à ce qui plaît au personnage. A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, op. cit., p. 378 : « il est remarquable déjà que l'auteur ne conserve de la multitude des lignes, des mouvements et des couleurs que ceux qui sont susceptibles d'amuser ou de séduire la sensibilité encore enfantine de Jeanne, tels ces bonds des dauphins autour du navire ».

<sup>126</sup> P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 185-194.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 189 : « Le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau ». Jeanne elle-même considère son environnement comme un décor de spectacle dont elle serait l'héroïne : « Jeanne regardait tout cela qui lui semblait curieux et nouveau comme un décor de théâtre » (*UV*, 15).

<sup>128</sup> *Id.* Voir aussi A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, op. cit., p. 537.

devenue « porte-regards<sup>129</sup> ». On peut aussi parler de « réalisme subjectif<sup>130</sup> » : le regard est dissocié de la connaissance et le héros voit avant de savoir<sup>131</sup>.

Grâce à cette immersion dans les perceptions du personnage, Maupassant ancre le récit dans une certaine vraisemblance pour le lecteur<sup>132</sup>. L'auteur n'est plus celui qui raconte l'histoire ; c'est le personnage principal qui est au cœur de l'énonciation<sup>133</sup>. Si Maupassant s'efface, il n'est toutefois pas totalement absent de la narration. Il reste l'auteur du roman, et Jeanne, le fruit de sa création : il a ainsi un ascendant certain sur son personnage. La subtilité du narrateur réside en revanche dans son degré d'effacement. Il est indéniable que, souvent, l'auteur masculin du XIX<sup>e</sup> siècle, et cela est particulièrement visible chez Maupassant, caractérise le personnage féminin en fonction de ses propres conceptions de la femme. Jeanne est certes au centre du récit, mais elle est avant tout au service de ce que l'auteur souhaite exprimer :

Le récit appartient à l'homme, qui le communique à son cercle d'amis ou de relations. C'est lui qui tient les rênes de la narration. [La femme] est décrite, elle ne décrit pas. Sa situation se conjugue sur le mode passif<sup>134</sup>.

Comme l'affirme Sylvie Deboskre, Jeanne « est décrite, elle ne décrit pas » : *Une vie* retrace l'histoire d'un personnage féminin placé au centre du récit, mais le roman reste très masculin dans la manière qu'a son auteur de représenter la femme. Si le roman se focalise sur Jeanne, cette dernière est immanquablement dévalorisée par Maupassant, qui fait d'elle un personnage effacé en plus d'une anti-héroïne.

---

<sup>129</sup> P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 185.

<sup>130</sup> Voir M. Raimond, *Le réalisme subjectif dans "L'Éducation sentimentale"*, dans *Cahiers de l'AIEF*, 1971, n° 23, p. 223-310.

<sup>131</sup> A. Vial, « Maupassant, héritier de Balzac », *Europe*, n° 41, 1963, p. 110 : « [Le personnage est un] observateur privilégié. Le lecteur s'identifie de la sorte avec lui ; il voit et connaît avec lui, en même temps que lui, et ne voit ni ne connaît plus que lui. Il est bon que le personnage-témoin voie d'abord sans comprendre, d'aventure qu'il soit long à comprendre. Du moins ne comprend-il que peu à peu. Et comme la notion qu'il se forme des faits que se proposent à son observation est essentielle au cheminement de l'action même, il en résulte tout un mode d'action, un ressort d'action. *L'action chemine du dedans* ».

<sup>132</sup> André Vial affirme d'ailleurs : « L'identification même du lecteur au personnage principal admet pour condition essentielle cette restitution de la sensation propre d'un personnage, promu au rôle de personnage-témoin » (A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, op. cit., p. 537).

<sup>133</sup> D'après André Vial (*ibid.*, p. 539-547), c'est un trait d'écriture de Maupassant que de donner son pouvoir d'observation et de description à un ou exceptionnellement à deux personnages privilégiés. Il légitime ainsi « la qualité des *sensations* dont il compose ses tableaux, en suggérant les circonstances les plus générales, hérédité, condition sociale, caractère dominant, métier, âge, expériences, rencontres, où s'est formé l'appareil nerveux et sensible qui élabore ces sensations ».

<sup>134</sup> S. Deboskre, « La narratrice occulte dans la création de Maupassant », *art. cit.*, p. 53.

### 1.3.2. LA DEVALORISATION D'UN PERSONNAGE EFFACE

#### 1.3.2.1. Un roman de stagnation plutôt que de formation

Quoi de plus formateur qu'une vie ? À voir le titre du premier roman de Maupassant, peut-être pouvons-nous nous attendre à un roman de formation<sup>135</sup> comme peut l'être *L'Éducation Sentimentale* de Flaubert. Le début du roman nous pousse davantage encore à présumer l'apprentissage de la vie par le personnage central, avec la présentation de Jeanne, naïve et rêveuse, aspirant à devenir une adulte<sup>136</sup>. Jeanne, jeune fille au début du roman, plutôt encline à croire à la prédestination<sup>137</sup> et à penser que tout lui est dû, ne correspond néanmoins pas tout à fait à l'archétype du héros de roman de formation :

Tout roman d'apprentissage met en scène une *rupture* pour l'individu qui en est le héros. Cette cassure supposera chaque fois un sens de la lutte, un désir de vaincre, ainsi que des facultés d'adaptation qui constitueront autant de traits de caractère propres au héros du roman d'apprentissage [...]. Le roman sera alors la mise en scène des étapes de cet itinéraire particulier, et seul le dénouement (souvent pessimiste) permettra de classer ces jeunes gens en deux catégories : le "héros" (celui qui a réussi) ou le "perdant" (celui qui a renoncé)<sup>138</sup>.

Difficile de caractériser Jeanne comme une « perdante » car pour perdre il faut jouer ; or, Jeanne n'a pas renoncé après s'être battue parce que Jeanne ne s'est tout simplement jamais battue. Le personnage ne connaît aucune progression du début jusqu'à la fin du roman ; Jeanne stagne en se focalisant sur son premier échec de vie : son mariage avec Julien. La seule progression du roman consiste peut-être en ce que le temps passe. Gérard Delaisement affirme à propos de l'écriture de Maupassant :

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 font<sup>139</sup>.

Dans le cas d'*Une vie*, la caractérisation de Jeanne s'effectue d'après son inaction. Elle existe ainsi par son *être*, et non par son *faire* : elle subit le cours des événements plutôt qu'elle

---

<sup>135</sup> Il est également possible de parler de roman d'éducation, d'apprentissage ou de *Bildungsroman*.

<sup>136</sup> Le schéma classique du roman de formation serait « un héros peu âgé entre dans la vie avec naïveté et l'enthousiasme de la jeunesse. Chaque fois il désire devenir un homme mûr, acquérir l'expérience, se montrer l'égal (voire surpasser) des aînés auprès desquels il va chercher à apprendre la vie » (M.-C. Demay, « Qu'est-ce qu'un roman d'apprentissage ? », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1995, p. 7). Voir aussi Y. R. Kouassi, *Héros, jeunesse et apprentissage dans quelques romans du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la direction de P. Auraix-Jonchière, Université de Clermont-Ferrand II Blaise Pascal, soutenue en 2011, p. 309-320.

<sup>137</sup> Voir M.-C. Demay, « Qu'est-ce qu'un roman d'apprentissage ? », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, art. cit., p. 8-9.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>139</sup> G. Delaisement, *La Modernité de Maupassant*, Paris, Rive Droite, 1995, p. 236.

n'en est à l'origine<sup>140</sup>. Que nous ayons connaissance, en tant que lecteurs, de ses émotions, ne change pas sa passivité face aux événements. Nous l'avons vu, Jeanne attend du mariage un grand changement, et se pense prête à le vivre, mais aucune transformation ne s'opère en elle :

Il est de ces moments où tout semble changé autour de nous ; les gestes même ont une signification nouvelle (*UV*, 41).

Si tout évolue autour d'elle, Jeanne est paralysée dans l'immuabilité<sup>141</sup>. *Une vie* peint ainsi un cycle perpétuel plutôt que le cheminement d'une situation initiale à une situation finale : Jeanne va continuellement d'illusions en désillusions. Le roman débute en effet par les espoirs de Jeanne pour sa vie et se clôture sur un renouvellement de l'espoir : l'arrivée de la petite fille de Jeanne montre que la vie continue, mais surtout que le cycle reprend. Le regard de Jeanne qui interroge l'horizon est commun au début et à la fin du récit (*UV*, 3, 194) : il évoque un regard à nouveau porté vers l'avenir. Cette épanadiplose suggère une répétition du cycle, comme la phrase finale du roman, qui laisse sous-entendre le cercle vicieux dans lequel Jeanne stagne : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit<sup>142</sup> » (*UV*, 194). Jeanne est ainsi prisonnière du même schéma d'illusions et de désillusions successives, plutôt que de connaître une quelconque croissance ou progression.

Le premier roman de Maupassant est une observation de l'échec<sup>143</sup> dont on ne peut extraire de leçon morale, sinon que la vie n'a pas de sens. Tandis qu'il paraît être un roman sentimental au début du récit du fait des rêves d'amour féérique de Jeanne, *Une vie* guide son lecteur à travers les désillusions successives de son personnage principal ; c'est ainsi le roman de la désillusion.

Les romans de la désillusion sont souvent des romans de formation<sup>144</sup>, alors pourquoi ne pas considérer *Une vie* comme tel ? De même, Frédéric Moreau, le personnage principal de *L'Éducation sentimentale*, ouvrage modèle du roman de formation<sup>145</sup>, est un anti-héros, tout comme Jeanne : en quoi *Une vie* diffère donc à ce point du roman de formation ? La réponse est simple : dans le roman de formation, l'idéalisme premier du héros est nécessairement confronté à des obstacles. Marie-Claude Demay l'affirme : « il n'y a pas de roman

---

<sup>140</sup> Voir à ce propos M. Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p. 6.

<sup>141</sup> Voir 3.2.2.1. Affaïssement et engourdissement, p. 119 de ce mémoire.

<sup>142</sup> Ces mots sont inspirés de ceux de Flaubert, quand il écrit un jour à Maupassant : « les choses ne sont jamais ni aussi mauvaises ni aussi bonnes qu'on croit » (Lettre à Maupassant du 19 décembre 1878, dans G. de Maupassant, G. Flaubert, *La Terre a des limites, mais la bêtise humaine est infinie. Correspondance*, éd. V. Bui, op. cit., p. 117.

<sup>143</sup> Voir Y. R. Kouassi, *Héros, jeunesse et apprentissage dans quelques romans du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 74-76 et p. 415-419.

<sup>144</sup> Voir G. Lukács, *La Théorie du Roman*, Paris, Denoël, 1968, p. 131-144.

<sup>145</sup> Voir P. Collet, « Le roman d'apprentissage flaubertien : *L'Éducation sentimentale* », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1995, p. 69-79.

d'apprentissage sans épreuves<sup>146</sup> ». Assurément, Jeanne subit de nombreuses épreuves, mais on ne peut certainement pas dire qu'elle les traverse véritablement. Jeanne, malgré ses chagrins et ses désillusions, stagne et n'évolue jamais.

### 1.3.2.2. Un personnage infantilisé

En soulignant la stagnation de son personnage principal, Maupassant le dévalorise. Le narrateur et les autres personnages qualifient Jeanne d'une manière à toujours la ramener à un état d'enfant : « enfant », « mignonne », « Jeannette » et également « faible » et « petite ». Au début du roman, ces surnoms sont justifiés, Jeanne étant encore une jeune fille couvée par ses parents. Néanmoins, ces appellations interrogent de plus en plus, à mesure que Jeanne vieillit, d'autant qu'elle était supposée devenir femme à son mariage.

Nous avons précédemment observé que Jeanne ne parvenait pas à franchir l'Attendu, c'est-à-dire à devenir véritablement femme. Or, les autres personnages participent aussi à la maintenir en enfance à travers les noms qu'ils lui donnent après son mariage : Julien utilise « ma petite femme », l'abbé Picot la qualifie de « mon enfant » ou de « ma chère enfant<sup>147</sup> » (*UV*, 130, 133) et l'entourage du personnage continue à utiliser « ma petite Jeanne » et « ma pauvre petite Jeanne », « petite » (*UV*, 64, 88, 163), ainsi que le qualificatif « fillette » (*UV*, 44, 45, 65, 76), qui s'oppose à celui de « femme » et qui a une valeur péjorative quand il est attribué à un adulte<sup>148</sup>.

Ces traits dépréciatifs contribuent également à faire de Jeanne une anti-héroïne, en ce qu'elle ne peut pas être prise au sérieux, n'étant jamais considérée comme une adulte. Elle stagne dans l'enfance, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour les autres personnages, en l'occurrence pour Adelaïde, sa mère :

La première commençait par “Ma chérie”. Une autre par “Ma belle petite-fille”, puis c'étaient “Ma chère petite”, — “Ma mignonne”, — “Ma fille adorée”, puis “Ma chère enfant”, — “Ma chère Adélaïde”, — “Ma chère fille”, selon qu'elles s'adressaient à la fillette, à la jeune fille, et, plus tard, à la jeune femme (*UV*, 125).

Une véritable distinction est faite concernant les formules d'adresses de lettres, selon l'âge d'Adelaïde, ce qui n'est pas le cas pour sa fille. La baronne est caractérisée de « petite mère » très souvent dans le roman, ce qui n'est pas le cas de Jeanne, qui n'est jamais nommé

---

<sup>146</sup> Demay, Marie-Claude, « Qu'est-ce qu'un roman d'apprentissage ? », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*, art. cit., p. 12.

<sup>147</sup> Certes, cette appellation se justifie par le langage sacerdotal qui nomme l'abbé « père », les religieuses « sœurs » et les fidèles « enfants ». Cet usage marque malgré tout un ascendant de l'abbé sur Jeanne, infantilisée par ce terme.

<sup>148</sup> Voir *CNRTL* [en ligne], s. v. « Fillette », consulté en août 2021.

« mère » par quiconque d'autre que Paul. Dans la manière dont elle est appelée, Jeanne ne devient pas véritablement la femme de Julien ou la mère de Paul : elle reste la fille de ses parents avant tout, ce qui montre l'infantilisation de la part de ses proches.

La stagnation manifeste également la faiblesse du personnage : Jeanne est désignée comme « un petit enfant » (*UV*, 163), une « enfant malade (*UV*, 166) et elle-même se sent « petite et faible » (*UV*, 136) ou ignore son âge « elle n'en savait rien et se croyait toute petite fille » (*UV*, 87). Ce n'est pas seulement que Jeanne n'évolue pas : elle régresse.

La place occupée par Jeanne dans le roman est paradoxale. Elle est totalement centrale et dénigrée à la fois. Les autres personnages ont beau être désignés selon leurs fonctions par rapport à elle, elle demeure sans cesse rabaissée et méprisée ; c'est en quelque sorte le propre de l'anti-héroïne. Traités sans cesse les uns en rapport aux autres, les personnages d'*Une vie* mettent en évidence l'insignifiance de Jeanne :

Des chiffres tracés au canif indiquaient les âges, les mois, et la croissance de son fils. Tantôt c'était l'écriture du baron, plus grande, tantôt la sienne, plus petite, tantôt celle de tante Lison, un peu tremblée (*UV*, 191-192).

Tout comme son écriture est symboliquement « plus grande », le baron s'impose en maître de famille, et s'est d'ailleurs souvent opposé à Julien, tandis que l'écriture de Jeanne est « plus petite », et Jeanne est ainsi symboliquement amoindrie<sup>149</sup>.

En outre, nous en avons déjà parlé, Jeanne découvre toujours la vérité en retard par rapport aux autres personnages et par rapport au lecteur. Son ignorance, que ce soit à propos de la réalité du mariage et de la sexualité, ou à propos des infidélités de Julien ou de sa mère, s'explique par une mise à l'écart du personnage ; ces non-dits révèlent au fur et à mesure du récit que Jeanne en est comme en-dehors.

Le titre d'*Une vie* manifeste un certain recul de la part de l'auteur sur son personnage principal : le pronom indéfini et l'absence de caractérisation font de Jeanne un échantillon issu de la multitude. Maupassant souligne ainsi dès le titre de son roman la médiocrité de son personnage, mais ne s'arrête pas là : tout au long du récit, il insiste en effet sur la simplicité de Jeanne :

---

<sup>149</sup> Zola, en prenant l'exemple de Madame Bovary, qu'il considère à cette époque comme un modèle du roman naturaliste, affirme que le romancier naturaliste doit « tue[r] le héros », par souci de logique et de proportions entre les personnages. Ici, la hiérarchie, et donc la supériorité de certains personnages sur Jeanne, la réduisent et mettent en évidence cette petitesse qui la caractérise. De ce fait, le personnage principal d'*Une vie* n'est pas une héroïne, mais plutôt une représentation de la médiocrité souhaitée être dépeinte avec le plus de naturel et d'authenticité possibles. Voir É. Zola, « Gustave Flaubert », dans *Écrits sur le roman*, H. Mitterand (dir.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche » 2004, p. 147-148.

Comment n'avait-elle pas deviné plus tôt ? Comment n'avait-elle rien vu ?  
Comment n'avait-elle pas compris les absences de Julien, le recommencement de  
ses élégances passées, puis l'apaisement de son humeur ?

L'anaphore « comment n'avait-elle », les phrases à l'interrogatif et le procédé de discours indirect libre peuvent s'interpréter comme une rétrospective de Jeanne qui s'accuserait de son aveuglement, mais il est également possible d'y percevoir un certain recul de l'auteur sur les pensées de son personnage : Jeanne n'est pas la seule à s'interroger. Dans ce recul du personnage sur lui-même, l'auteur et le lecteur se retrouvent également en position d'incompréhension face à l'ingénuité du personnage.

Maupassant prône « l'effacement du romancier<sup>150</sup> » dans ses écrits. Dans *Une vie*, il adopte une position extra diégétique et tente de se faire oublier pour mieux laisser le récit se raconter lui-même, en quelque sorte. Cela ne l'empêche toutefois pas d'être, à de très nombreuses reprises, très critique envers Jeanne :

Elle était souvent *poursuivie d'idées fixes* qui l'obsédaient et torturée par des préoccupations *insignifiantes*, les moindres choses, dans sa tête *malade*, prenant une *importance extrême* (UV, 185, nous soulignons).

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 *plus 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, 187, nous soulignons).

L'usage d'adjectifs affectifs (« fixes », « insignifiantes », « malade »), de superlatifs (« importance extrême », « plus rien », « journées entières », « la chose la plus simple », « toujours ») et de verbes modalisateurs (« poursuivie d'idées fixes », « se croyait », « persuadée ») manifestent la subjectivité de l'auteur et ses commentaires réprobateurs vis-à-vis de son personnage. Si certains affirment que Maupassant s'identifie à Jeanne<sup>151</sup>, cette théorie est ainsi très discutable<sup>152</sup>. L'auteur s'emploie au contraire à dévaloriser son personnage, en faisant le portrait d'une anti-héroïne et d'une vie en échec<sup>153</sup>. Il souligne l'incapacité de son

---

<sup>150</sup> A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, op. cit., p. 536 : « Au nombre des conditions propres à suggérer l'illusion, il en était une dont Maupassant, à l'exemple de son maître [Flaubert], ne se lassa pas d'affirmer l'importance fondamentale : l'effacement du romancier ». Voir aussi *ibid.*, p. 535-567.

<sup>151</sup> Voir A. Loison, *Une vie de Maupassant ou "l'écriture du vide"*, mémoire sous la direction de A. Mura-Brunel, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2008, p. 40 : « 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 ».

<sup>152</sup> Voir A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, op. cit., p. 560 : « Il n'est aucun des romans de Maupassant qui, à un degré quelconque, soit autobiographique, mais il n'est aucun de ses grands rôles qui ne l'exprime en quelque manière. Nous touchons là au problème fondamental du rapport de l'écrivain et de ses personnages ».

<sup>153</sup> Cela n'empêche pas que Jeanne puisse paraître touchante « à force de faiblesse et d'impersonnalité » (A. Vial, *La Genèse d'Une vie*, op. cit., p. 42).

personnage à se réaliser et atteste que le mariage ne l'aide pas à s'épanouir en tant qu'individu et à devenir femme. Si le mariage déçoit Jeanne et ne lui permet pas de se réaliser en tant que femme, il semble impossible qu'il puisse permettre l'épanouissement conjugal et amoureux dont elle rêve.





## **CHAPITRE 2 : LE MARIAGE, UN ECHEC AMOUREUX ABSOLU ?**



## 2.1. MARIAGE OU MIRAGE : UNE (DES)ILLUSION AMOUREUSE

Dans sa vision chimérique de la vie, Jeanne considère que le mariage apporte l'amour d'un époux : « Étaient-ils ces deux prédestinés dont les tendresses se joignant devaient s'étreindre, se mêler indissolublement, engendrer l'AMOUR ? » (UV, 31). Pourtant, comme nous l'avons déjà indiqué, le mariage au XIX<sup>e</sup> siècle est avant tout une affaire sociétale<sup>1</sup> qui sert à fonder une famille<sup>2</sup> et à donner aux deux époux une place sociale<sup>3</sup>. L'amour dans le mariage, loin d'être une évidence, s'apparente plutôt au hasard ; en attendant le bonheur amoureux dans son union avec Julien, Jeanne a ainsi une vision déformée de la réalité de son époque. Pourtant, le mariage et l'amour ne sont pas aux antipodes l'un de l'autre : les deux unissent un homme et une femme qui forment alors un couple et qui sont susceptibles d'avoir des relations sexuelles. Le mariage n'empêche pas l'amour : Jeanne et Julien vivent d'ailleurs ce qui s'apparente à une histoire amoureuse durant leur voyage de noces en Corse. Des questions se posent alors : si le mariage incarne une désillusion pour Jeanne, est-ce aussi une désillusion amoureuse ? Auquel cas, un mariage sans amour représente-il fondamentalement un échec qui mène au malheur de la femme ?

### 2.1.1. VOUS AVEZ DIT AMOUR ?

#### 2.1.1.1. Le mariage de convenance

Nous nous sommes d'ores et déjà inquiétée des raisons qui poussent au mariage et du cadre dans lequel il était décrété au XIX<sup>e</sup> siècle, mais sans véritablement nous attarder sur la possible place de l'amour dans le mariage bourgeois. Dans *Une vie*, les deux partis<sup>4</sup> planifient un mariage dit de convenance<sup>5</sup>, comme c'est le cas dans la très grande majorité des mariages

---

<sup>1</sup> Ce sont en effet les familles qui régissent les unions. A. Naquet, *Vers l'union libre, op. cit.*, p. 11 : « dans l'immense majorité des cas, parmi les classes qui possèdent, le mariage est encore fait par les familles plus que par les conjoints [...] c'est seulement lorsque toutes les questions d'intérêt sont réglées, lorsque l'affaire est conclue, que l'on procède à la formalité de la rencontre dans laquelle on doit voir si les futurs se conviennent ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> Et pas seulement : l'Église est celle qui arrange la rencontre entre Jeanne et Julien, et qui encourage le mariage : « Dès qu'il aperçut les deux femmes, il fit un geste de surprise joyeuse et s'écria : "Comme ça tombe ! Permettez-moi, madame la baronne et mademoiselle Jeanne, de vous présenter votre voisin, M. le vicomte de Lamare (UV, p. 22), et plus tard : « M'est avis que ça ferait un joli couple tout de même » (UV, 27).

<sup>5</sup> Notons que, le temps du récit s'écoulant de 1819 à 1848, sous la Restauration puis sous la monarchie de Juillet, les titres de noblesse conservent un prestige non négligeable dans l'établissement du mariage. Le père de Jeanne,

bourgeois de l'époque. La question sentimentale est en effet habituellement mise de côté dans le mariage au XIX<sup>e</sup> siècle :

Les mariages dans lesquels l'attrait est réciproque, où l'amour est sincère et approximativement égal de part et d'autre, sont nécessairement fort rares avec nos mœurs. Il est du reste fort difficile qu'il en aille autrement. Dans une société où toutes les charges matérielles de la famille incombent aux parents et où la femme n'a généralement pas de profession de nature à assurer son existence, comment l'homme et la femme entreraient-ils en ménage sans se préoccuper des moyens qu'ils auront de vivre et de faire vivre leurs enfants ? S'aimer est bien ; mais si, au lendemain de la possession, il ne reste que la misère ; si le pain fait défaut, l'amour sera impuissant à conjurer le mal. Il est donc naturel, il est presque sain dirai-je dans l'immense majorité des cas tout au moins que les époux avant de s'unir examinent la situation économique qu'ils auront après leur union, et que les familles, en dehors de toute coercition et de toute proscription, bien entendu, s'efforcent de faire entendre la voix de la raison<sup>6</sup>.

En ce que le mariage établit la condition financière du futur couple, il ne doit ainsi pas être pris à la légère ; on aurait alors bien tort de « laisser dominer la passion sur les destinées que la rationalité semble mieux gouverner<sup>7</sup> ». L'amour se révèle en effet « impuissant à conjurer le mal<sup>8</sup> », et l'on peut ainsi se questionner sur son importance dans le mariage<sup>9</sup>. Alfred Naquet, promoteur du divorce judiciaire de 1884 avec la loi Naquet citée plus haut, affirme d'ailleurs :

Ces unions, désignées dans le monde sous le nom de « mariages d'inclination » pour écarter le mot « amour » considéré comme messéant, sont souvent plus mal assorties que les autres. C'est que l'inclination y est ordinairement unilatérale, et que si l'un des époux suit les aspirations de son cœur, l'autre la plupart du temps fait une affaire. Or, autant on conçoit que les deux époux puissent vivre d'accord lorsqu'ils ont fait tous deux un acte de commerce en se mariant, parce qu'alors ni l'un ni l'autre ne compte sur l'amour de son conjoint et ne s'émeut de ne l'y pas trouver, autant il est naturel que la vie soit difficile là où l'un s'est marié par amour et l'autre non<sup>10</sup>.

Naquet évite habilement de se heurter à la polysémie du terme « amour », en employant la désignation d'usage « mariage d'inclination ». Cette appellation est bienheureuse, car, nous nous pencherons bientôt sur la question, il semble que les sentiments de Jeanne décrits dans le roman n'ont rien d'amoureux ; on ne saurait pour autant nier l'inclination certaine qui la lie à

---

baron, est ainsi naturellement satisfait que sa fille épouse un vicomte, mais se réjouit aussi et surtout parce que Julien n'a plus aucun parent, ce qui signifie que sa fille demeurera auprès de lui (UV, 35). Le vicomte en revanche voit dans l'opportunité de ce mariage les profits financiers liés à la dot et à l'héritage. Les deux familles arrangent donc bel et bien un mariage de convenance et d'intérêt.

<sup>6</sup> A. Naquet, *Vers l'union libre*, op. cit., p. 13-14.

<sup>7</sup> S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 10.

<sup>8</sup> A. Naquet, *Vers l'union libre*, op. cit., p. 14.

<sup>9</sup> Les mariages d'inclination sont de plus en plus courants à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui là encore justifie le choix de Maupassant de situer son récit au début du siècle.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13.

lui<sup>11</sup>. De plus, Naquet met précisément l'accent sur ce qui constitue le principal enjeu du roman de Maupassant : un amour à sens unique dans un mariage qui n'est d'inclination que pour Jeanne.

Le mariage, s'il peut, selon l'usage, exister indépendamment de l'amour, est alors le « résultat d'un marchandage<sup>12</sup> », une alliance<sup>13</sup> qui ne prend souvent en compte que l'argent et la parenté<sup>14</sup>. Maupassant ne critique pas tant les arrangements préalables au mariage de convenance que ce qui en résulte : un couple d'« êtres mal assortis<sup>15</sup> » tombé bien vite « dans le mariage comme un trou ouvert sous [leurs] pas » (UV, 45). En effet, si Jeanne pense faire un mariage d'inclination, ni elle ni Julien ne se connaissent suffisamment l'un l'autre pour s'aimer<sup>16</sup>. L'héroïne pense que le mariage est porteur de l'amour et le désire autant pour cette raison précise, mais se trompe et doit ensuite assumer les conséquences de son erreur. Ce quiproquo et ce déséquilibre dans les représentations que se font les personnages du mariage, l'auteur les souligne pour ensuite mettre en évidence le nécessaire désappointement de Jeanne, victime de son ignorance des usages sociaux<sup>17</sup>. Julien ne cherche en effet pas de l'amour dans son mariage mais une meilleure situation.

Le mariage s'opère usuellement indépendamment de toute question sentimentale, n'en déplaît à Jeanne, la seule à n'en être pas au fait dans le roman<sup>18</sup>. Si « [les mariés] savent que

---

<sup>11</sup> Sur la nuance entre mariage d'inclination et mariage d'amour, voir A. Daumard, « Affaire, amour, affection : le mariage dans la société bourgeoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 40-41.

<sup>12</sup> A. Naquet, *Vers l'union libre*, *op. cit.*, p. 14. Le mariage « me[t] l'intérêt à la place de l'amour, sous une forme de prostitution, et peut-être la plus méprisable de toutes ».

<sup>13</sup> La baronne et le vicomte prennent grand plaisir à converser « d'alliances, de dates, de parentés interminables » (UV, 23-24) du microcosme bourgeois. Voir (UV, 68-73), où le narrateur critique ouvertement ce soin accordé à des « occupations microscopiques » et aux « affaires les plus insignifiantes » (UV, 73).

<sup>14</sup> À sa rencontre avec Julien, la baronne se préoccupe d'abord des titres de noblesse, des parentés et des finances du vicomte (UV, 21). De même, le lendemain du mariage, Julien ne fait que parler de « projets de vie avec des idées d'économie ; et ce mot revenu plusieurs fois étonnait Jeanne » (UV, 49).

<sup>15</sup> A. Naquet, *Vers l'union libre*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>16</sup> A. Daumard, « Affaire, amour, affection : le mariage dans la société bourgeoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 40 : « Mais faut-il assimiler inclination et amour ? La part de l'attraction physique transparaît à travers certains témoignages masculins. Sauf exceptions, elle s'exprime rarement chez les jeunes filles peu préparées par leur éducation à imaginer cet aspect de leur avenir ». Voir également É. Zola, *Comment on se marie*, *op. cit.*, p. 18 : « En somme, l'homme de nos jours n'a pas le temps d'aimer et il épouse la femme sans la connaître, sans être connu d'elle ».

<sup>17</sup> « Dans les mœurs du XIX<sup>e</sup> siècle, contrairement à son épouse, l'homme n'est pas destiné à elle, mais à la société : ce déséquilibre s'observe dans *Une vie*, théâtre de la désillusion amoureuse. Le "prix du bonheur" est plutôt de chercher à obtenir une « estime plus importante et plus sûre que l'amour dans le mariage » (G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 719).

<sup>18</sup> Le baron ne compte pas réaliser ce mariage sans le consentement de sa fille (UV, 35), mais les raisons qu'il avance en faveur du mariage ne relèvent ni de l'amour ni de l'inclination : il s'agit d'arguments relatifs à un mariage de convenance. Tandis que Jeanne « balbuti[e], rouge jusqu'aux cheveux » et vit « comme si elle était grise », emprise d'émotions fortes, Julien, lui, s'avance « sans paraître ému » (UV, 35). Les arguments du baron et l'absence d'émotion chez le vicomte montrent ainsi que les sentiments ne sont pas ici ce qui pousse au mariage.

l'amour dans leur vie aura sa part en dehors de l'union qu'ils contractent<sup>19</sup> », Jeanne, elle, l'ignore.

### 2.1.1.2. Une mécompréhension de l'amour

Pour Jeanne, l'amour et le mariage sont indissociables l'un de l'autre<sup>20</sup>. Cette vision, Maupassant la dépeint ouvertement naïve et caduque dans une société où le mariage ne prend pas en compte l'amour : en effet, à l'époque, « le seul sentiment ne saurait guider un mariage<sup>21</sup> ». La représentation sentimentale que se fait Jeanne du mariage est plus romanesque qu'en accord avec les usages de l'époque. Elle est d'ailleurs la seule à l'avoir dans le roman : cette conception du mariage n'est pas innée et ne lui vient pas non plus des livres, mais lui est dictée par son éducation qui cherche à « la tremper [...] dans une sorte de bain de poésie raisonnable ; [...] et [à] ouvrir son âme, [à] dégourdir son ignorance à l'aspect de l'amour naïf » (UV, 4). Vivant une utopie, Jeanne est ainsi persuadée que le mariage « engendr[e] l'AMOUR » (UV, 31).

Si Maupassant montre une représentation faussée du mariage à travers Jeanne, qu'en est-il de la vision de l'amour du personnage ? Définir l'amour est sans aucun doute une tâche rendue difficile par la polysémie du mot qui renvoie tant à la tendresse, qu'à la passion, à la vénération, à l'intimité, à la bienveillance, à la filiation, à l'affectivité, à un goût prononcé, etc<sup>22</sup>. Le terme « amour » peut certes être interprété de multiples façons, mais son usage manifeste toujours un point de vue orienté de la part de l'auteur. Jeanne rêve d'amour, mais Maupassant montre surtout qu'elle se priorise toujours dans ses relations avec les autres personnages ; Jeanne n'agit jamais par altruisme mais par égoïsme, et ignore donc l'amour<sup>23</sup> :

“–Tu sacrifies ton enfant à ton bonheur particulier” [...] “– J'ai été si malheureuse... si malheureuse ! Maintenant que je suis tranquille avec lui, on me l'enlève... Qu'est-ce que je deviendrai... toute seule... à présent ? ...” (UV, 154).

Jeanne souhaite garder ses proches près d'elle davantage par peur de la solitude que par amour. L'héroïne d'*Une vie* ne connaît ainsi ni la passion<sup>24</sup> ni l'amour altruiste, ce qui contraste

<sup>19</sup> A. Naquet, *Vers l'union libre*, op. cit., p. 12.

<sup>20</sup> Dans les premiers feuillets du roman, au moyen du discours indirect libre, Maupassant montrait les deux notions envisagées conjointement par le personnage : « elle distinguait, vaguement encore, comme l'ébauche d'une apothéose éblouissante, l'Amour et le Mariage » (A. Vial, *La Genèse d'Une vie*, op. cit., p. 60).

<sup>21</sup> S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 21.

<sup>22</sup> CNRTL [en ligne], s. v. « Amour », consulté en janvier 2022.

<sup>23</sup> G. Brunel, B. Saint Girons, « Amour », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté en janvier 2022.

<sup>24</sup> Les projets d'amour de Jeanne n'incluent jamais la passion : « Et cela continuerait indéfiniment, dans la sérénité d'une affection indestructible » (UV, 13). La passion et l'amour sont antithétiques dans sa vision du mariage. Le terme « passion » est pourtant confondu avec la tendresse : « échangeant par-dessus [la tête de leurs enfants] des

avec de nombreux autres modèles d'amour dans le roman : Rosalie est altruiste et dévouée, la mère de Jeanne envoie des lettres enflammées à un amant, le comte de Fourville exprime des inquiétudes puis de la jalousie pour sa femme, la comtesse de Fourville et Julien vivent une histoire passionnée, Julien et le comte de Fourville éprouvent de la jalousie, etc. Toutes ces expressions de l'amour, Jeanne les ignore : « Mais c'est votre mari... vous aussi... » (UV, 143) s'étonne le comte de Fourville quand il constate l'indifférence de Jeanne vis-à-vis de la tromperie de Julien ; Jeanne s'insurge même contre certaines démonstrations amoureuses (UV, 116, 126, 161). La représentation de l'amour du personnage est donc fondamentalement remise en question dans le roman, notamment parce qu'elle s'oppose à celle des autres<sup>25</sup>.

L'auteur d'*Une vie* montre ainsi que Jeanne n'expérimente pas l'amour<sup>26</sup>, mais plutôt le « désir d'aimer » et le « besoin d'aimer » : « Alors de jour en jour le troublant désir d'aimer l'envahit davantage » (UV, 31), « Jeanne [...] prit la main de Julien qu'elle étreignit, envahie d'un besoin d'aimer » (UV, 56). Si l'amour est « la pulsion fondamentale de l'être, la libido, qui pousse toute existence à se réaliser dans l'action<sup>27</sup> », Jeanne ne peut pas éprouver de l'amour parce qu'elle ne fait que l'attendre, sans jamais « se réaliser dans l'action ».

### 2.1.1.3. La cérémonie occultée ou l'allégorie de la déconvenue amoureuse

Le mariage bourgeois au XIX<sup>e</sup> siècle appelle au respect de certaines traditions et coutumes codifiées<sup>28</sup> qui marquent la portée de l'événement. Financés par les familles qui

---

regards pleins de passions » (UV, 13), ce qui s'ajoute à « qu'elle croyait être la passion » (UV, 31). Maupassant manifeste ainsi la mécompréhension des sentiments amoureux de son personnage principal.

<sup>25</sup> « L'amour ne se ramène pas pour Maupassant à une émotion physiologique » affirme Pierre Cogny en citant « L'Épave » et *Fort comme la Mort* comme exemples (P. Cogny, *Maupassant, l'homme sans dieu*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1968, p. 82). Maupassant, dans beaucoup de ses œuvres, contes, nouvelles et romans, traite de l'amour-passion vécu par ses personnages. Ainsi, si l'auteur ne montre l'expérimentation de l'amour de Jeanne qu'à travers de faibles émotions physiologiques (UV, 31), c'est tout à fait sciemment : ce faisant, il souligne que son personnage principal ignore tout de l'amour-passion.

<sup>26</sup> Voir G. de Maupassant, « Claire de Lune I », dans *Contes et Nouvelles*, *op. cit.*, p. 322 : « bien souvent, ce n'est pas un homme que nous aimons mais l'amour ».

<sup>27</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, « Amour », dans *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>28</sup> G. de Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 677 : « Décortiqués par ces dames, les bons usages de la cérémonie deviennent pesante litanie, indiquant en bedeaux consciencieux ce que chacun doit faire, depuis la formation du cortège de voitures jusqu'à la sortie sur le parvis de l'église, en passant par les gestes du consentement. Tout y est codifié en un ballet réglé avec une minutie qui touche à l'obsession : à gauche, à droite ; au bras de l'un, au bras de l'autre ; debout, assis, à genoux [...]. Au moment du « oui » fatidique, bien sûr la jeune fille n'omet pas de se tourner légèrement vers son père et sa mère, comme pour demander encore un dernier consentement, la main droite de l'époux devant être dans la main droite de l'épouse au moment de la question rituelle, "prenez-vous pour femme...", et c'est de sa main droite nue que l'époux passera l'anneau au doigt de la main que sa femme lui tend *dégrantée*, les mariées ne pouvant se regarder que lorsque le prêtre est retourné à l'autel ».



célébrer l'union des deux partis, le mariage représente une occasion de montrer ses richesses<sup>29</sup> et appelle ainsi souvent une cérémonie fastueuse<sup>30</sup>. Les usages qui entourent le mariage visent à le célébrer publiquement pour lui conférer de la valeur. Les invités sont témoins des engagements pris et espèrent le bonheur du couple par les festivités entreprises. L'épisode du mariage de Charles et d'Emma dans *Madame Bovary*, par exemple, illustre des célébrations abondantes et étendues :

On avait invité tous les parents des deux familles, on s'était raccommodé avec les amis brouillés, on avait écrit à des connaissances perdues de vue depuis longtemps<sup>31</sup>.

La célébration de l'union requiert habituellement le plus de spectateurs possibles, quitte à inviter des « connaissances perdues de vue depuis longtemps ». Nous remarquons ainsi que, sur ce point, le mariage de Jeanne et Julien est aux antipodes de celui d'Emma et de Charles dans *Madame Bovary*, mais aussi des usages de l'époque ; personne n'est invité, ce qui est surprenant : « On résolut de n'inviter personne au mariage, à l'exception de tante Lison, la sœur de la baronne » (UV, 36), « on passa dans la sacristie presque vide ; car on n'avait invité personne ; puis on ressortit » (UV, 41). Le mariage n'ayant pas d'assistance, il n'est ainsi pas véritablement célébré ; la cérémonie perd ainsi de son importance. Ce choix de l'auteur peut s'expliquer par une volonté d'isoler le couple ; les noces sont en effet tout de même célébrées dans le village :

Quand ils apparurent sur la porte de l'église, un fracas formidable fit faire un bond à la mariée et pousser un grand cri à la baronne : c'était une salve de coups de fusil tirée par les paysans ; et jusqu'aux Peuples les détonations ne cessèrent plus [...]. On entendait, de l'autre côté du château, la gaieté bruyante des paysans qui buvaient du cidre sous les pommiers. Tout le pays endimanché emplissait la cour. Les Gars et les filles se poursuivaient (UV, 41).

Un contraste s'installe donc entre les mariés et les « paysans », en ce que la fête se déroule « de l'autre côté du château » et non pas dans le château<sup>32</sup>, ce qui manifeste à nouveau une faille dans l'union des deux personnages. Si le mariage et l'amour se distinguent, nous l'avons vu, par la nature plutôt solennelle de l'un et par le caractère plutôt passionnel de l'autre, les rites du mariage suggèrent tout de même des émotions telles que des réjouissances, des

---

<sup>29</sup> M. Segalen, « L'Europe des rites de mariage », *art. cit.*, p. 786-787 : « L'ostentation reste une constante des rites de mariage : c'est le moment par excellence des excès, de l'étalage de sa richesse. Avec l'amélioration du niveau de vie, le mariage devient aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles un des moments de dépenses les plus importants pour les familles ».

<sup>30</sup> Voir S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 26 : « [Les festivités] révèlent la prégnance des usages : la scansion programmée du jour, la nécessaire solennité, le souci d'être bien mis, l'importance cruciale du repas, contredon par lequel les familles remercient la communauté d'adouber un bonheur privé ».

<sup>31</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary* [1857], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1999, p. 85.

<sup>32</sup> Voir sur ce point A. Loison, *Une vie de Maupassant ou "l'écriture du vide"*, *op. cit.*, p. 286-288.

pleurs et des rires, émotions ici absentes ou restreintes, comme le montrent ces quelques mots du baron : « Oh ! pas de scène ; pas d'attendrissement, je vous prie (UV, 45). La cérémonie qui unit Jeanne et Julien est tout sauf solennelle et ne convoque aucune affectivité. Elle ne correspond ainsi ni aux traditions du mariage, ni aux attentes amoureuses de Jeanne ; elle symbolise l'échec du couple.

Pourtant, ce n'est pas ici la première impression de mariage que vit Jeanne<sup>33</sup>. Lors du baptême du bateau *JEANNE* (UV, 31-35), beaucoup d'éléments narratifs s'apparentent au mariage : Jeanne expérimente alors un mariage prémonitoire et allégorique, on ne peut plus solennel. Jeanne doit se faire belle, le vicomte de Lamare est « élégant » et amorce un rapprochement avec elle par les termes « ma commère » (UV, 32). Des objets également, contribuent à évoquer le rite : des « boîtes de bonbons », « un énorme bouquet », « une voiture [sur laquelle] on lisait : “Lerat, pâtissier à Fécamp. Repas de nocés” », « de grands paniers plats qui sentaient bon » (UV, 31). Enfin, des usages suggèrent le mariage : ils « se mettaient à suivre comme derrière une procession », « le vicomte avait offert son bras à Jeanne et marchait en tête avec elle », « une foule attendait », « son nom JEANNE apparaissait en lettres d'or » (UV, 32). Il est même dit explicitement : « Vrai, Madame, on dirait une noce » (UV, 32). Jeanne et Julien sont célébrés en véritable couple :

“Oh Jeanne, si vous vouliez, ce seraient nos fiançailles”. Elle baissa la tête d'un mouvement très lent qui peut être vouloir dire “oui”. Et le prêtre qui jetait encore de l'eau bénite leur en envoya quelques gouttes sur les doigts (UV, 34).

Avec cette eau bénite jetée sur leurs doigts joints, le prêtre bénit en quelque sorte leur union avant l'heure : symboliquement, les deux protagonistes sont liés par ce geste. Si le baptême du bateau semble incarner une réalisation du rêve amoureux, Jeanne est néanmoins envahie d'une « sorte d'ivresse d'amour » (UV, 33, nous soulignons) : la joie totale de l'instant est niée par le terme « sorte » qui atténue de manière significative « l'ivresse » amoureuse. De plus, cette apparente réalisation du rêve inspire une curieuse angoisse au personnage : « étranglée par une émotion soudaine, défaillante, [elle] se mit à trembler tellement, que ses dents s'entrechoquaient » (UV, 33). Même s'il ne s'agit pas d'un véritable mariage, la cérémonie pré-nuptiale inquiète Jeanne, parce que le rêve se concrétise :

Le rêve qui la hantait depuis quelque temps, venait de prendre tout à coup, dans une espèce d'hallucination, l'apparence d'une réalité. On avait parlé de noce, un prêtre

---

<sup>33</sup> É. Reverzy, « Mariage », dans C. Becker, P.-J. Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes*, op. cit., p. 609 : « Le signe peut être plus subtil et relever d'un déplacement métaphorique : dans Une vie, le baptême de la barque préfigure le mariage de Jeanne, dans une transposition parodique et grotesque ».

était là, bénissant, des hommes en surplis psalmodiaient des prières ; n'était-ce pas elle qu'on mariait ? (UV, 32).

Pour la première fois, Jeanne envisage péjorativement le rêve, parce que ce dernier se déconstruit dans sa réalisation : il devient quelque chose « qui la hantait », « une espèce d'hallucination ». Cette « apparence d'une réalité » trouble en effet le personnage, mais la réalité-même du mariage lui fait d'autant plus perdre la notion des événements qui se jouent :

Elle n'eut pas non plus le temps de réfléchir durant la matinée du jour décisif [...].  
Elle ne reprit possession d'elle que dans le chœur de l'église pendant l'office.  
Mariée ! Ainsi elle était mariée ! (UV, 40-41)

Les points d'exclamation notent la surprise de Jeanne, qui ne réalise pas ce qui se joue. Elle est en effet spectatrice de son propre mariage : « La succession de choses, de mouvements, d'événements accomplis depuis l'aube lui paraissait un rêve, un vrai rêve » (UV, 41). Jeanne vit ainsi son mariage comme dans un songe : l'oxymore « vrai rêve » expose le flou dans lequel se trouve le personnage, qui ne parvient pas à envisager sa vie autrement que par l'imaginaire, et qui ne conçoit pas que le rêve puisse se concrétiser. L'absence qu'elle éprouve durant la cérémonie fait d'ailleurs manquer au récit le mariage en lui-même, c'est-à-dire la cérémonie religieuse et institutionnelle qui déclare les deux protagonistes époux l'un de l'autre. Tous les rituels, codes et usages sont absents, contrairement à l'épisode du baptême qui y faisait un grand nombre de références : la symbolique du mariage est alors fortement réduite. Cette décision de l'auteur d'occulter narrativement le mariage reflète d'autant plus les attentes qu'a le personnage de l'amour : les illusions symboliques comptent bien plus que les réalités concrètes.

Jeanne, en occultant son mariage de la sorte, manque un rite de passage<sup>34</sup>, ne devient pas adulte<sup>35</sup> et demeure à jamais enfermée dans des conceptions candides de l'amour : ce faisant, elle nie la réalité du mariage et l'échec amoureux. Un moment clé au début du roman annonçait déjà son occultation de la réalité : dans la description que fait le narrateur de la

---

<sup>34</sup> Un rite peut se définir comme un « ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle, par le recours à une série d'objet, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs du groupe » (M. Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 25). De ce fait, le rite nécessite le groupe, ici absent.

<sup>35</sup> M. Segalen, « L'Europe des rites de mariage », *art. cit.*, p. 782-283 : « Le mariage est une étape du cycle de vie de l'individu fondamentale qui lui permet d'accéder à l'état d'adulte ; les rites vont le faire passer d'un état à l'autre à travers un ensemble de séquences de séparation, de marge, d'agrégation. Les pleurs, les barrières qui empêchent la progression du cortège, les souliers cachés de la fiancée sont autant de manifestations qui ralentissent la progression de ce que Van Gennep nomme le "scénario nuptial". L'essentiel des rituels symbolise l'importance de l'épisode matrimonial dans la vie des individus concernés, mais aussi de leurs parentèles et de toute la communauté villageoise : Van Gennep insiste sur les effets de redondance et de répétition à l'intérieur d'une même effectuation, qui vise à ralentir la progression du rituel, de façon à faire passer en douceur l'individu d'un stade social à un autre ». Voir aussi A. Van Gennep, *Les Rites de passage* [1909], Paris, Picard, 2011, p. 137.

chambre<sup>36</sup> au style bucolique de Jeanne (*UV*, 10), la conjonction de coordination « mais » marque soudainement un changement de ton vis-à-vis du dernier élément décrit : « Mais la dernière tenture représentait un drame ». L'auteur détaille la scène : « le jeune homme étendu semblait mort. La jeune dame, le regardant, se perçait le sein d'une épée, et les fruits de l'arbre étaient devenus noirs ». La réaction de Jeanne sert à sa caractérisation : « Jeanne renon[ce] à comprendre » le drame qui se joue ; elle identifie « les malheurs de Pyrame et de Thysbé », mais ne retient que l'aspect sentimental du drame :

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.

Maupassant montre ainsi que Jeanne nie toute possibilité de souffrance amoureuse dans son avenir. Il fait ensuite ironiquement allusion à cette « vieille légende d'amour » à la suite de la nuit de noces, alors que Jeanne est « désespérée jusqu'au fond de son âme [de cette] chère attente détruite » (*UV*, 48), pour souligner la naïveté du personnage.

Tant attendu par le personnage principal, mais aussi par le lecteur, le mariage arrive soudainement dans l'énonciation, quitte à paraître hors de propos. Jeanne elle-même est perdue, surprise de la précipitation d'un événement qu'elle ne parvient pas à vivre en pleine conscience. Les cérémonies respectives du mariage symbolique et du mariage effectif se terminent toutes deux très rapidement : « c'était fini » (*UV*, 34), « la cérémonie finissait » (*UV*, 40). Jeanne est surprise et ne conçoit pas ce brusque changement de vie car il se produit trop précipitamment : « Mariée ! Ainsi elle était mariée ! » (*UV*, 41). L'auteur souligne un paradoxe entre les considérables attentes du personnage et la promptitude d'un événement pas du tout ou à peine vécu par le personnage.

Plutôt que de représenter un événement exceptionnel dans la vie du jeune couple, le mariage dans *Une vie* avoisine l'ordinaire : une « collation » (*UV*, 41) est servie, ce qui suggère un repas rapide sans grand faste, on « parcour[t] l'allée de petite mère » (*UV*, 41) comme on s'y promène habituellement (*UV*, 18, 36, 41, 60, 137, 169) « sans cesse » (*UV*, 60), et surtout, on s'ennuie :

Le reste de l'après-midi sembla long [...] le dîner fut simple et assez court, contrairement aux usages normands<sup>37</sup>. Une sorte de gêne paralysait les convives. Seuls les deux prêtres, le maire et les quatre fermiers invités montrèrent un peu de cette grosse gaieté qui doit accompagner les noces. Le rire semblait mort (*UV*, 43).

---

<sup>36</sup> Maupassant décrit le caractère et les sentiments de Jeanne d'une manière naturaliste, en dépeignant son milieu.

<sup>37</sup> Maupassant, qui cite très régulièrement dans ses romans la Normandie ou les paysages normands, ne fait pas cette allusion par hasard : l'auteur souligne que ce mariage est significativement contraire à la norme et inhabituellement peu festif.

Sans marqueurs émotionnels, sans festivités, sans rites, le mariage confine à la banalité. On peut penser également à une phrase prononcée par la baronne, quelques jours avant le mariage à tante Lison qui s'occupe du trousseau : « Ne te donne donc pas tant de mal, ma pauvre Lison » (*UV*, 38). Le trousseau, comme la cérémonie et les rites qui encadrent habituellement le mariage, importe donc peu. La narration dévalorise manifestement la cérémonie du mariage à n'être qu'un jour ordinaire de plus, à l'image des émotions du personnage principal ; Jeanne, qui était certaine que son mariage lui permettrait d'accéder à un bonheur nouveau, en constate finalement la fadeur, la banalité et l'ennui : « 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*, 49). La négation restrictive dans « il n'y avait qu'un homme de plus » réduit l'arrivée de Julien à une simple formalité. Il n'est « qu'un homme de plus », et perd donc son aura de soupirant pour n'être finalement qu'un locataire du château. Le mariage n'apporte ainsi rien d'autre à Jeanne « qu'un homme de plus dans la maison ».

Jeanne se trompe dans la manière qu'elle a d'envisager l'amour dans le mariage. Maupassant souligne son erreur de jugement, et son ignorance de l'amour : la cérémonie perd toute sa symbolique et ce mariage avec Julien n'a pas le sens qu'elle lui donnait. Son idéalisation de l'amour la place face à ses rêves et à leur facticité.

### **2.1.2. LE REVE AMOUREUX OU L'IDEALISATION DE L'AMOUR**

L'amour occupe une place importante dans l'avenir que s'imagine Jeanne et si la réalité ne correspond pas à ses attentes, le personnage de Maupassant s'est épanoui en fantasmant. Le rêve amoureux est pour Jeanne une échappatoire à l'insatisfaisant monde réel : aucune réalité ne peut s'apparenter à cette idéalisation de l'amour et c'est précisément ce qui conduit le personnage à sa déchéance dans le mariage.

#### **2.1.2.1. Épouse d'un rêve**

La désillusion amoureuse que connaît Jeanne dans son mariage ne surprend pas le lecteur. En effet, dès les premières lignes du roman, Maupassant souligne déjà la confusion dans les rêves d'amour de son personnage : « Comment serait-il ? Elle ne le savait pas au juste et ne se

le demandait même pas. *Il serait lui*<sup>38</sup>, voilà tout » (*UV*, 13). Jeanne n'attend pas l'amour dans le sens où elle n'attend pas quelqu'un : elle ne se « demand[e] même pas » qui il sera.

Julien n'est que le premier venu<sup>39</sup>. Jeanne, en effet, « aurait embrassé n'importe quoi » (*UV*, 31). L'idéalisation prévaut ainsi sur le réel. Julien n'est rien pour Jeanne : c'est bien plus ce qu'il représente qui compte pour elle plutôt que ce qu'il est véritablement<sup>40</sup>. Elle n'est d'ailleurs pas impatiente d'épouser Julien :

Ils *attendaient* le moment fixé pour leur union *sans impatience trop vive*, mais enveloppés, roulés dans une tendresse délicieuse, *savourant* le charme exquis des insignifiantes caresses, des doigts pressés, des regards passionnés *si longs* que les âmes semblaient se mêler (*UV*, p. 36, nous soulignons).

L'utilisation de l'imparfait, des adverbes intensifs « trop » et « si », du participe présent « savourant » et de la gradation « des insignifiantes caresses, des doigts pressés, des regards passionnés si longs », montre une attente figée dans le temps et une délectation du moment présent. Le rêve d'amour se réalise avant même d'avoir eu lieu : le mariage n'est pas tant ce qui est désiré, c'est le rêve qui se « savour[e] ». Jeanne ne s'intéresse pas particulièrement à son futur mari : même si elle est attendrie et se sent amoureuse lors de sa rencontre avec Julien, elle doute, ce qui nuance incontestablement leur début de romance :

Était-ce bien LUI l'époux promis par mille voix secrètes, qu'une Providence souverainement bonne avait ainsi jeté sur sa route ? Était-ce bien l'être créé pour elle, à qui elle dévouerait son existence ? Étaient-ils ces deux prédestinés dont les tendresses se joignant devaient s'étreindre, se mêler indissolublement, engendrer L'AMOUR ? (*UV*, 31).

Les termes « promis par mille voix secrètes », « Providence », « créé pour elle », « prédestinés », « devaient », qui forment une isotopie de la destinée, et les phrases interrogatives confrontent le destin et le doute : le rêve amoureux apparaît donc fragile. La question « Était-ce bien LUI ? » s'oppose à l'affirmation d'Angélique dans *Le Rêve* de Zola : « C'était lui<sup>41</sup> ». La reconnaissance immédiate de l'amour<sup>42</sup> diffère du « trou ouvert sous [ses] pas » (*UV*, 45)

<sup>38</sup> Le pronom « lui » était, dans la première version du texte, ponctué par une majuscule : Maupassant a donc voulu montrer une sacralisation de l'être aimé de la part de Jeanne. Voir (*UV*, « notes » p. 1255).

<sup>39</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 24.

<sup>40</sup> Cette idéalisation du mariage se retrouve chez d'autres auteurs. H. de Balzac, *La Femme de trente ans* [1842], Paris, Gallimard, 2016, p. 59 : « Les jeunes filles se créent souvent de nobles, de ravissantes images, des figures tout idéales, et se forgent des idées chimériques sur les hommes, sur les sentiments, sur le monde ; puis elles attribuent innocemment à un caractère les perfections qu'elles ont rêvées, [...] elles aiment dans l'homme de leur choix cette créature imaginaire ».

<sup>41</sup> É. Zola, *Le Rêve*, op. cit., p. 94 : « Et elle le reconnaissait parfaitement : jamais elle ne l'avait vu autre, c'était lui, c'était ainsi qu'elle l'attendait ». *Ibid.*, p. 97 : « Et elle l'avait reconnu, c'était lui [...]. C'était lui [...] Puisque c'était lui ». *Ibid.*, p. 101 : « C'était lui ». *Ibid.*, p. 210 : « C'était lui, elle le reconnaissait, bien qu'il fût changé ».

<sup>42</sup> Angélique sait qu'elle reconnaîtra immédiatement celui qu'elle appelle son « prince » (*ibid.*, p. 70) : « Aussi, vous verrez, quand viendra celui que j'attends. Nous nous reconnaitrons tout de suite. Je ne l'ai jamais vu, mais je sais comment il doit être » (*ibid.*, p. 73).

dans lequel Jeanne est précipitée. Maupassant prend le contrepied du *topos* de la rencontre amoureuse en en présentant la possibilité d'un échec<sup>43</sup>. Bien loin du traditionnel « leurs yeux se rencontrèrent<sup>44</sup> », la rencontre de Jeanne et Julien est banale, ce qui ne présage pas une histoire passionnelle comme on peut en trouver dans beaucoup de romans.

Si Maupassant utilise fréquemment le discours indirect libre pour retranscrire les pensées de son personnage principal, ce qui n'est pas le cas lors de la rencontre entre Jeanne et Julien. En effet, la description de Julien dans le récit ne correspond pas à des pensées que pourrait avoir Jeanne :

Il possédait une de ces figures heureuses dont rêvent les femmes et qui sont désagréables à tous les hommes [...]. Ses cils serrés et longs prêtaient à son regard cette éloquence passionnée qui trouble dans les salons la belle dame hautaine, et fait se retourner la fille en bonnet qui porte un panier par les rues (*UV*, 22-23).

Il est évident que ce point de vue est celui de l'auteur, qui prend d'ailleurs soin de ne pas rapporter d'éventuelles réactions de Jeanne. Cette dernière est totalement effacée du récit durant les quelques pages qui suivent, pas une seule fois mentionnée jusqu'au départ de Julien de la maison familiale deux jours après leur rencontre. Maupassant décrit donc une situation banale, qui n'a rien d'une rencontre amoureuse romanesque, d'autant qu'elle ne lie pas les deux protagonistes l'un à l'autre.

Jeanne ne vit pas la réalisation de ses rêves d'amour dans le mariage, notamment parce qu'elle témoigne d'une surprenante indifférence vis-à-vis de Julien. Jeanne est effectivement focalisée sur son idéal amoureux sans même chercher à mieux connaître celui qu'elle épousera : il n'y a donc aucune chance qu'elle puisse aimer Julien en dehors de l'image du grand amour qu'elle voit en lui. Maupassant ne renseigne pas non plus le lecteur sur Julien avant le mariage, si ce n'est pour le décrire physiquement, et c'est là tout le problème suggéré dans la précipitation du mariage. Jeanne ne se préoccupe que des apparences, mais il n'en est guère mieux de la part de ses proches, qui s'assurent qu'elle fasse un mariage de convenance. Le caractère, les qualités et les défauts de Julien ne sont pas pris en compte, et ne sont d'ailleurs même pas observés.

---

<sup>43</sup> J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1989, p. 177 : « La norme – l'une des normes – c'est la soudaineté, l'irruption, le foudroiement sans avis préalable ; en d'autres termes l'inattendu et l'imprévisible ». Le coup de foudre amoureux dans *Une vie* présente un écart avec cette « norme » : il est attendu et prévisible dans le récit de Maupassant, qui se sert alors d'un attendu romanesque pour souligner l'échec amoureux.

<sup>44</sup> G. Flaubert, *L'Éducation Sentimentale* [1869], Paris, Gallimard, 1965, p. 27.

Le mariage l'emporte ainsi sur le marié, lequel est réduit à servir les ambitions de sa femme<sup>45</sup>. Ce n'est pas l'union d'un couple qui s'aime, c'est une union qui vise à favoriser le bonheur de Jeanne.

### 2.1.2.2. Une morale de conte de fées ?

Jeanne cherche à recevoir de l'amour sans chercher à en partager ou à en donner. Maupassant, en polarisant tout son récit et tout l'univers intradiégétique autour de Jeanne, crée un personnage principal qui s'approprie tout ce qui l'entoure comme sien. L'emploi des déterminants possessifs, souvent sous forme d'anaphores<sup>46</sup>, traduit le besoin qu'a Jeanne de considérer que tout lui est dû et dédié : « C'était *son* soleil ; *son* aurore ; le commencement de *sa* vie ! le lever de *ses* espérances [...] Il voulait lui montrer l'embellissement du château, de *son*<sup>47</sup> château » (*UV*, 14, nous soulignons), « cette maison où toute *sa* vie était attachée » (*UV*, 168, nous soulignons). Tout devient alors sien, ancré dans son monde fantasmatique. Parce qu'elle inclut les éléments du réel dans son imaginaire, Jeanne ne fait que « étreindre son rêve » (*UV*, 13) et se replier sur ses attentes de merveilleux.

Le narrateur nous décrit dans les premières pages du récit, un véritable conte de fées. Une jeune fille, riche et belle, attend de rencontrer le grand amour<sup>48</sup>. Le conte traditionnel se termine souvent par un mariage, lequel représente la stabilité et l'amélioration de la situation sociale après plusieurs épreuves traversées, mais dans *Une vie*, contrairement à ce qui pourrait être attendu<sup>49</sup>, le mariage ne clôture pas le roman. Le mariage se déroule lors du chapitre IV, ce qui est trop tôt dans la narration pour s'apparenter à une fin dite *heureuse*. On sent bien à la lecture d'*Une vie*, que le mariage n'est pas une finalité, mais le début d'autre chose : il est l'élément déclencheur des malheurs de Jeanne<sup>50</sup>. On est ainsi bien loin du « ils se marièrent et

---

<sup>45</sup> Bernard Valette affirme que Julien ne sert qu'à « mettre en lumière certains aspects du caractère et du destin de [Jeanne], pour laquelle il est une inépuisable source de chagrins » (B. Valette, *Guy de Maupassant. Une vie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Études littéraires », 1993, p. 66). Voir 1.3.1.2., Une focalisation narrative : la vie de Jeanne, p. 55 de ce mémoire.

<sup>46</sup> N. Schor, « Une vie – Des Vides, ou le Nom de la Mère », *Littérature*, n° 26, 1977, p. 54 : « Figure privilégiée d'une rhétorique de la démesure », l'anaphore fait ici voir une trop grande focalisation sur soi.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 55 : « L'ironie de Maupassant réside en ce que jamais le château n'appartiendra véritablement à Jeanne, mais plutôt à son père, puis à son mari, puis à son fils, comme il est d'usage à l'époque que rien n'appartienne à la femme ».

<sup>48</sup> « [Jeanne] est dotée de tous les traits sémantiques constitutifs d'un personnage de conte de fées » (N. Schor, « Une vie – Des Vides, ou le Nom de la Mère », *Littérature*, art. cit., p. 54).

<sup>49</sup> N. Jaspin, *Naissance du conte féminin*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 375 : Le mariage est toujours « pompeux », dans les contes de fées, or, celui de Jeanne et Julien ne l'est pas du tout, nous l'avons vu. La réalisation du rêve de Jeanne n'est donc pas du tout conforme au conte de fées.

<sup>50</sup> S. Gougelmann, A. Verjus, « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 27 : « À l'opposé des œuvres conventionnelles, où le mariage, symbole d'une vie bonne unanimement souhaitée, signe souvent le *terminus ad quem* du récit, les œuvres subversives déploient la trame conjugale sur toute la longueur,



eurent beaucoup d'enfants<sup>51</sup> » qui suggère le bonheur continu du couple et de la famille. Finalement, si Maupassant donne des indices de merveilleux au début de son roman, il écrit l'anti-conte d'une anti-héroïne<sup>52</sup>, dont la morale serait « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit » (*UV*, 194), notant ainsi que la vie ne s'apparente ni au drame ni au merveilleux, mais à l'ordinaire.

Tout aspect relatif au conte de fées dans *Une vie* cache finalement une *humble vérité*, comme le sous-titre du roman le suggère. Julien est en effet décrit comme un gendre idéal au début du roman (*UV*, 22-23, 32) : il est caractérisé par le terme de « vicomte » jusqu'à la fin du chapitre III, moment narratif qui précède tout juste leurs fiançailles, et Jeanne n'apprend son prénom que très tard : « "Quel est donc votre petit nom ?" Il dit : "Julien. Vous ne saviez pas ?" » (*UV*, 34). Julien n'est donc de prime abord nommé que par son titre, ce qui induit une certaine distance entre Jeanne et lui, et participe à l'idéalisation du personnage. De plus, cette appellation de « vicomte de Lamare » rattache le prétendant à la tradition courtoise médiévale, grandement présente dans les contes. La manière qu'a Jeanne de désigner Julien retranscrit un regard merveilleux sur le réel : « Jeanne, stupéfaite, le regardait comme si elle ne l'avait point encore vu ; elle le trouvait *souverainement gentilhomme, grand seigneur* de la tête aux pieds (*UV*, 32, nous soulignons). Julien est perçu comme « gentil », ce qui constitue la seule raison pour laquelle Jeanne « s'était donnée, liée pour la vie, [...] avait renoncé à toute autre espérance, à tous les projets entrevus, à tout l'inconnu de demain » (*UV*, 94). La narration ne dissimulait pourtant pas la dualité du personnage : la première description de Julien contient les termes « artificiels », « faisait croire » et « cachait » (*UV*, 22-23) qui pointent du doigt les vices cachés du personnage. Plus tard, il est dit de Julien qu'il rentre du voyage de noces « comme un acteur qui a fini son rôle et reprend sa figure ordinaire » et qui « avait perdu son vernis et son élégance de fiancé » (*UV*, 67). Le jugement de Jeanne ne reposait donc que sur de la superficialité, et cette vision déformée de la réalité est la cause de toutes ses souffrances. Il est surprenant de constater à quel point Jeanne n'apprend jamais de ses erreurs : « si Julien était demeuré beau, soigné, élégant, séduisant, peut-être eût-elle beaucoup souffert ? » (*UV*, 67). Finalement, seules les apparences comptent, même si elles ne correspondent pas à la réalité et entraînent sa

---

insistant sur les souffrances et les amertumes. Le mariage, cette fois *terminus a quo*, y est présenté comme le point de départ à partir duquel tout dégénère ».

<sup>51</sup> N. Schor, « Une vie – Des Vides, ou le Nom de la Mère », *Littérature*, art. cit., p. 54 : « C'est bien en violant le scénario *nec varietur* du conte de fées – "il était une fois" ; "ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants" – que Maupassant écrit ce conte de fées dénaturé qu'est *Une vie* ».

<sup>52</sup> Voir F. Marcoïn, *Les Romans de Maupassant, Six voyages dans le bleu*, op. cit., p. 14 : « le roman se présente ici à l'opposé d'un conte, où le héros, l'héroïne, se met en route et quitte les siens avec ingratitude pour connaître le vaste monde et provoquer l'événement ». Au contraire, Jeanne épouse Julien pour rester dans la demeure familiale auprès de ses proches (*UV*, 35) et ne provoque jamais les événements.

déchéance. Si Maupassant cherche le vraisemblable dans ses récits<sup>53</sup>, pour Jeanne, le merveilleux vaut toujours mieux que la réalité.

Jeanne, décrite au début du roman comme une jeune fille belle, vierge et candide, croit à la réalité de ses fantasmes. Elle attend de son mariage qu'il lui apporte le bonheur : elle est dite « prête à saisir tous les bonheurs de la vie dont elle rêvait depuis si longtemps » (UV, 3), « pleine de sèves et d'appétits de bonheur, prête à toutes les joies, à tous les hasards charmants » (UV, 4). Néanmoins, Jeanne est plus heureuse dans le rêve que dans sa réalisation. Durant le chapitre I et II, Jeanne est expressément décrite heureuse :

La jeune fille s'abandonna au bonheur de respirer [...] quelque chose comme un souffle de bonheur (UV, 12) ; Jeanne se sentait devenir folle de bonheur (UV, 14) ; Il lui venait des joies désordonnées comme à l'approche mystérieuse de bonheurs planant sur elle [...] toute vibrante d'une jouissance exquise [...] dans un affolement de joie [...] du sourire à la lèvre et du bonheur plein les yeux (UV, 17).

À l'image de la dernière phrase du roman que nous désignons comme morale de cet anti-conte, le bonheur de Jeanne ne se limite pas tout à fait à la période du pré-mariage. Après la désillusion, Jeanne retrouve en effet la joie lorsqu'elle devient mère :

Ce fut en elle une traversée de joie, un élan vers un bonheur nouveau, qui venait d'éclorre. Elle se trouvait, en une seconde, délivrée, apaisée, heureuse, heureuse comme elle ne l'avait jamais été (UV, 100) ; Paul était devenu pour elle une source inépuisable de bonheur (UV, 106).

L'échec amoureux est donc compensé, pour un temps, par l'amour filial<sup>54</sup>. Seulement, l'amour de Jeanne pour Paul découle concrètement de son mariage avec Julien. Jeanne a certes été brisée par son mari puis par son fils, mais le mariage est néanmoins ce qui lui fait connaître l'amour et la joie, que ce soit par les illusions qu'elle s'en fait ou par des expériences très brèves du bonheur.

Jeanne n'est pas toujours heureuse, et ne l'est non plus jamais pleinement : l'insatisfaction, le doute et la déception du personnage sont symptomatiques de sa représentation du mariage en conte de fées. En effet, si Maupassant glisse des *topos* du merveilleux au début de son roman, il le fait notamment pour souligner le caractère irréel des projets de Jeanne pour sa vie<sup>55</sup>, en contraste avec la banalité dépeinte dans le texte. L'auteur

---

<sup>53</sup> Voir 3.1.1.2. Vers une émancipation littéraire : la vraisemblance comme seule doctrine, p. 102 de ce mémoire.

<sup>54</sup> Voir P. Cogny, *Maupassant, l'homme sans dieu*, op. cit., p. 101.

<sup>55</sup> Chez Zola, Angélique dans *Le Rêve* parvient certes à son but, mais en meurt ; Claude Lantier dans *L'Œuvre* se suicide face son échec de ne pouvoir réaliser son rêve. Dans *Une vie*, Maupassant cherche à retranscrire la médiocrité et la fatalité : déconstruire l'idéalisme participe à son projet de vraisemblance et de pessimisme, mais nous développerons ce point dans notre troisième partie.

met ainsi en évidence à travers l'échec du merveilleux que les idéalizations du mariage et de l'amour ne peuvent la conduire qu'à la frustration, la confusion et la désillusion.

### 2.1.2.3. Le piège de l'idéalisation

Si le mariage l'emporte sur le marié, Maupassant souligne aussi que l'idéalisation mène Jeanne à être prisonnière de ses représentations faussées : le mariage l'emporte ainsi également sur elle-même. Maupassant compare dans *Une vie* l'idéalisation de Jeanne au « cynisme » de Julien, et observe l'inévitable déception de son personnage principal, ce que Bernard Valette commente :

Les époux, dans *Une vie*, ne forment pas seulement un couple mal assorti. Ils sont aussi, sur le plan des structures narratives, radicalement opposés [...]. L'une est fidèle, enthousiaste, idéaliste ; le matérialisme de l'autre s'accompagne de bassesse et de cynisme. Tous les sépare. Ou plutôt, tout concourt à faire de Julien le bourreau de Jeanne<sup>56</sup>.

Jeanne se sacrifie ainsi au nom de ses représentations embellies de l'amour et du mariage : « c'est elle-même qui va vers ce "destin" qu'elle organise par aveuglement<sup>57</sup> ». Le piège est une « structure obsédante chez Maupassant<sup>58</sup> » et dans *Une vie* l'auteur met en évidence celui du mariage, dans lequel Jeanne tombe comme dans « un trou ouvert sous [ses] pas » (*UV*, 45), un « trou sans bords » (*UV*, 94). L'attente de l'amour finit même par angoisser Jeanne : « L'amour ! Il l'emplissait depuis deux années de l'anxiété croissante de son approche » (*UV*, 12). L'idéalisation permet le bonheur de Jeanne au début du roman, mais est précisément ce qui provoque ses déconvenues par la suite<sup>59</sup>. Maupassant fait donc de Jeanne un modèle à ne pas suivre : l'idéalisation est un piège, et l'amour et le mariage deviennent alors des dangers pour Jeanne.

Dans son premier roman, Maupassant dépeint tout sauf une rencontre amoureuse romanesque. Jeanne et Julien se marient sans se connaître et l'auteur l'exprime clairement : « il leur sembla, à tous deux, qu'ils ne s'étaient pas encore vus » (*UV*, 61). À l'opposé de la

---

<sup>56</sup> B. Valette, *Guy de Maupassant. Une vie, op. cit.*, p. 69.

<sup>57</sup> F. Marcoin, *Les Romans de Maupassant, Six voyages dans le bleu, op. cit.*, p. 16 : « Les critiques ont observé que les personnages de Maupassant sont souvent pris dans un piège. Ici, une sorte de conspiration généralisée des hommes et de la nature semble conduire une jeune victime dans les filets d'un séducteur. Mais c'est elle-même qui va vers ce "destin" qu'elle organise par aveuglement ».

<sup>58</sup> É. Reverzy, « Mariage », dans C. Becker, P.-J. Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes, art. cit.*, p. 612. Voir aussi M. Bernard-Coursodon, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : Le piège*, Paris, A.-G. Nizet, 1973.

<sup>59</sup> Voir A. Dumas fils, « Préface », dans A. Dumas, *L'Ami des Femmes* [1869], Paris, Calmann Lévy, 1876, p. 10-11. Dumas y parle de « l'impossibilité pour la Femme et pour l'Homme de réaliser leur amour en ce monde, par la seule raison qu'ils ont trop idéalisé le réel, et que, la nature ne leur ayant fourni que des moyens limités pour exprimer l'Infini ».

reconnaissance amoureuse tant attendue, on assiste dans *Une vie* au désintéret des conjoints l'un vis-à-vis de l'autre. Jeanne et Julien ne se marient que pour des raisons très égoïstes : la recherche de tendresse de l'une, et le désir d'ascension sociale et de richesse de l'autre. Plus qu'un échec amoureux, c'est l'échec d'une vision de vie pour Jeanne. L'auteur confronte une vie idéalisée dans la première partie du roman à une vie banale et insatisfaisante dans la deuxième. Contrairement à ce que le début du récit suggérait, *Une vie* n'est pas un roman sentimental empreint de merveilleux qui montrerait la réalisation des rêves d'amour et de mariage, loin de là : c'est le roman de la désillusion amoureuse, de l'« attente détruite » (UV, 48).

Il est difficile de voir autre chose qu'un incontestable échec amoureux dans *Une vie* : l'illusion mène à la désillusion et l'amour devient une cause de souffrance pour le personnage principal, plus qu'il n'apporte le bonheur. Néanmoins, il serait faux de qualifier le mariage d'échec amoureux absolu : Jeanne et Julien, lors de la parenthèse du voyage de noces, au chapitre V, partagent une intimité, certes brève, mais qui comble les besoins de tendresse et d'amour de Jeanne. Peut-on pour autant parler de rapprochement conjugal par la sexualité ? Rien n'est moins sûr.



## **2.2. LA SEXUALITE : UN RAPPROCHEMENT CONJUGAL ?**

Jeanne espère trouver de la tendresse et de l'amour dans son mariage avec Julien, mais est finalement confrontée à l'inattendu : la sexualité conjugale. D'abord écoeuvrée par la relation charnelle, Jeanne expérimente durant son voyage de noces en Corse une idylle amoureuse et sexuelle avec Julien. La sexualité permet donc une certaine harmonie amoureuse dans le couple, au moins durant le voyage en Corse. Pour autant, l'idylle ne dure que le temps du voyage, qui est donc une parenthèse : peut-on alors vraiment parler de bonheur amoureux dans le couple, quand il ne dure qu'un temps ? La relation sexuelle au sein du couple de Jeanne et Julien est en effet loin d'être toujours harmonieuse.

### **2.2.1. L'UNION DE DEUX AMES PAR L'UNION DE DEUX CORPS ?**

#### **2.2.1.1. Une redéfinition de l'amour : le corps plutôt que les mots**

La sexualité conjugale montre à Jeanne une nouvelle conception de l'amour. Julien fait découvrir à Jeanne « cette révélation mystérieuse de ce qui est le plus grand secret de l'amour » (UV, 46). L'amour et la sexualité sont ainsi associés l'un à l'autre :

“Voudrez-vous m'aimer ?” Elle, rassurée tout à coup, souleva sur l'oreille sa tête ennuagée de dentelles, et elle sourit : “Je vous aime déjà, mon ami”. Il mit en sa bouche les petits doigts fins de sa femme, et la voix changée par ce bâillon de chair : “Voulez-vous me prouver que vous m'aimer ?” (UV, 46).

À la mention de l'amour, Jeanne est « rassurée » car « aimer » s'apparente pour elle à éprouver une tendresse platonique pour l'autre. Elle répond d'ailleurs à son mari en utilisant le terme « déjà » : Maupassant souligne ainsi que Jeanne n'envisage pas de faire évoluer leur relation. Ce « déjà » montre aussi que Jeanne ne pense pas pouvoir « aimer » Julien plus qu'elle ne l'aime à cet instant-là, et qu'elle ne voit pas d'autres formes possibles à l'amour : selon elle, leur relation amoureuse a atteint son apogée. Néanmoins, ce que Jeanne interprète de manière sentimentale est en fait un sous-entendu sexuel de Julien : « aimer » ne revêt en effet pas la même signification pour l'un ou pour l'autre. Dans sa première question, « Voudrez-vous m'aimer ? », Julien mêle l'amour et la sexualité ; dans sa deuxième, « Voulez-vous me prouver que vous m'aimer ? », il établit la sexualité comme une preuve d'amour. Cette nouvelle détermination de l'amour se retrouve plus tard dans le roman, quand Jeanne pose une question à Julien : « “Te rappelles-tu notre promenade dans le bateau du père Lastique ?” Au lieu de

répondre, il lui jeta rapidement un baiser dans l'oreille » (*UV*, 50). Là encore Julien répond par un contact physique à la demande de sentimentalité de Jeanne.

Au début de leur nuit de noces, quand « il m[e]t en sa bouche les petits doigts fins de sa femme », Julien suggère déjà la pénétration. Parce que sa voix est « changée par ce bâillon de chair », il montre à sa femme une vision de l'amour plus charnelle qu'idéaliste. Le terme « bâillon » est explicite : les amants sont réduits au silence. L'heure n'est plus aux mots d'amour mais à l'expression des corps.

La « météorologie romanesque qui symbolise les états d'âmes<sup>60</sup> » est un point fort du roman, notamment parce qu'elle est parfois prophétique des événements narratifs. Il y a ainsi une annonce de la future fusion des corps lors d'un échange entre Jeanne et Julien, peu de temps après leur rencontre<sup>61</sup> :

Une accalmie illimitée semblait engourdir l'espace, faire le silence autour de cette rencontre d'éléments ; tandis que, 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. Alors de l'horizon une fraîcheur accourut ; un frisson plissa le sein mouvement de l'eau comme si l'astre englouti eût jeté sur le monde un soupir d'apaisement (*UV*, 30).

La mer « fiancée monstrueuse » qui « cambr[e] sous le ciel son ventre luisant et liquide » est une allégorie de la femme, et « l'amant de feu », qui, « empourpré par le désir de leur embrassement », « la joign[e] » et « jet[te] sur le monde un soupir d'apaisement », symbolise l'homme. Cette métaphore de la rencontre et de l'union de deux corps s'illustre ensuite dans le texte par un geste symbolique de Julien envers Jeanne<sup>62</sup> : « un doigt de son voisin se posa, comme par hasard, contre sa peau » (*UV*, 30). Maupassant affiche le contraste entre la douceur du « contact si léger » (*UV*, 30) du doigt de Julien contre la main de Jeanne et la passion à venir, qu'il sous-entend dans sa description du paysage par les termes hyperboliques suivants : « cabrant », « monstrueuse », « amant de feu », « précipitait sa chute », « dévora », « englouti ». La narration annonce ainsi que la passion amoureuse succède

<sup>60</sup> J.-L. Cabanès, « *Une vie* ou le temps perdu », dans Y. Reboul, *Maupassant multiple*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 79.

<sup>61</sup> Notons également la trivialité évoquée à la fin du baptême du bateau : « La croix, entre les mains de l'enfant de chœur, avait *perdu sa dignité* ; elle filait vite, *oscillant de droite et de gauche*, ou bien *penchée en avant*, prête à tomber sur le nez. Le curé, qui ne priaît plus, galopait derrière ; 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*, 34, nous soulignons).

<sup>62</sup> On peut aussi prendre pour exemple une phrase dans un manuscrit du roman, retirée dans la version définitive : « [Jeanne soudain sentit contre sa jambe le genou de Julien] » (*UV*, « notes », 1264). Maupassant a de toute évidence voulu insister sur les approches physiques de Julien envers Jeanne, mais a choisi pour la version finale du récit une approche plus douce, ce « contact si léger » (*UV*, 30), probablement pour que la brutalité de Julien lors de la nuit de noces choque davantage dans l'énonciation.

au badinage amoureux, mais pas seulement : on peut également interpréter cette violence dans la description comme un présage de la souffrance de Jeanne.

Si le mariage unit deux âmes, la sexualité est littéralement et métaphoriquement une fusion des corps. Bien avant d'expérimenter la sexualité, Jeanne rêve de fusion amoureuse :

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 cœurs, sentant la chaleur de leurs épaules, mêlant leur amour à la simplicité suave des nuits d'été*, 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 *indescriptible* (UV, 13, nous soulignons).

Jeanne ignore tout de la sexualité à cet instant, mais son idéalisation du mariage comprend tout de même un entremêlement des corps : « Étaient-ils ces deux prédestinés dont les tendresses se joignant devaient s'étreindre, se mêler indissolublement, engendrer l'AMOUR ? » (UV, 31). Si Jeanne n'a pas conscience de l'existence de la sexualité avant son mariage, sa pensée de l'amour la suppose cependant plus ou moins. De plus, dans sa représentation du mariage, Jeanne pense que la fusion des corps est ce qui « engendr[e] l'AMOUR » : la sexualité permettrait donc l'épanouissement conjugal. Cela se confirme par la suite : Jeanne est très heureuse quand Julien et elle sont « côte à côte » (UV, 50), « flanc contre flanc » (UV, 51). Cette proximité corporelle crée même une certaine complicité : « Julien debout près de sa femme, la tenait par la taille, et tous deux regardaient au loin pour découvrir le point indiqué » (UV, 52). Le couple regarde symboliquement dans la même direction et les deux amants sont donc en phase grâce à leur rapprochement physique.

Jeanne voit dans le mariage une fusion des corps, mais elle est avant tout métaphorique. Elle « cribl[e] de baisers ardents » (UV, 31) sa poupée, ce qui montre une curiosité inconsciente de la sexualité, mais révèle surtout l'innocence d'une telle projection : parce qu'il est question de « poupée », le lecteur comprend bien que ce rêve d'union amoureuse est élémentaire et chimérique plus qu'il ne témoigne d'un éventuel appétit sexuel.

### **2.2.1.2. Le voyage de noces : la réalisation du rêve amoureux ?**

Jeanne apprend dans son mariage avec Julien une nouvelle définition de l'amour, mais sa première approche de la sexualité avec son mari, nous le verrons, ne peut néanmoins en aucun cas se définir comme l'expérimentation d'un grand bonheur. Pourtant, les « caresses tendres » (UV, 49) succèdent bien vite au « caresses odieuses » (UV, 48) : Jeanne n'est rapidement plus révoltée face à la sexualité, et y voit alors une expression de la tendresse.



Maupassant nous montre à travers ce changement d'état d'esprit de Jeanne, à quel point les illusions succèdent constamment aux désillusions. La vie de Jeanne n'est pas celle d'un rêve amoureux que le mariage fait s'effondrer : c'est plutôt une suite d'illusions et de désillusions<sup>63</sup>. En effet, alors que la découverte de la sexualité incarne presque le point culminant de l'échec du mariage, Jeanne trouve étrangement le bonheur dans son couple. Par ce parallèle entre les « caresses tendres » et les « caresses odieuses », l'auteur souligne le paradoxe de ce brutal revirement de situation. Le roman aurait presque pu s'arrêter sur ce désespoir qui envahit Jeanne à la suite de sa nuit de noces avec Julien, et pourtant, le récit nous montre que la joie revient lors du voyage de noces :

Elle se sentait de nouveau heureuse et gaie (UV, 49), « Je suis si heureuse que la moindre chose me bouleverse le cœur » (UV, 49), Jeanne battait des mains, tressaillait, ravie [...]. Son cœur bondissait comme eux dans une joie folle et enfantine (UV, 50-51), Jeanne se sentait tellement heureuse qu'elle avait grand-peine à ne point jeter des cris d'allégresse (UV, 55), Jeanne frissonnait de joie (UV, 55-56), il lui semblait qu'un bonheur nouveau avait commencé pour elle (UV, 59).

Comblée, Jeanne l'est aussi sentimentalement. Elle est « envahie d'un besoin d'aimer devant cette beauté des choses » (UV, 56). Quant à Julien « elle le trouvait beau, elle l'aimait » (UV, 49). Nous sommes très loin du doute qui précède le mariage, de la dévalorisation des idéaux et du dégoût amoureux. Jeanne vit à nouveau dans le rêve :

Il semblait à Jeanne qu'elle sortait de la réalité pour entrer, tout éveillée, dans un rêve (UV, 50), 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'arrêtait. Elle ne regardait plus que Julien (UV, 60).

Après sa déception amoureuse dans le mariage, Jeanne vit le rêve tant espéré. Plus rien n'existe alors pour elle en dehors de son idylle amoureuse. Même si cela ne dure qu'un temps, les deux époux sont isolés ensemble durant tout le chapitre V : elle « se décida pour la Corse où l'on devait être plus seuls que dans les villes d'Italie » (UV, 36), « Elle ne demandait pas mieux, ravie de marcher, d'être seule avec lui après l'émotion de tout à l'heure » (UV, 57). Leur isolement manifeste le rapprochement amoureux : toute la narration se focalise uniquement sur le couple, et non plus sur le couple au sein de l'entourage familial de Jeanne.

Le voyage en Corse permet aussi à Jeanne une découverte agréable de la sexualité amoureuse : « Après l'angoisse du premier soir, Jeanne s'était habituée déjà au contact de

---

<sup>63</sup> Louis Forestier affirme dans les notes de notre édition de référence que « la désillusion d'une ivresse rêvée si différente, d'une chère attente détruite » (UV, 48) est une « formule [qui] pourrait résumer l'aventure de Jeanne et le sens d'*Une vie* » (UV, « notes », 1269).

Julien, à ses baisers, à ses caresses tendres » (UV, 49). À l'« habitu[de] » succède ensuite la révélation de la jouissance :

Il s'abattit sur elle, l'étreignant avec emportement. Elle haletait dans une attente éternuée ; et tout à coup elle poussa un cri, frappée, comme de la foudre, par la sensation qu'elle appelait (UV, 58). Lorsqu'ils furent seuls dans la chambre, elle tremblait de rester encore insensible sous ses baisers. Mais elle se rassura bien vite ; et ce fut sa première nuit d'amour (UV, 59).

Jeanne expérimente ainsi l'« amour » par le plaisir : si la sexualité est d'abord un traumatisme pour le personnage principal, elle est finalement ce qui permet la réalisation du rêve d'amour. Néanmoins, quand Jeanne est dans l'« attente éternuée » de la jouissance et quand elle « trembl[e] de rester encore insensible », elle est focalisée sur elle-même, et non pas sur son couple. Tout comme Julien, Jeanne cherche en effet son plaisir égoïste et personnel. Le voyage de noces et l'isolement du couple permettent certes aux deux amants de créer du lien, mais ils reflètent aussi tout ce qui les sépare :

« Jeanne légère et folle allait la première, faisant rouler des cailloux sous ses pieds, intrépide, se penchant sur les abîmes. Il la suivait, un peu essoufflé, les yeux à terre par crainte du vertige » (UV, 57).

Cet extrait est métaphorique du caractère rêveur et idéaliste de Jeanne, et du caractère pragmatique de Julien, lequel est plus concerné par le présent et la réalité. Le voyage de noces expose l'avarice de Julien qui « humilie » Jeanne (UV, 53, 61) et leur différence de caractère. En Corse, Jeanne et Julien vivent une harmonie relative et éphémère, et pourtant, dès que le voyage touche à sa fin, Julien se lasse : « Julien, depuis quelque temps, semblait changé, fatigué, indifférent ; et elle avait peur sans savoir de quoi » (UV, 61). Le rêve amoureux se réalise peut-être, mais il ne dure pas. Si la sexualité a permis un rapprochement entre les deux protagonistes, elle marque surtout leur égoïsme respectif et leurs divergences.

## **2.2.2. UNE SEXUALITE QUI MARQUE LA DESUNION**

### **2.2.2.1. « Ne commencez jamais le mariage par un viol » : vers un déséquilibre conjugal**

Dans sa *Physiologie du mariage*, Balzac décrète : « Ne commencez jamais le mariage par un viol<sup>64</sup> ». La nuit de noces suit la cérémonie du mariage et fait partie des rites attendus :

---

<sup>64</sup> H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, op. cit., p. 386.

dans l'usage, elle s'apparente souvent à une relation sexuelle forcée<sup>65</sup>. Le mariage de Jeanne et Julien commence précisément par un viol : Julien oblige Jeanne à la relation sexuelle. La narration fait alterner la description de la violence de Julien avec celle de l'effroi de Jeanne :

Aussitôt il la prit en ses bras, bien qu'elle lui tournât le dos, et il baisait voracement son cou, les dentelles flottantes de sa coiffure de nuit et le col brodé de sa chemise. Elle ne remuait pas, raidie dans une horrible anxiété sentant une main forte qui cherchait sa poitrine cachée entre ses coudes<sup>66</sup>. Elle haletait bouleversée sous cet attouchement brutal ; et elle avait surtout envie de se sauver, de courir par la maison, de s'enfermer quelque part, loin de cet homme [...]. Il la saisit à bras le corps, rageusement, comme affamé d'elle ; et il parcourait de baisers rapides, de baisers mordants, de baisers fous toute sa face et le haut de sa gorge, l'étourdissant de caresses. Elle avait ouvert les mains et restait inerte sous ses efforts, ne sachant plus ce qu'elle faisait, ce qu'il faisait, dans un trouble de pensée qui ne lui laissait rien comprendre (*UV*, 47-48).

Maupassant confronte les deux états, celui du mari et celui de la femme, pour mieux retranscrire la violence de la scène. La description de ce viol conjugal finit par une phrase qui fait cesser l'alternance et met sur le même plan la frénésie du bourreau et la douleur de la victime : « Mais une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment » (*UV*, 48). Dans cette scène, Jeanne est ainsi décrite en martyr du désir furieux de son mari : la conjonction « pendant que » de la dernière phrase marque l'ambivalence des émotions dans le couple : nous sommes ici très loin d'une harmonie amoureuse et sexuelle.

Rien dans la narration ne prédit pourtant une telle violence à la première lecture<sup>67</sup>. Jusqu'à cet instant, Julien est un personnage avec certes une part de mystère, mais qui a toujours été prévenant avec son épouse, même au début de cette nuit de noces :

---

<sup>65</sup> A. Dumas fils, dans sa préface à *l'Ami des Femmes*, fait état de la situation des jeunes filles nubiles de son temps, et caractérise la première relation sexuelle au sein du mariage de « viol » : « Au lieu d'initier l'épouse progressivement à ces mystères moitié célestes, moitié grossiers, que le Dieu Hymen impose aux néophytes avant de leur permettre l'accès du sanctuaire, ce jeune homme ne voit qu'une chose, c'est qu'il a en son pouvoir ce qu'il n'a jamais eu jusqu'alors, une vierge, c'est-à-dire un être clos qui contient des trésors inconnus, et qu'il a le droit d'ouvrir et d'explorer. Le jeune homme éloquent, bien élevé, tendre, se transforme tout à coup. Là où la jeune fille rêvait un dieu rayonnant, elle voit sauter sur l'autel une sorte de bête velue et trépidante, balbutiant des sons rauques, affamée de sa chair, altérée de son sang. Ce n'est plus l'amour, c'est le viol légal et consacré ; mais c'est le viol, aussi repoussant dans sa forme que celui que la loi condamne pour cette victime que rien n'a préparée à cette immolation de ses plus saintes pudeurs ! » (A. Dumas fils, « Préface », dans A. Dumas, *L'Ami des Femmes*, *op. cit.*, p. 10-11).

<sup>66</sup> Quand Jeanne fantasmait sur l'amour tendre et platonique elle « serra[it] ses bras contre sa poitrine, d'un mouvement inconscient, comme pour étreindre son rêve » (*UV*, 13). Le même geste est répété dans une condition significativement différente, ce qui souligne l'abîme entre le rêve passé et la réalité présente.

<sup>67</sup> En ayant connaissance de la future brutalité de Julien envers Jeanne lors de leur nuit de noces, le lecteur peut interpréter différemment certains comportements de Julien : « Elle s'aperçut soudain qu'il pressait sa main, doucement d'abord, puis plus fort, plus fort, à la briser » (*UV*, 34). Ce qui peut d'abord se lire comme une expression de la passion de Julien peut aussi s'interpréter comme une annonce de sa violence prochaine envers Jeanne, lui qui finira par « la briser », elle et ses attentes.

Il sentait vaguement peut-être quel danger offre cette bataille, et quelle souple possession de soi, quelle rusée tendresse il faut pour ne froisser aucune des subtiles pudeurs, des infinies délicatesses d'une âme virginale et nourrie de rêves (UV, 46).

Cette phrase est indéniablement un commentaire du narrateur qui souligne l'importance de la prudence de l'époux vis-à-vis de sa femme lors de la première relation sexuelle<sup>68</sup> : cette remarque rappelle ainsi que la tendresse et la retenue aident à « ne froisser aucune des subtiles pudeurs [...] d'une âme virginale » (UV, 46). Le narrateur indique la nécessité de la prudence dont Julien a « vaguement » (UV, 46) conscience pour ensuite mieux y opposer la brutalité du personnage, en totale contradiction avec cette sagesse recommandée. Julien commence certes par une approche en douceur, mais cesse cet effort face au refus de Jeanne : « il sembla désappointé, un peu froissé, et il reprit d'un ton toujours suppliant, mais plus brusque » (UV, 47). Sa brutalité s'amplifie jusqu'à ce que Julien fasse véritablement figure de monstre :

Puis il fit d'autres tentatives qu'elle repoussa avec épouvante ; et comme elle se débattait, elle rencontra sur sa poitrine ce poil épais qu'elle avait déjà senti sur sa jambe et elle se recula de saisissement (UV, 48).

Considéré comme un « homme si correct » (UV, 46) par Jeanne juste avant qu'il ne devienne violent, Julien se déshumanise pour devenir un monstre : c'est « une autre jambe froide et velue » (UV, 47) qui touche Jeanne. Le déterminant indéfini « une » suggère d'ailleurs l'inconnu. De plus, le ton de la voix de Julien intimide sa femme (UV, 47), et sa présence l'effraie : « Elle eut un sursaut nerveux et poussa un petit cri [...]. “Oh ! que vous m'avez fait peur !” dit-elle » (UV, 46). Le comportement de Julien est d'ailleurs terrifiant :

Alors il disparut *bien vite* dans le cabinet de toilette ; et elle entendait distinctement ses *mouvements* avec des *froissements* d'habits *défaits*, un *bruit d'argent* dans la poche, la *chute successive* des bottines. Et *tout à coup*, en caleçon, en chaussettes, il traversa *vivement* la chambre pour aller déposer sa montre sur la cheminée. Puis il retourna, *en courant*, dans la petite pièce voisine, *remua* quelque temps encore, et Jeanne se retourna *rapidement* de l'autre côté en fermant les yeux, quand elle sentit qu'*il arrivait*. Elle fit un *soubresaut* comme pour *se jeter à terre* lorsque glissa *vivement* contre sa jambe une autre jambe froide et velue ; et, la figure dans ses mains, éperdue, prête à crier de peur et d'effarement, elle se blottit au fond du lit (UV, 47, nous soulignons).

La précipitation de Julien suggère l'imminence du danger. Jeanne entend son mari se hâter : son approche est inéluctable. Recroquevillée sur elle-même, elle attend. Cet « Attendu » n'a plus rien à voir avec l'idéalisation de l'amour et du mariage : le rêve est devenu cauchemar. Au début du roman, le terme « anxiété » est associé à l'attente impatiente : « L'amour ! Il l'emplissait depuis deux années de l'anxiété croissante de son approche » (UV, 12, nous

---

<sup>68</sup> G. Droz précise également le comportement à adopter pour les maris. G. Droz, *Monsieur, madame et bébé* [1866], Paris, Havard (éd.), 1882, p. 125-126.

soulignons). En revanche, quand Jeanne attend sa nuit de noces, les termes « anxieuse » et « anxiété » rappellent ses illusions, mais prennent un sens beaucoup plus inquiétant : « et Jeanne attendit. Elle attendit anxieuse, le cœur crispé, ce je ne sais quoi deviné, et annoncé en termes confus par son père » (UV, 46), « Elle ne remuait pas, raidie dans une horrible anxiété » (UV, 47). En employant le même terme dans des situations radicalement différentes, Maupassant note ainsi la transition de l'attente rêveuse à l'attente angoissée, et met ainsi en évidence la déchéance des rêves.

Dans cette scène, la force du désir de Julien se révèle incontrôlable : Jeanne devient la proie d'un prédateur livré à ses pulsions. Son mari n'a en effet plus rien à voir avec l'homme idéal. La terreur succède ainsi au rêve sentimental : si Jeanne se pense dans un conte merveilleux, elle est alors dans *Barbe Bleue*<sup>69</sup>.

Durant cette nuit de noces, toutes les représentations que se faisait Jeanne du mariage et de l'amour se révèlent faussées, à commencer par son statut d'épouse. Si Jeanne pense devenir femme, c'est-à-dire devenir une adulte accomplie, en devenant épouse, sa conception même du statut est faussée. En effet, Jeanne et Julien ne caractérisent pas de la même manière le rôle de l'épouse :

“Ce soir vous serez ma femme”. Quoiqu'elle eût appris bien des choses dans son séjour aux champs, elle ne songeait encore qu'à la poésie de l'amour, et fut surprise. Sa femme ? ne l'était-elle pas déjà ? (UV, 42).

À la fin il parut s'impatienter, et d'une voix attristée : “Vous ne voulez donc point être ma petite femme ?”. Elle murmura à travers ses doigts : “Est-ce que je ne la suis pas ?”. Il répondit avec une nuance de mauvaise humeur : “Mais non, ma chère, voyons, ne vous moquez pas de moi” (UV, 47).

Pour Julien, le mariage se rapporte tout de suite à la nuit de noces, tandis que pour Jeanne, il est question de « poésie de l'amour » (UV, 42). Les pronoms personnels dans « ma femme » et « sa femme » sont déterminants : ils insistent sur le fait que Jeanne appartienne à son mari<sup>70</sup>. Mais qu'est-ce que cela veut dire concrètement ? Jeanne questionne : « Sa femme ? ne l'était-elle pas déjà ? » (UV, 42), « Est-ce que je ne la suis pas ? » (UV, 47). Ses interrogations répétées ne font qu'accentuer sa surprise ainsi que son incompréhension de l'amour et du statut d'épouse selon une autre conception que la sienne. En effet, quand Julien précise ses attentes de leur mariage, il fait effondrer celles de sa femme :

---

<sup>69</sup> M. Fumaroli, « Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, décembre, 2014, vol. 114, p. 791.

<sup>70</sup> Voir les propos du baron : « mais n'oublie point ceci, seulement ceci, que tu appartiens tout entière à ton mari » (UV, 45) auxquels Jeanne se fie durant sa nuit de noces : « elle répondit, troublée de nouveau, sans bien comprendre ce qu'elle disait, sous le souvenir des paroles de son père : “Je suis à vous, mon ami” » (UV, 46) et « elle répéta pour la deuxième fois : “Je suis à vous, mon ami” » (UV, 47).

Alors elle songea ; elle se dit, désespérée jusqu'au fond de son 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 !» (UV, 48)

La répétition de « c'est cela ! » témoigne de la surprise de Jeanne, notamment par le point d'exclamation. D'ailleurs même plus que surprise, Jeanne est véritablement écœurée, « désespérée jusqu'au fond de son âme ». Son expérience de la sexualité se révèle aux antipodes de sa vision sentimentaliste de l'amour et de son idéalisation du statut d'épouse. Dans *Une vie*, être épouse se résume ainsi surtout à dépendre de son mari, à être « sa » femme, et ce premier rapport sexuel est décrit à l'image de cette soumission<sup>71</sup>. La sexualité renvoie donc à un total désenchantement pour Jeanne. Le narrateur oppose deux visions très différentes du mariage et également les deux protagonistes dès la nuit de noces. Ainsi, dès l'instant où Jeanne et Julien sont unis par les liens du mariage, Maupassant les sépare.

L'auteur ne conclut pas le chapitre IV par le constat « d'une ivresse rêvée si différente, d'une chère attente détruite, d'une félicité crevée » (UV, 48). Alors que Julien s'est révélé violent et cruel, et que toutes les attentes de Jeanne, qui faisaient jusque-là le nœud du roman, s'écroulent, l'auteur caractérise cette nuit de noces comme une parenthèse dans la narration : cet épisode est rattaché à « l'ordinaire » (UV, 49). Le « viol conjugal » constitue certes un bouleversement dans le récit de la vie de Jeanne, mais Maupassant l'apparente finalement à un événement relativement courant à l'époque, ce qui est loin d'être faux : si Balzac conseille aux maris de ne pas commencer leur mariage par un viol, c'est bien que ce n'est pas une évidence. Dans sa volonté de vraisemblance, Maupassant décrit explicitement la violence de l'acte sexuel<sup>72</sup> pour finalement minimiser volontairement le « traumatisme<sup>73</sup> » de Jeanne : il relève ainsi un paradoxe entre la souffrance du personnage principal et la normalité des faits. Malgré ce chamboulement dans la vie de la jeune femme, tout redevient calme et habituel. La violence des gestes de Julien est d'ailleurs amplifiée par le calme et la sérénité dont il fait preuve<sup>74</sup> :

<sup>71</sup> C. Cazaban, *Étude sur Guy de Maupassant : Une vie, op. cit.*, p. 57 : « Le mariage, c'est d'abord la prise de possession d'un corps, qui n'appartient plus à la femme ».

<sup>72</sup> P. Hamon, A. Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France 1814-1914*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 34 : « L'évocation descriptive de ce motif est pratiquement exclue, sauf sous une forme allusive, de la littérature avant 1850. La littérature réaliste et naturaliste de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec sa volonté explicite de "tout voir et tout dire" (voir *L'Œuvre* de Zola), de n'exclure de la littérature aucune réalité, a systématiquement multiplié les évocations du corps humain dans l'intégralité de son anatomie, de sa pathologie et de ses fonctions ».

<sup>73</sup> G. Feydeau, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », *art. cit.*, p. 702.

<sup>74</sup> Maupassant reprend ce sentiment d'effroi du personnage féminin devant le sommeil de son époux après la nuit de noces notamment de *La Femme de trente ans* de Balzac et de *Madame Bovary* de Flaubert. A. Vial, « Maupassant, héritier de Balzac », *Europe, art. cit.*, p. 101 : « Ne manque pas au désespoir de Jeanne le spectacle du sommeil repu de son mari. Après Victor d'Aiglemont et avant Julien de Lamare, le pauvre Charles Bovary avait aussi dormi de ce sommeil insolent ».

Elle s'aperçut qu'il dormait ! Il dormait, la bouche entrouverte, le visage calme ! Il dormait ! Elle ne le pouvait croire, se sentant indignée, plus outragée par ce sommeil que par sa brutalité, traitée comme la première venue. Pouvait-il dormir par une nuit pareille ? Ce qui s'était passé entre eux n'avait donc pour lui rien de surprenant ? Oh ! Elle eût mieux aimé être frappée, violentée encore, meurtrie de caresses odieuses jusqu'à perdre connaissance (UV, 48).

Finalement, ce qui a beaucoup d'importance pour Jeanne, n'en a pas pour Julien, et n'en a pas non plus pour le récit. Maupassant fait ainsi de Jeanne un personnage à contretemps de la narration. La nuit de noces n'est pas sans rappeler la cérémonie dont nous avons précédemment parlé ; Jeanne perd la conscience des événements : « que se passa-t-il ensuite ? Elle n'en eut guère le souvenir, car elle avait perdu la tête » (UV, 48). La violence conjugale est minimisée, mais pas seulement : le mariage lui-même est minimisé « comme si rien de nouveau n'était survenu » (UV, 49).

#### **2.2.2.2. La sexualité, ce « quelque chose de bestial, de dégradant »**

Pierre Bayard affirme que Julien « s'est épris très vite<sup>75</sup> » de Jeanne : pourtant, qu'a fait ou dit Julien par amour ? Julien fait un mariage de convenance avec Jeanne, et ne l'épouse pas par amour, nous l'avons vu. Rien dans le roman ne suggère en effet que Julien soit à un moment donné épris de Jeanne : son comportement avec elle est soit celui d'un jeune homme qui veut plaire et séduire, soit celui d'un époux directif. Les seules délicatesses qu'il a pour sa femme se justifient par son désir sexuel ou pour couvrir ses tromperies : après la nuit de noces, « quand il eut fini sa toilette, [Julien] aida gentiment sa femme en tous les menus détails de la sienne, ne permettant pas qu'on appelle Rosalie » (UV, 49). En premier lieu, le lecteur peut interpréter ce geste de Julien pour de la « genti[llesse] », comme le texte le suggère, et comme Jeanne le pense aussi probablement ; Julien insiste pour prendre soin de sa femme. Néanmoins, en ayant connaissance de la liaison entre Julien et Rosalie, nous devinons que Julien cherche en réalité à éviter toute démonstration de jalousie ou de chagrin de la part de la servante de Jeanne. Ce qui paraît être un geste de tendresse et d'affection, voire d'amour, se révèle finalement être une dissimulation de son infidélité.

Jeanne éprouve d'autant plus de répulsion envers la sexualité quand elle comprend avoir mal interprété la galanterie de Julien : les prévenances de ce dernier ne sont pas des preuves d'amour mais le signe d'une convoitise sexuelle. La révélation de la sexualité coïncide en effet avec la découverte de la véritable nature des désirs de Julien : la sexualité contribue aux désillusions de Jeanne qui ne peut que la rejeter avec mépris. Durant le voyage de noces,

---

<sup>75</sup> P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, p. 164.

l'expérience conjugale de la sexualité s'apparente à de l'érotisme amoureux, et est donc beaucoup plus acceptable voire jouissive pour Jeanne. Julien finit pourtant par se lasser et par délaisser Jeanne pour vivre d'autres expériences sexuelles avec Rosalie puis Gilberte. Jeanne caractérise donc définitivement la sexualité comme « quelque chose de bestial, de dégradant, une saleté enfin » (UV, 53). Pour tomber enceinte, Jeanne doit se résoudre à subir des rapports sexuels « comme une nécessité écœurante et pénible, avec la résolution de les arrêter pour toujours dès qu'elle se sentirait enceinte de nouveau » (UV, 132). Jeanne manipule même son mari : « elle se tut et se promet de le forcer par la ruse à lui donner le bonheur qu'elle rêvait » (UV, 132). La sexualité n'est ainsi plus du tout un partage amoureux dans le couple mais un moyen de procréer dénué de tout plaisir.

La violence du premier acte sexuel, la première tromperie de Julien, puis la deuxième font s'effondrer à chaque fois davantage les illusions de Jeanne. Cette dernière s'oppose ainsi tout au long du roman à l'infidélité. Il est fréquent dans les romans que la femme malheureuse dans son mariage trouve une consolation dans l'adultère<sup>76</sup>. Or, au contraire des autres héroïnes des romans de Maupassant, comme Clotilde de Marelle, Madeleine Forestier, Virginie Walter, Christiane Andermatt, Louise Roland ou Anne de Guilleroy, et au contraire de certains personnages d'*Une vie*, comme Adelaïde ou Gilberte, Jeanne ne prend pas d'amants. Le lecteur d'*Une vie* ne peut qu'être surpris que Jeanne ne trompe pas son mari<sup>77</sup>, car c'est un attendu romanesque logique dans cette situation<sup>78</sup>. À bien prêter attention au texte, on peut pourtant être convaincu de la fidélité de Jeanne, même bien avant qu'elle ne se marie avec Julien : « Était-ce bien LUI l'époux promis [...] ? » (UV, 31). Il n'y a de place que pour un homme dans la vie de l'héroïne : « LUI ». Jeanne associe l'amour et le mariage et n'envisage donc jamais une relation amoureuse avec un autre que son mari.

Jeanne ressent une « véritable répugnance<sup>79</sup> » pour l'adultère. Après avoir entendu parler de l'infidélité de la boulangère et du forgeron : « Jeanne n'os[e] plus toucher au pain » (UV, 117), ce qui montre un indéniable dégoût pour la sexualité en général, voire de la haine :

[Jeanne était] pleine d'une répugnance qui devenait haineuse, de cette sale bestialité.  
L'accouplement des êtres l'indignait à présent comme une chose contre-nature ; et,

<sup>76</sup> Voir A. Naquet, *Vers l'union libre*, op. cit., p. 12 : « la femme, si elle ne se l'avoue pas, sent instinctivement qu'elle retrouvera chez des amants, pour la satisfaction de ses sentiments et pour ses dépenses de toilettes, l'amour que son mari ne lui apportera pas, et les sommes qu'il aura dilapidées ailleurs ».

<sup>77</sup> L'abbé Picot ne cache lui aussi pas sa surprise : « Accoutumé aux promiscuités et aux mœurs sans dignité des campagnes, il fut étonné de cette révélation » (UV, 130).

<sup>78</sup> L. Gaudefroy-Demombynes, *La Femme dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 33 : « Ce genre de mariage [arrangé] n'exclut pas a priori l'amour, et de fait, la plupart des jeunes femmes ainsi mariées sont pleines de bonne volonté pour aimer ce mari qu'elles n'ont pas épousé par amour ; mais le lecteur comprendra que de tels ménages, mal assortis, ne soient pas couronnés de succès et que souvent l'adultère s'ensuive ».

<sup>79</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993, p. 30.



si elle en voulait à Gilberte, ce n'était point de lui avoir pris son mari, mais du fait même d'être tombée aussi dans cette fange universelle. Elle n'était point, celle-là, de la race des rustres chez qui les bas instincts dominant. (UV, 116)

À travers l'expression de cette hostilité à la sexualité, Maupassant montre que le point de vue de Jeanne est particulièrement subjectif. Les termes « contre-nature », « fange universelle » et « race des rustres » révèlent un jugement de la part du personnage sur un acte que tous considèrent avec indulgence :

En connaissez-vous beaucoup, des maris qui soient fidèles ? [...] Tenez, je parie que vous-même, vous avez fait vos farces. Voyons, la main sur la conscience, est-ce vrai ? [...] Eh ! oui, vous avez fait comme les autres. Qui sait même si vous n'avez jamais tâté d'une petite bobonne comme celle-là. Je vous dis que tout le monde en fait autant. Votre femme n'en a pas été moins heureuse ni moins aimée, n'est-ce pas ? (UV, 94).

La narration précise bien que l'infidélité du baron n'a pas rendu sa femme « moins heureuse ni moins aimée » ce qui montre que, pour les autres personnages, la sexualité n'a rien à voir avec l'amour, qui lui-même n'a pas potentiellement de rapport avec le bonheur. L'adultère n'est ainsi pas un problème dans le mariage des parents de Jeanne, mais en devient en revanche un dans celui de Jeanne. La baronne a d'ailleurs « sur les lèvres une ombre de sourire au souvenir des fredaines de son mari » ce qui justifie bien que, pour elle, « les aventures d'amour font partie de l'existence (UV, 94). Jeanne ne réagit pas du tout de la même manière<sup>80</sup>, car sa vision de la vie est limitée à son imaginaire. Elle ne peut ainsi comprendre ni la sexualité ni le désir :

Le dégât est irréparable, mais ce n'est point tant pour des raisons morales, au nom des principes de fidélité dans le mariage, que par une condamnation du désir en lui-même, parce qu'il ne représente qu'une duperie<sup>81</sup>.

Le désir est au cœur des désillusions de Jeanne : si elle expérimente très brièvement la jouissance sexuelle au début de son mariage, Jeanne ne comprend pas le désir, et c'est cette incompréhension qui la pousse à la « condamnation » sévère de l'adultère, mais aussi « du désir lui-même » et donc de la sexualité dans le mariage (UV, 117, 131). Le désir de Julien pour d'autres femmes et le dégoût de Jeanne vis-à-vis de la sexualité conjugale et extra-conjugale les mènent à l'échec amoureux ; leurs visions de l'amour et du mariage s'opposent et sont donc incompatibles<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> É. Lecarme-Tabone, « La relation mère-fille dans l'œuvre de Maupassant », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 89-90 : « Cette désillusion parachèvera son rejet de la sexualité et son investissement total dans la maternité. Jeanne choisit donc une voie opposée à celle pour laquelle sa mère avait opté ».

<sup>81</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 29.

<sup>82</sup> L. Gaudefroy-Demombynes, *La Femme dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op. cit. p. 225.

Contrairement aux convictions de Jeanne, ses deux parents ne sont pas « 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 » (*UV*, 115-116) : ils ont, tout comme Julien, été infidèles. Jeanne, malgré ses déceptions successives, refuse de voir le réel. Elle « s’oppose par sa *simplicité* à son entourage caractérisé par sa *duplicité*<sup>83</sup> ». Maupassant accentue ainsi la « duplicité » des autres personnages<sup>84</sup>. Elle qui se définit fièrement comme une « femme toujours pure, sans défaillance et sans tache » (*UV*, 177) croit toujours voir en les autres un reflet d’elle-même, ou plutôt une conformité à ses idéaux. Jeanne est pourtant une exception dans le roman : sur la question de la sexualité, elle diffère en effet de la quasi-totalité des autres personnages. Le baron, la baronne, Julien et Gilberte, trompent leurs conjoints. L’abbé Picot et Rosalie se montrent complaisants vis-à-vis de l’adultère. Enfin, Paul, le fils du couple, s’éloigne de sa famille pour l’amour de sa concubine.

Jeanne subit la sexualité comme une violence<sup>85</sup> qui brise ses rêves et ses attentes, violence dont elle est victime<sup>86</sup> : « Tout le monde était donc perfide, menteur et faux. Et des larmes lui vinrent aux yeux. On pleure parfois les illusions avec autant de tristesse que les morts ». Parce qu’il montre tout au long de son récit que la désillusion amoureuse est inévitable, Maupassant condamne ainsi Jeanne à la souffrance dans son mariage.

---

<sup>83</sup> *Id.*

<sup>84</sup> A. Fonyi, « Vies simples / vies compliquées : *Un cœur simple, Une vie / Madame Bovary* », dans S. Thorel, *Simple vies de femmes*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 131 : « Tous autour d’elle, se disent adeptes d’une morale idéale qui commande la fidélité conjugale, mais tous vivent selon une morale pratique qui tolère l’adultère tant qu’il reste discret. La norme veut que chacun adopte cette double morale, source d’hypocrisie, de mensonges, d’une vie compliquée, mais Jeanne, dans sa simplicité, est incapable de régler sa vie sur un tel modèle. Là réside le potentiel transgressif du roman, un potentiel qui ne donne pas lieu à des actes ».

<sup>85</sup> Jeanne se sent humiliée par la sexualité : « Elle s’empourpra, honteuse, balbutiant : “Oh ! maintenant. Mais que dirait-on ? Que penserait-on ? Comment oserais-tu demander une chambre en plein jour ? Oh ! Julien je t’en supplie” [...]. Elle ne disait plus rien, les yeux baissés, révoltée toujours dans son âme et dans sa chair devant ce désir incessant de l’époux, n’obéissant qu’avec dégoût, résignée, mais humiliée (*UV*, 53).

<sup>86</sup> L’abbé Tolbiac blâme Jeanne, quand elle refuse de révéler au grand jour l’adultère de Julien et Gilberte : « dans votre crime, vous êtes plus coupable qu’eux » (*UV*, 140). Si l’abbé cherche à la faire culpabiliser, Jeanne se place toujours en victime de Julien et de la vie.



**CHAPITRE 3 : L'EMPREINTE LITTERAIRE DE FLAUBERT ET DE  
ZOLA DANS *UNE VIE* : LA FEMME CONDAMNEE A LA  
SOUFFRANCE DANS SON MARIAGE**



### 3.1. HERITAGES ET APPROPRIATIONS

Tantôt qualifié d’auteur réaliste, naturaliste ou fantastique, tantôt cantonné à sa filiation avec Flaubert, Maupassant est difficilement classable. Nombreux sont les critiques qui ont listé les analogies d’*Une vie* à d’autres écrits qui lui ont précédé. En effet, Maupassant n’innove pas en écrivant sur le mariage, mais s’inscrit dans la continuité de ce qui s’est déjà fait auparavant et se fera encore pendant longtemps. Pour autant, on ne peut résumer le roman à ses filiations : elles ne lui ont pas empêché de connaître un franc succès tant auprès du public que de la critique et de se démarquer de ses prédécesseurs. Le premier roman de Maupassant hérite ainsi de plusieurs esthétiques que l’auteur s’approprie pour créer un roman singulier.

#### 3.1.1. UNE VIE : QUELLE ESTHETIQUE LITTERAIRE ?

##### 3.1.1.1. Dans les pas des maîtres : inspirations et expirations

Maupassant n’a jamais nié sa filiation à Flaubert, qu’il appelle son « maître<sup>1</sup> » en matière de littérature. Flaubert, lui aussi normand et ami proche de la famille Maupassant, a pris sous son aile le novice pour le former à sa vision de la littérature. Maupassant conserve tout au long de sa vie un point de vue indéniablement flaubertien concernant le roman ou les écoles littéraires. Tout comme Flaubert, Maupassant se déclare en effet indépendant de toutes doctrines qui le « forc[ent] à modifier son tempérament, récuser son originalité, ne pas lui permettre de se servir de l’œil et de l’intelligence que la nature lui a donné<sup>2</sup> ». Les deux amis se sont toujours ouvertement moqués du réalisme<sup>3</sup> ou du naturalisme, comme le montre leur réaction à la phrase « Je ne suis qu’un savant<sup>4</sup> » de Zola :

“*Je ne suis qu’un savant.*” !!! – (Rien que cela ! Quelle modestie.) – “L’enquête sociale.” – Le document humain. La série des *formules*. On verra maintenant sur le

---

<sup>1</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 713. Voir par exemple Lettre à Flaubert du 5 janvier 1880, dans G. de Maupassant, G. Flaubert, *La Terre a des limites, mais la bêtise humaine est infinie. Correspondance*, éd. V. Bui, Paris, Le Passeur, 2021, p. 187 : « mon bien cher Maître » et Lettre à Maupassant du 2 janvier 1880, dans *ibid.*, p. 186 : « mon très aimé disciple ».

<sup>2</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 706.

<sup>3</sup> Maupassant, dans sa préface à la publication de la correspondance de Flaubert à George Sand en 1884, affirme que Flaubert « s’irritait beaucoup de cette épithète de réaliste qu’on lui avait collé au dos et prétendait n’avoir écrit sa *Bovary* que par haine de l’école de Champfleury » (G. de Maupassant, « Gustave Flaubert », dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 1235).

<sup>4</sup> É. Zola, *La République et la Littérature*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 11.

dos des livres : “Grand roman selon la formule naturaliste.” – *Je ne suis qu’un savant !!!!! Cela est Pyramidal !!!! Et on ne rit pas...*<sup>5</sup>

Oui, j’ai lu la brochure de Zola. C’est énorme ! Quand il m’aura donné la définition du Naturalisme, je serai peut-être un Naturaliste. Mais d’ici là, moi pas comprendre<sup>6</sup>.

Dans leur correspondance, les deux auteurs se moquent éperdument de Zola, qui cherche à être plus scientifique que littéraire dans ses écrits fictionnels, ce qui leur paraît absurde<sup>7</sup>. Flaubert relève aussi la complexité du naturalisme et des esthétiques littéraires en général, qui ne se définissent pas clairement<sup>8</sup>. Maupassant reprend cette critique : « Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu’à des querelles de tempéraments opposés<sup>9</sup> ». Il est difficile de définir convenablement les termes *naturalisme* et *réalisme* en particulier, et beaucoup de critiques du XIX<sup>e</sup> siècle les confondent souvent. Quand ils se moquent du naturalisme, les deux auteurs remettent en cause le besoin d’appartenir à une esthétique littéraire pour écrire et la stigmatisation des œuvres. Pour Flaubert et Maupassant, le réalisme et le naturalisme sont deux termes flous. Ils resteront toujours très éloignés de l’école dont Zola est le chef de file, mais cela n’empêche toutefois pas les trois hommes d’être très liés, et de vouloir tous trois « que leurs romans soient à l’image du réel et comme tirés d’événements ayant pu se produire<sup>10</sup> ». Flaubert correspond très souvent avec Zola et ce dernier n’a de cesse de faire des lectures naturalistes de *Madame Bovary*, qu’il considère être une œuvre fondamentale de la littérature et du mouvement naturaliste<sup>11</sup>. Maupassant et Zola sont aussi très amis : c’est d’ailleurs Zola qui prononce l’oraison funèbre de Maupassant. Maupassant, quant à lui, participe au recueil des *Soirées de Médan* avec sa nouvelle *Boule-de-Suif*, une œuvre majeure dans sa carrière qui le rendra connu du grand public et lui conférera une légitimité littéraire. Les nouvelles du recueil sont parfois considérées comme représentatives du courant naturaliste, ce qui a rapidement fait de Maupassant une figure de proue du mouvement pour certains<sup>12</sup>. La critique littéraire moderne ou contemporaine de Maupassant le cite abondamment

<sup>5</sup> Lettre à Flaubert du 24 avril 1879, dans G. de Maupassant, G. Flaubert, *La Terre a des limites, mais la bêtise humaine est infinie. Correspondance*, éd. V. Bui, *op. cit.*, p. 160.

<sup>6</sup> Lettre à Maupassant du 25 avril 1879, dans *ibid.*, p. 162.

<sup>7</sup> T. Poyet, *L’Héritage Flaubert-Maupassant*, Paris, Kimé, 2000, p. 127 : selon Flaubert et Maupassant, « Zola est en train de détourner le dogme de l’impersonnalité en le poussant trop loin. Il le tue en oubliant son objectif : faire de la belle littérature. Pour le moins, il lui a proposé une autre destination : dire la vérité. Flaubert s’en étouffe, Maupassant hoquette ».

<sup>8</sup> Zola lui-même nuançait l’idée d’école littéraire. Voir É. Zola, « Le Naturalisme », dans *Écrits sur le roman*, *op. cit.*, p. 289-290.

<sup>9</sup> Lettre à Paul Alexis du 17 janvier 1877, dans G. de Maupassant, *Correspondance*, éd. J. Suffel, Genève, Editio Service, 1973.

<sup>10</sup> A. Dubuc, « L’amitié entre Flaubert, Zola et Maupassant », *Les Cahiers naturalistes*, n° 55, 1981, p. 27.

<sup>11</sup> Voir R.-P. Colin, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012, p. 245.

<sup>12</sup> H. Suwala, « Maupassant et le naturalisme », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l’écriture*, *op. cit.*, p. 243.

dans les dictionnaires et études sur le naturalisme, ce qui est surprenant quand on sait que Maupassant a toujours refusé tout rapprochement de son œuvre avec le naturalisme<sup>13</sup> :

[Après les *Soirées de Médan*,] la critique range Maupassant dans “la bande à Zola” ; il est automatiquement classé “naturaliste” [...] ce n’est qu’après la publication d’*Une vie* (1883) qu’apparaissent les premiers signes d’un changement d’attitude. Même si l’on continue à traiter Maupassant de naturaliste, on commencer à lui faire, dans le mouvement, une place à part<sup>14</sup>.

Si l’écriture de Maupassant s’apparente parfois à l’esthétique naturaliste<sup>15</sup>, Maupassant ne s’y limite pas. Dans son premier roman, il s’inspire de beaucoup d’œuvres et auteurs qui l’ont précédé, et pas seulement de Flaubert ou de Zola.

Certains rapprochent *Une vie* de *Numa Noumestan* d’Alphonse Daudet ou encore de *René Mauperin* des frères Goncourt<sup>16</sup>, et d’autres comparent le roman à la *Comédie Humaine* de Balzac<sup>17</sup>. On peut penser au personnage principal de *La Femme de trente ans* de Balzac, Julie, avec qui Jeanne partage les illusions d’avant mariage et les désillusions de la nuit de noces<sup>18</sup>. On relève tout de même évidemment des contrastes entre l’écriture balzacienne et maupassantienne : « Le viol conjugal est narré dans toute sa brutalité par Maupassant dans *Une vie* qui déplie en quelque sorte tout ce que le texte balzacien traitait sur le mode de l’allusion et de l’ellipse<sup>19</sup> ». Ainsi, Maupassant se détache de ses inspirations ; il n’en garde que certains aspects pour en « expirer » d’autres.

### 3.1.1.2. Vers une émancipation littéraire : la vraisemblance comme seule doctrine

Pour réaffirmer son refus d’affiliation à une quelconque école ou norme littéraire, Maupassant fait de la préface de son roman *Pierre et Jean* intitulée « Le Roman » un manifeste littéraire de liberté artistique, qui est par la suite devenu l’un des plus importants écrits théoriques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. De la même manière qu’il caractérise les écoles littéraires de « piège des uniformités<sup>20</sup> » qui dépersonnalisent les écrivains, Maupassant y récuse toute figement du genre romanesque :

Le critique qui, après *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Don Quichotte*, *Les Liaisons dangereuses*, *Werther*, *Les Affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Émile*, *Candide*

<sup>13</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 703-715, « notes » p. 1509. Voir aussi, T. Poyet, *Maupassant : Une littérature de la provocation*, Paris, Kimé, 2011, p. 19.

<sup>14</sup> H. Suwala, « Maupassant et le naturalisme », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l’écriture*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>15</sup> Voir A. Vial, *Guy de Maupassant et l’Art du Roman*, *op. cit.*, p. 20 et 374.

<sup>16</sup> L. Gaudefroy-Demombynes, *La Femme dans l’œuvre de Guy de Maupassant*, *op. cit.* p. 186.

<sup>17</sup> A. Vial, « Maupassant, héritier de Balzac », *Europe*, *art. cit.*, p. 99-124.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>20</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, « notes », p. 1509.



[...], etc., ose encore écrire : « Ceci est un roman, cela n'en est pas un », me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence<sup>21</sup>.

On pourrait attendre d'un écrit intitulé « Le Roman » une définition du genre. Maupassant n'en fait volontairement pas, d'une part parce que le roman est selon lui indéfinissable, et d'autre part parce qu'il prône la liberté totale de l'écrivain dans son art : cette indétermination du roman permet l'expression de la créativité et de l'originalité de l'auteur. Cette préface de 1888 entre en résonance avec d'autres théories qui l'ont précédée<sup>22</sup>. Maupassant ressent ainsi le besoin de faire entendre sa position littéraire dans un débat où chacun prétend « montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité<sup>23</sup> » :

[Les auteurs réalistes ou naturalistes] devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable<sup>24</sup> ». Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision la plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité elle-même. Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence. Un choix s'impose donc, – ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité<sup>25</sup>.

Maupassant ne critique pas les œuvres réalistes et naturalistes en elles-mêmes, mais conteste la théorie de « vérité » qu'ont leurs auteurs<sup>26</sup> : la transcription de la vérité est selon lui impossible dans la fiction, qui, par définition, est faite de « choix<sup>27</sup> ». Pour lui, la vérité ne peut se peindre qu'au moyen d'artifices littéraires et artistiques<sup>28</sup>. C'est cette divergence de pensée avec les réalistes et naturalistes qui explique la moquerie de Maupassant vis-à-vis du « Je ne suis qu'un savant » de Zola<sup>29</sup> : selon lui, Zola n'est justement qu'un artiste. Si Maupassant précise que pour « faire vrai<sup>30</sup> » l'auteur doit « souvent corriger les événements au profit de la

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 703-704.

<sup>22</sup> *Ibid.*, « notes », p. 1508 : « [Maupassant] entend prendre sa place dans un vaste débat inauguré en 1880 par Zola avec *Le Roman expérimental* et poursuivi l'année suivante, avec *Les Romanciers naturalistes*. Ce débat avait pris de l'ampleur en 1884 : *Réflexions sur l'art du roman* de Bourget, préface à *Chérie* de Goncourt, *À Rebours* de Huysmans ».

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 705.

<sup>24</sup> Maupassant cite ici le chant III de l'*Art Poétique* de Boileau.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>26</sup> Il ajoute aussi *ibid.*, p. 709 : « Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il n'y a d'hommes sur la terre » et explique ainsi la subjectivité de la notion de vérité.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>28</sup> *Id.* : « L'art [...] consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer ».

<sup>29</sup> Se référer au 3.1.1.1. Dans les pas des maîtres : inspirations et expirations, p. 99 de ce mémoire.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 709.

vraisemblance et au détriment de la vérité<sup>31</sup> », c'est que la recherche de la vraisemblance est selon lui ce qui doit primer dans une esthétique réaliste.

Le réalisme est un terme équivoque<sup>32</sup> dont la définition varie selon les époques, les critiques et les auteurs. Jakobson propose : « on appelle réaliste l'œuvre que l'auteur en question a projetée comme vraisemblable [...]. On appelle réaliste l'œuvre que celui qui la juge perçoit comme vraisemblable<sup>33</sup> ». Selon cette définition, *Une vie* est indéniablement une œuvre réaliste. Elle ne s'inscrit pas dans le courant réaliste, puisque Maupassant a toujours précisé son détachement de l'école, mais cela n'empêche pas que l'on puisse retrouver dans le roman certaines esthétiques propres au mouvement réaliste. Maupassant valorise en effet la banalité du quotidien, au moyen de ce que Barthes appelle au XX<sup>e</sup> siècle « l'effet de réel<sup>34</sup> » et le « détail inutile<sup>35</sup> » pour donner « l'illusion complète du vrai<sup>36</sup> ». Ce sont des éléments du réalisme que Flaubert utilisait aussi<sup>37</sup>, parce que les deux auteurs cherchent la vraisemblance dans leurs œuvres, comme beaucoup des romanciers de leurs temps. Ils considèrent tous deux que la vérité ne passe toujours qu'à travers une représentation subjective de l'écrivain : l'observation conduit à une « vision personnelle du monde<sup>38</sup> » que l'auteur retranscrit ensuite dans son œuvre<sup>39</sup>. Dans son écriture, Maupassant ne cherche pas à « démonter la machine du monde, pièce à pièce, pour en arracher la vérité<sup>40</sup> » mais à « reproduire [la vie] devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance<sup>41</sup> ». Il ne veut pas donner une photographie du réel, mais en montrer un reflet<sup>42</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>32</sup> La plupart des révolutions esthétiques se sont successivement revendiquées être réalistes, parce qu'elles avaient comme projet artistique d'être une représentation fidèle du réel. Voir à ce propos J.-Y. Tadié, *La Création littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>33</sup> R. Jakobson, *Théorie de la littérature*, éd. T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 99.

<sup>34</sup> R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, P. Riffaterre, M. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>36</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 709 : « Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes ».

<sup>37</sup> J. Neefs, « Conclusion, la prose vision, de Flaubert à Proust », dans *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 273.

<sup>38</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 706.

<sup>39</sup> La description de la ville de Paris par exemple n'est pas la même selon qu'elle est faite par Zola dans *La Curée*, par Victor Hugo dans *Les Misérables* ou par Baudelaire dans « Paysage », dans « Les Sept Vieillards » ou dans « Rêve parisien », car elle relève toujours d'une représentation subjective et d'une esthétique particulière plutôt que de l'exactitude, qu'on ne peut jamais retranscrire en littérature. Chaque représentation est par définition une interprétation : le « vrai » ne peut ainsi être décrit fidèlement, car il relève de la perception de chacun.

<sup>40</sup> É. Zola, « Deux définitions du roman », dans *Écrits sur le roman*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>41</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 706-707.

<sup>42</sup> Si certains critiques identifient le réalisme comme un miroir de la société : « Il faut qu'un écrivain se considère seulement comme un miroir chargé de nous montrer le plus grand nombre d'objets possible, et cela sans les déformer » (P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 208), d'autres le réfutent (Voir G. Larroux, *Le Réalisme, éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris, Nathan, 1995, p. 15-16).

Dans *Une vie*, comme dans beaucoup de ses œuvres, Maupassant valorise la banalité du quotidien. Un an avant la publication de son premier roman, il théorise déjà :

Du roman, tel qu'on le comprend aujourd'hui, on cherche à bannir les exceptions. On veut faire, pour ainsi dire, une moyenne des événements humains et en déduire une philosophie générale, ou plutôt dégager les idées générales des faits, des habitudes, des mœurs, des aventures qui se reproduisent le plus généralement. De là cette nécessité d'observer avec impartialité et indépendance<sup>43</sup>.

*Une vie* résulte de cette théorie ; ce n'est pas le roman des drames et des multiples péripéties qui s'enchaînent. Le récit peut se résumer en seulement deux phases : Jeanne rêve d'amour et épouse Julien, puis le couple a un enfant auquel Jeanne est dévouée. Toutes les illusions de Jeanne se focalisent sur son mariage dans la première partie du roman et sur son fils dans la deuxième. Maupassant décrit dans *Une vie* un schéma de vie qui pourrait être celui de beaucoup de femmes de son temps. Jeanne n'est pas une « exception » mais correspond à « une moyenne » : « Le titre d'*Une vie* lui-même vise la plus totale neutralité<sup>44</sup> ».

Maupassant veut faire de son roman un emblème du vide, qui correspond à sa vision personnelle de la vie<sup>45</sup> : « Le vrai roman serait celui où il ne se passerait rien ; la représentation la plus réaliste serait celle du vide de l'existence<sup>46</sup> ». Maupassant écrit le roman du « rien », à l'image de ce qu'avait fait Flaubert avec *Madame Bovary*. C'est une des leçons qu'il retient de son maître : valoriser le style<sup>47</sup>, qui doit « donc être, pour ainsi dire, impersonnel, et n'emprunter ses qualités qu'à la qualité de pensée, à la puissance de la vision<sup>48</sup> ». Par ce style impersonnel<sup>49</sup>, Maupassant fait d'*Une vie* un roman universel. Edmond de Goncourt dit d'ailleurs de lui qu'il est un écrivain anonyme, un producteur de « bonne copie courante appartenant à tout le monde<sup>50</sup> ». À propos d'*Une vie*, Paul Alexis affirme :

Ce livre n'est que cela, comme la vie elle-même. Ce sont des événements qui se passent un peu partout et tous les jours. Et cela vous prend au cœur, pourtant, parce que c'est humain. Toutes les femmes croiront plus ou moins avoir été Jeanne, retrouveront leurs propres émotions, et seront particulièrement attendries<sup>51</sup>.

---

<sup>43</sup> G. de Maupassant, « Les bas-fonds », dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 1472. Voir aussi G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 13.

<sup>44</sup> R.-P. Colin, *Dictionnaire du naturalisme*, *op. cit.*, p. 331.

<sup>45</sup> A. Vial, « Maupassant, héritier de Balzac », *Europe*, *art. cit.*, p. 118.

<sup>46</sup> G. de Maupassant, « Préface », dans *Romans*, éd. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 26.

<sup>47</sup> H. Suwala, « Zola et Maupassant lecteurs de Flaubert », *Les Cahiers naturalistes*, n° 65, 1991, vol. 37, p. 72. Voir aussi G. de Maupassant, « Gustave Flaubert dans sa vie intime », dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 1207 : « Flaubert, c'était le style, et tellement que la forme de sa phrase décidait souvent même de la forme de sa pensée ».

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 1208.

<sup>49</sup> R. Dumesnil, *Guy de Maupassant*, Paris, Tallandier, 1979, p. 212.

<sup>50</sup> Journal du 9 janvier 1888, dans E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1851-1896*, éd. R. Ricatte, Paris, Laffont, 1989, tome III, p. 87.

<sup>51</sup> P. Alexis, « Guy de Maupassant », *Le Réveil*, *art. cit.*, p. 1.

Le pari de vraisemblance de Maupassant semble donc gagné : dans la critique de Paul Alexis, il est question de « la vie elle-même », « des événements » de « tous les jours ». Jeanne est banale, profondément humaine, et c'est ce qui permet aux lectrices de pouvoir s'identifier à elle. L'identification permet en effet de mesurer le degré de vraisemblance d'une œuvre. Jules Renard déclare même : « J'aime Maupassant parce qu'il me semble écrire pour moi, non pour lui<sup>52</sup> ».

La mise en œuvre de la vraisemblance, Maupassant l'hérite de Flaubert, du réalisme, du naturalisme et des œuvres qui l'ont précédé. Il n'est néanmoins pas une copie de ce qui a été fait avant lui. Tout artiste s'inspire en effet de ce qui a été fait auparavant sans que cela ne l'empêche d'être possiblement original, et Maupassant a toujours aspiré à l'être<sup>53</sup> :

Les deux écoles sont logiques, bien qu'à mon sens le véritable romancier ne doive être ni idéaliste ni réaliste de propos délibéré. Ou plutôt il a le devoir d'être l'un et l'autre<sup>54</sup>.

L'auteur d'*Une vie* n'a pas voulu limiter sa créativité en appartenant à une école définie, mais a préféré s'inspirer de beaucoup d'œuvres et d'auteurs pour créer sa propre singularité. Maupassant hérite de Flaubert, de Zola et d'autres, mais avec son premier roman, il n'écrit pas une œuvre à la Flaubert ou à la Zola : il écrit une œuvre à la Maupassant. Quant à savoir s'il est plus proche de l'un ou de l'autre, les critiques s'accordent plus ou moins à le situer « à mi-chemin<sup>55</sup> » entre les deux.

Après la mort de Flaubert en 1880, Maupassant s'éloigne petit à petit des influences de son maître, pour se rapprocher de plus en plus d'une écriture naturaliste<sup>56</sup> et puis s'en détache aussi au fur et à mesure de ses écrits. *Une vie* est une œuvre entre-deux, avec ses références à *Madame Bovary* et avec ses représentations plutôt naturalistes de la femme.

---

<sup>52</sup> Journal du 13 février 1893, dans J. Renard, *Les œuvres complètes de Jules Renard : 1864-1910*, éd. Henri Bachelin, Paris, F. Bernouard, 1925-1927, vol. 11, p. 182.

<sup>53</sup> G. Delaisement, *La Modernité de Maupassant*, op. cit., p. 219, 245 ; G. de Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, op. cit., p. 704 : « Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger » ; voir aussi la lettre du 17 juillet 1886 de Maupassant à Maurice Vaucaire, lue dans A. Dubuc, « Une lettre oubliée de Maupassant », *Annales de Normandie*, n° 3, 1958, tome VIII, p. 369 : « Mais surtout, surtout, n'imitiez pas, ne vous rappelez rien de ce que vous avez lu, oubliez tout, et (je vais vous dire une monstruosité que je crois absolument vraie), pour devenir bien personnel, n'admirez personne ».

<sup>54</sup> G. de Maupassant, « Autour d'un livre », dans *Chroniques*, op. cit., p. 1439.

<sup>55</sup> H. Suwala, « Zola et Maupassant lecteurs de Flaubert », *Les Cahiers naturalistes*, art. cit., p. 77 : « Plus artiste, plus sensible aux valeurs purement esthétiques, que Zola mais moins "obsédé", moins "hanté" (pour employer ses propres termes) par la *mystique du style* et plus engagé dans la vie et le monde que Flaubert, Maupassant semble se situer [...] comme à mi-chemin entre l'auteur de *Madame Bovary* et celui des *Rougon-Macquart* ».

<sup>56</sup> *Id.*

### 3.1.2. UNE JEANNE BOVARY ?

Pour écrire *Une vie*, Maupassant s'est inspiré de Flaubert, c'est indéniable. *Une vie* est probablement le roman de Maupassant où l'héritage flaubertien est le plus visible, et cela s'explique notamment parce qu'il a été commencé avant et fini après la mort du maître. Le roman est d'ailleurs dédié à Flaubert, au nom de l'amitié : « *Hommage d'un ami dévoué et en souvenir d'un ami mort* » (UV, 1). Si *Une vie* est un « hommage » à Flaubert, cela laisse penser que le roman porte l'empreinte de l'auteur, et en effet, le premier roman de Maupassant est construit sur le modèle de *Madame Bovary*<sup>57</sup> : Jeanne semble être une petite sœur d'Emma, une Jeanne Bovary.

#### 3.1.2.1. Rêves et désillusions : deux femmes à l'épreuve de l'amour et du mariage

Jeanne et Emma ont plus ou moins la même situation de départ : les deux héroïnes ont été élevées dans des couvents, selon l'usage de la classe bourgeoise, et sont « destinées à être épouses et mères<sup>58</sup> ». Pour elles, l'amour et le mariage permettent d'accéder au bonheur, mais elles réalisent trop tard qu'ils n'apportent finalement que des désillusions. L'expérience du couple mène Jeanne et Emma à la souffrance, parce qu'elles ne parviennent pas à envisager le monde et leur futur autrement que par le rêve<sup>59</sup>. Tout comme Jeanne, dans des extraits d'*Une vie* que nous avons déjà cités, Emma se désespère de ses désillusions :

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres<sup>60</sup>.

Quel bonheur dans ce temps-là [où elle n'était pas mariée] ! quelle liberté ! quel espoir ! quelle abondance d'illusions ! Il n'en restait plus maintenant ! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour ; — les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 11.

<sup>58</sup> P. Baron, « La mal mariée dans "Madame Bovary" de Gustave Flaubert, "Une vie" de Guy de Maupassant et "Thérèse Desqueyroux" de François Mauriac », dans P. Baron, D.-M. Wood, W. Perkins (dir.), *Femmes et littérature*, Paris, Les Belles Lettres, « Presses Universitaires Franc-Comtoises », 2003, p. 146.

<sup>59</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 11 : « Leur désir, ignorant encore de son objet, se projette vers un avenir tout proche et qu'elles ne peuvent cependant concevoir qu'à travers les modèles imaginaires qui leur en ont été proposés et qui servent de support aux émotions anticipatrices de leurs corps ».

<sup>60</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 97.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 278.

Plutôt qu'une amélioration de sa condition, le mariage fait « perd[re] » à Emma le « bonheur », la « liberté », l'« espoir » et l'« abondance d'illusions ». Les deux personnages sont indéniablement similaires sur ce point. Néanmoins, *Madame Bovary* est un modèle dont Maupassant s'affranchit. Flaubert et Maupassant ne se focalisent effectivement pas de la même manière sur la souffrance de leurs personnages respectifs :

Dans *Madame Bovary*, il nous faut attendre le sixième chapitre pour pénétrer dans le passé d'Emma et comprendre de l'intérieur un personnage qui ne nous était apparu jusque-là que par l'intermédiaire du regard de Charles, conservant ainsi toute sa part de mystère, d'étrangeté et de fascination. Jeanne, au contraire s'ouvre d'entrée au regard du lecteur, ce qui induit dans l'esprit de celui-ci, par la structure même du récit, l'idée d'une âme plus simple, plus immédiatement accessible<sup>62</sup>

On attend le sixième chapitre pour découvrir la fameuse « Madame Bovary » qui donne son nom au titre : Flaubert fait ainsi d'Emma un personnage insaisissable et opaque dès le début de son roman. Elle demeure une sorte de mystère pour le lecteur, notamment parce que ses émotions sont principalement observées par le narrateur d'un point de vue extérieur. Maupassant procède différemment : il dévoile son personnage dès la première page du récit. Il explique tout de l'identité de Jeanne, la livre entièrement au lecteur. Dans *Madame Bovary*, on observe l'héroïne ; dans *Une vie*, on la connaît. Jeanne se fonde dans le réel, elle est quelconque et universelle à la fois. Au contraire, Emma est beaucoup plus dramatique et singulière : incomprise, elle vit en-dehors du monde<sup>63</sup>. Les adultères d'Emma montrent bien qu'elle ne se contente pas de ses désillusions dans le mariage, mais cherche l'amour romanesque ailleurs, tandis que Jeanne subit le réel et conçoit son malheur comme une fatalité.

### 3.1.2.2. Transgression et soumission

Emma et Jeanne ne partagent pas la même conception de l'amour et du mariage<sup>64</sup>. Les idéaux de Jeanne résultent de son éducation tandis que l'imaginaire d'Emma lui vient des livres qu'elle a lus : « ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires<sup>65</sup> ». L'adultère relève du romanesque et paraît presque naturel à Emma, tandis que l'imaginaire de Jeanne se fonde sur « l'amour naïf » (*UV*, 4). Les deux femmes ont beau vivre dans le rêve et connaître la désillusion dans l'amour et le mariage, elles ne réagissent pas du tout de la même manière à leur situation. L'une transgresse, c'est Emma, l'autre demeure

<sup>62</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 11.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 12 : « Où qu'elle aille, Emma se sent différentes des autres, tandis que Jeanne fait confiance à la vie et se sent résolument heureuse auprès des siens »

<sup>64</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 13-14.

<sup>65</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 100.

passive, c'est Jeanne. Cette dernière ne fait que suivre le plan éducatif de son père pour elle, sans jamais en dévier : « elle aime et épouse l'homme que ses parents lui proposent comme mari<sup>66</sup> ». Jeanne est ainsi « un pur produit de l'éducation de son père, elle est exactement ce qu'il a voulu qu'elle soit, elle est le fruit d'un idéal<sup>67</sup> ». Ce n'est pas du tout le cas d'Emma qui n'est pas comprise par son père<sup>68</sup> et qui fait sa propre éducation sentimentale : « Les romans dont Emma se sert pour faire son éducation sentimentale, sont interdits au couvent – autrement dit, l'accès d'Emma à l'univers de l'amour passe par la transgression<sup>69</sup> ». Emma va plus loin que Jeanne, et après la déception de son mariage, elle cherche l'amour auprès d'autres hommes : elle est lucide sur le fait qu'il est impossible pour elle de trouver le bonheur auprès de Charles. Elle sait ainsi qu'elle n'a pas d'autres choix que de fuir<sup>70</sup> : « des tentations la prenaient de s'enfuir avec Léon, quelque part, bien loin, pour essayer une destinée nouvelle<sup>71</sup> ». Pour reprendre les termes de Baudelaire, qui a beaucoup écrit sur l'insatisfaction du réel, Emma n'est « bien nulle part » et « croi[t] toujours qu'[elle] serai[t] mieux ailleurs que là où [elle est]<sup>72</sup> ». Quand Emma comprend que la transgression ne lui apportera pas plus de bonheur et que la situation est irrémédiable, elle choisit la dernière fuite possible : le suicide. Elle choisit ainsi « la guérison définitive du vide par le vide<sup>73</sup> ». Jeanne en revanche ne fuit jamais, excepté quand elle découvre la liaison entre Julien et Rosalie. Là, elle est « poussée par un impérieux besoin de fuir » (UV, 85) :

Oh ! sa vie était cassée, toute joie finie, toute attente impossible ; et l'épouvantable avenir plein de tortures, de trahisons et de désespoirs lui apparut. Autant mourir, ce serait finir tout de suite (UV, 86).

Néanmoins, ce « besoin de fuir » et cette volonté de mourir ne sont qu'éphémères. Le seul désir de fuite de Jeanne se solde par une résignation : Jeanne choisit la passivité. Cette tentative de suicide marque le début d'une mort symbolique<sup>74</sup> : le corps inerte du personnage « retomba mollement dans la neige [...]. Ils firent d'elle ce qu'ils voulurent » (UV, 86). Jeanne vit encore, mais toute volonté en elle est morte. On note une différence avec Emma : la mort de cette dernière conclut le roman de Flaubert, tandis que la mort symbolique de Jeanne est un

<sup>66</sup> A. Fonyi, « Vies simples / vies compliquées : *Un cœur simple, Une vie / Madame Bovary* », *art. cit.*, p. 131.

<sup>67</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, *art. cit.*, p. 13.

<sup>68</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 85 : « le père Rouault ne comprit rien à cette idée ».

<sup>69</sup> A. Fonyi, « Vies simples / vies compliquées : *Un cœur simple, Une vie / Madame Bovary* », *art. cit.*, p. 129.

<sup>70</sup> P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997, p. 79.

<sup>71</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 197-198.

<sup>72</sup> C. Baudelaire, « Les vocations », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, tome I, p. 334.

<sup>73</sup> Y. Leclerc, « Flaubert, Maupassant : la dépression en héritage », *Magazine littéraire*, n° 7, juillet, 2002, vol. 411, p. 44.

<sup>74</sup> Voir 3.2.2. Une mort intérieure, p. 119 de ce mémoire.

pivot dans le roman. *Une vie* aurait pu se terminer comme *Madame Bovary* avec un suicide, lequel avait d'ailleurs beaucoup choqué les lecteurs de l'époque. Mais la situation de Jeanne prend une nouvelle tournure : elle s'aggrave. Pire que de mourir, Jeanne survit et demeure enfermée dans l'échec de son mariage, prisonnière toute sa vie de sa propre passivité. Emma choisit la mort, après « [s'être battue] jusqu'au bout pour réaliser ses rêves<sup>75</sup> », tandis que le personnage de Maupassant n'a jamais tenté de fuir ou changer sa situation. Sur le point de « l'insatisfaction chronique<sup>76</sup> », Jeanne ressemble davantage à Frédéric Moreau dans *l'Éducation Sentimentale* qu'à Emma<sup>77</sup>.

Il est si courant au XIX<sup>e</sup> siècle de parler de la femme adultère dans la littérature<sup>78</sup>, que l'on peut être surpris que Jeanne se contente d'être malheureuse dans son mariage, sans jamais aller chercher l'amour auprès d'autres hommes, d'autant qu'elle n'est pas très pieuse. Maupassant crée dans *Une vie* un personnage qui exècre l'adultère et se résigne à la souffrance, à la différence d'Emma. Parce qu'elle ne cherche jamais d'alternatives à son mariage, Jeanne n'est pas comme Julie dans *La Femme de trente ans*<sup>79</sup>, Henriette dans *Le Lys dans la vallée*, Séverine Roubaud dans *La Bête humaine*, Anna Karénine, Thérèse Raquin, ou enfin, comme Emma Bovary. On dit d'ailleurs de Jeanne qu'elle « est le contre-pied d'Emma Bovary<sup>80</sup> », mais plus que cela encore : Maupassant se détache des attendus romanesques de son temps, et fait de Jeanne le « contre-pied » de beaucoup de personnages féminins. Cela n'empêche pas l'auteur d'illustrer l'adultère féminin dans ses prochains romans *Bel-Ami*, *Pierre et Jean*, *Mont-Oriol* et *Fort comme la mort*. Sur ce point-là, *Une vie* est véritablement en rupture avec l'usage littéraire de l'époque.

Par ce refus de l'adultère, Jeanne se distingue d'Emma. La baronne, Gilberte et même Paul ont bien plus de points communs avec Emma que n'en a Jeanne. La lecture de *Corinne ou l'Italie* par la baronne est mentionnée deux fois dans le texte (UV, 19, 118). Le goût de Gilberte « pour l'équitation et les promenades avec son amant font inévitablement penser à celles du personnage de Flaubert avec le beau Rodolphe<sup>81</sup> ». Enfin, Paul s'endette comme Emma par amour et par désir d'ascension sociale et n'est jamais satisfait de sa condition.

---

<sup>75</sup> C. Cazaban, *Étude sur Guy de Maupassant : Une vie*, op. cit., p. 53.

<sup>76</sup> B. Valette, *Guy de Maupassant. Une vie*, op. cit., p. 19 : « Jeanne, du fait de sa passivité et de sa candeur, s'apparente par certains côtés au personnage de Frédéric Moreau dont elle reprend l'insatisfaction chronique ».

<sup>77</sup> Voir A. Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, op. cit., p. 357.

<sup>78</sup> C. Gingras, « Bonne table, bonne chair : Maupassant et l'appétit sexuel », dans *Québec français*, n° 126, juillet, 2002, p. 43.

<sup>79</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 30.

<sup>80</sup> P. Alexis, « Guy de Maupassant », *Le Réveil*, art. cit., p. 1.

<sup>81</sup> U. Dethloff, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 122.



Jeanne est néanmoins une Jeanne Bovary par l'analogie possible avec Charles, avec qui elle partage sa bonhomie, son caractère simple, complaisant et naïf. Jeanne est ainsi un mélange entre Charles et Emma, dans ce roman aux inspirations de *Madame Bovary*, mais pas seulement. En effet, dans la notice de notre édition, Louis Forestier étend la comparaison d'*Une vie* à d'autres œuvres de Flaubert :

L'influence de *Madame Bovary* est manifeste : il y a des similitudes entre la Jeanne des premiers chapitres et Emma ; elles ont en commun l'éducation religieuse, les lectures, la sensiblerie et les rêveries vagues ; mais, à partir du milieu du roman, c'est avec *Un cœur simple* que les ressemblances s'accroissent ; comme Mme Aubain, Jeanne est plongée dans l'apathie, elle doit vendre ses propriétés, elle entretient avec Rosalie les mêmes rapports que l'héroïne de Flaubert avec la servante Félicité [...] ; moins signalée par la critique, il me semble qu'une philosophie de l'échec domine à la fois *Une vie* et *L'Éducation sentimentale* (UV, « notice », 1237-1238).

Le roman *Une vie* évolue beaucoup entre son début, où Jeanne place toutes ses espérances dans l'amour et le mariage, son milieu, où son mariage avec Julien la déçoit énormément, et sa fin, où Jeanne est de plus en plus blessée et indifférente à tout. Le ton change au fil du récit, qui peut se lire comme une suite d'épisodes autonomes ; il ne faut pas oublier qu'il s'agit du premier roman d'un nouvelliste. Certaines analogies entre *Une vie* et des nouvelles de Maupassant sautent aux yeux<sup>82</sup>. Pour ne citer qu'elle, la nouvelle « Par un soir de printemps » publié en 1881 raconte l'histoire d'une jeune fille, Jeanne, qui s'apprête à épouser un dénommé Jacques. C'est un mariage de convenance observé de près par la Tante Lison qui est « un être insignifiant<sup>83</sup> », ce qui rappelle les termes employés dans *Une vie* : « un être manqué, tout à fait insignifiant » (UV, 37). Les similitudes entre la nouvelle et le roman ne s'arrêtent pas là : « Quand on avait vu qu'elle ne se mariait pas, qu'elle ne se marierait sans doute point, de Lise on avait fait Lison<sup>84</sup> » est mot pour mot ce qui est écrit dans *Une vie* (UV, 37). Tout un passage est même copié presque tel quel dans le roman<sup>85</sup>.

On constate ainsi que Maupassant s'inspire de plusieurs écrits, et même des siens. Peut-on l'accuser de s'auto-plagier, comme certains l'accusent de trop imiter Flaubert, Zola ou Balzac ? Reprenons ce que dit Ferdinand Brunetière à propos des écrits de Maupassant : « il vous semblera que toute autre que lui, que vous-même, au besoin, eussiez pu les écrire<sup>86</sup> ». L'écriture de Maupassant est indéniablement perçue comme impersonnelle et universelle par

---

<sup>82</sup> C. Cazaban, *Étude sur Guy de Maupassant : Une vie*, op. cit., p. 21 : « un certain nombre de textes ayant une relation directe avec le roman existent en amont et en aval d'*Une vie* [...]. Ils peuvent apparaître comme des ébauches, des brouillons, tantôt, au contraire, ce sont des extensions ».

<sup>83</sup> G. de Maupassant, « Par un soir de printemps », dans *Contes et Nouvelles*, op. cit., p. 212.

<sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 213-214.

<sup>86</sup> F. Brunetière, « Les "nouvelles" de M. de Maupassant », art. cit., p. 697.

les lecteurs de l'époque : l'auteur s'approprie donc ses inspirations et crée à partir d'elles de la singularité. Maintenant, pour ceux qui, malgré ces quelques lignes, refusent de voir autre chose en Maupassant qu'une pâle copie de tel ou tel auteur, nous laissons André Vial leur répondre :

Le meilleur nageur, au cours de l'épreuve qui lui vaut sa victoire, se rappelle-t-il, et se soucie-t-il de se rappeler, le maître qui lui a enseigné la brasse indienne ? Le mouvement qu'il fait, pour classique qu'il soit, en est-il moins le sien ? Ne l'a-t-il pas adapté à sa propre nature, ne l'accomplit-il pas au rythme singulier dont son cœur, son énergie et sa volonté sont capables ?<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> A. Vial, « Maupassant, héritier de Balzac », *Europe*, art. cit., p. 124.



## 3.2. MARIAGE ET FATALITE

S'il innove en créant un personnage féminin qui ne prend pas d'amant, Maupassant inscrit *Une vie* dans une mode de l'époque : montrer dans les genres narratifs la souffrance de la femme dans son mariage. Comme Flaubert et Zola dans beaucoup de leurs œuvres, il écrit sur la fatalité du destin féminin qui conduit à la douleur, à l'affaissement du corps et *in fine*, à la mort.

### 3.2.1. « TOUT N'ETAIT DONC QUE MISERE, CHAGRIN, MALHEUR ET MORT »

#### 3.2.1.1. Mal-être et mal mariée : la névrose et le bovarysme

Jeanne partage avec Emma et avec d'autres héroïnes de romans le malheur dans le mariage. Profondément déçue de la vie, elle se lamente : « Tout n'était donc que misère, chagrin, malheur et mort. Tout trompait, tout mentait, tout faisait souffrir et pleurer » (*UV*, 124). Un profond mal-être découle ainsi d'un mariage en échec qui plonge la femme dans ce que l'on pourrait appeler la névrose d'un point de vue zolien, ou le bovarysme<sup>88</sup> d'un point de vue flaubertien.

On a plus tôt affirmé que Zola ne voulait pas faire de différence dans son traitement de l'homme et de la femme au sein de ses romans<sup>89</sup>. Si cette affirmation se vérifie dans les intentions de l'auteur, elle est fautive dans sa pratique littéraire :

Dans les romans de Zola, la femme, autre absolu, porte les stigmates de son altérité et de son sexe sous la forme de la maladie physique et mentale. Les troubles nerveux des Rougon et des Macquart, viennent surtout des mères [...]. Non seulement c'est par les femmes que se transmet presque toujours la névropathie, mais encore, les femmes, bien plus que les hommes, semblent prédestinées et se complaire dans ce genre de déséquilibre mental<sup>90</sup>.

Une femme qui « sembl[e] prédestiné[e] et se complaire dans ce genre de déséquilibre mental », voilà qui nous fait penser à Jeanne :

[Jeanne est] faible, dépourvue de volonté et de force pour prendre sa vie en main. Sa tentative de suicide mise à part, elle sombre dans une passivité résignée et en est

---

<sup>88</sup> Voir J. de Gaultier, *Le Bovarysme, suivi d'une étude de Per Buvik, Le principe bovaryque*, éd. P. Buvik, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

<sup>89</sup> Voir note 31, p. 15 de ce mémoire.

<sup>90</sup> C. Bertrand-Jennings, *L'Éros et la Femme chez Zola : De la chute au paradis retrouvé*, op. cit., p. 50.

réduite à subir les affres de la névrose, après avoir été dépossédée de toutes ses illusions<sup>91</sup>.

Maupassant peint ainsi un personnage féminin tributaire de ses émotions, selon une conception de la femme qui s'inscrit tout à fait dans celle de son temps ; au XIX<sup>e</sup> siècle, la femme est dite « instable, d'une émotivité d'enfant, elle baigne dans le sentiment. Rarement elle apparaîtra comme un être doué de raison<sup>92</sup> ». Maupassant caractérise Jeanne à cette image, elle qui, « dans un affolement de joie, poussait des cris aigus en battant l'eau de ses deux mains » (*UV*, 17), « battait des mains [...] dans une joie folle et enfantine » (*UV*, 50-51), et qui « se demandait naïvement pourquoi la destinée la frappait ainsi » (*UV*, 159). Tout au long du roman en effet, Maupassant fait de Jeanne un esprit naïf et enfantin, qui se laisse porter par la vie, et qui « est rédui[t] à subir les affres de la névrose<sup>93</sup> ». L'auteur souligne d'ailleurs l'incompréhension des personnages masculins face à cette émotivité exacerbée<sup>94</sup> :

Le baron se précipita : « Oh ! pas de scène ; pas d'attendrissement je vous prie » (*UV*, 45), tu es toujours follement exagérée (*UV*, 117), [Julien] 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*, 56).

Maupassant montre la manière dont sont perçus ces « énervements de femmes » par une isotopie de la folie : « Tu es folle ! » (*UV*, 81), « ta mère est aussi folle que toi » (*UV*, 82), « Est-ce que Jeanne n'était pas folle ? » (*UV*, 90), « mais tu es folle » (*UV*, 132), « l'appelant entre eux "La Folle" » (*UV*, 171) et elle-même se désignant comme une « vieille folle ! » (*UV*, 189). Jeanne a également des hallucinations à la fin de sa vie qui lui font craindre de réellement devenir « folle » (*UV*, 191). L'émotivité de Jeanne, Maupassant l'associe ainsi toujours à l'excès. Il affirme d'ailleurs dans sa chronique *Une femme* : « Hystérique, madame, voilà le grand mot du jour. Êtes-vous amoureuse ? Vous êtes une hystérique<sup>95</sup> ». Maupassant définit donc la femme comme un être « hystérique » aux émotions incontrôlables, dont les sauts d'humeur s'apparentent à la folie ; Jeanne est une représentation de cette conception de la femme. La folie n'est pas étrangère à l'auteur, qui écrit beaucoup à ce propos dans les années qui suivent la publication d'*Une vie*, qui a lui-même était interné à plusieurs reprises ainsi que plusieurs membres de sa famille, et qui finira par mourir de la folie causée par la syphilis.

<sup>91</sup> U. Dethloff, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, art. cit., p. 122.

<sup>92</sup> C. Gleyses, *La Femme coupable : petite histoire de l'épouse adultère au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 15.

<sup>93</sup> U. Dethloff, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », art. cit., p. 122.

<sup>94</sup> Voir (*UV*, « notes », 1272) et les articles « La jeune fille », « Une femme » et « La Lysistrata moderne » en particulier, où Maupassant s'interroge sur le caractère féminin.

<sup>95</sup> G. de Maupassant, « Une femme », dans *Chroniques*, op. cit., p. 356-357.

Maupassant a toujours craint la folie, et il a ainsi tout naturellement une « compassion implicite<sup>96</sup> » pour Jeanne et ses névroses, compassion que certains critiques attribuent aux ressemblances entre Jeanne et Laure de Maupassant, la mère de l'auteur, qui elle aussi souffrait d'un mariage malheureux. Sans néanmoins basculer dans des théories douteuses qui s'appuieraient trop sur la biographie de l'auteur, mais en restant absolument focalisée sur le texte, nous pouvons affirmer sans douter que Maupassant fait de Jeanne une « triple victime : de la goujaterie masculine, de l'inégalité des sexes et de sa nature hypersensible<sup>97</sup> ». S'il caractérise la femme comme névrosée et hystérique par nature, Maupassant se montre en effet compatissant envers ce mal féminin, que son maître Flaubert avait déjà décrit avec *Madame Bovary* :

Mal du siècle, vague des passions, mélancolie, névrose, nervosisme, hystérie, spleen. Le mal être d'Emma est un condensé de tout cela, mais aussi quelque chose d'autre, en-deçà et au-delà du connu, à tel point qu'il faudra inventer pour elle seule un terme spécial, le bovarysme<sup>98</sup>.

Flaubert expose avec Emma un mal féminin chronique : « “Comment vous portez-vous ? ajouta-t-il. – Mal, répondit Emma ; je souffre<sup>99</sup>” ». Maupassant fait de Jeanne une héritière du bovarysme<sup>100</sup>, qui connaît le même ennui et les mêmes troubles qu'Emma :

Après l'ennui de cette déception, son cœur, de nouveau, resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença [... ?] elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien<sup>101</sup>.

On retrouve exactement la même idée dans *Une vie* : « elle s'aperçut qu'elle n'avait plus rien à faire, plus jamais rien à faire » (*UV*, 62). Cet abattement provient de la même source : le mariage : « “Puis, après son mariage, ça lui a passé, dit-on. – Mais, moi, reprenait Emma, c'est après le mariage que ça m'est venu<sup>102</sup>” ». Pour toutes les deux, le mariage s'apparente à la désillusion qui entraîne le début des souffrances : plutôt que d'être le point de départ du bonheur, le mariage inaugure l'ennui, l'insatisfaction et un vide que rien ne pourra jamais venir combler.

Jeanne et Emma sont avant tout des idéalistes qui ne peuvent pas concevoir le monde autrement que comme elles l'avaient imaginé. Jules de Gaultier déclarait à ce propos :

<sup>96</sup> U. Dethloff, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant » *art. cit.*, p. 121.

<sup>97</sup> B. Valette, *Guy de Maupassant. Une vie, op. cit.*, p. 87.

<sup>98</sup> Y. Leclerc, « Flaubert, Maupassant : la dépression en héritage », *art. cit.*, p. 42.

<sup>99</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary, op. cit.*, p. 201.

<sup>100</sup> A. Vial, *La Genèse d'Une vie, op. cit.*, p. 49.

<sup>101</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary, op. cit.*, p. 134-135.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 198.

La haine du réel est à vrai dire si forte chez M<sup>me</sup> Bovary, qu'elle pourrait la contraindre à répudier son propre rêve, s'il venait, par impossible, à prendre lui-même la forme d'une réalité<sup>103</sup>.

Ce que le philosophe suppose, Jeanne le confirme : le souhait du personnage se réalise lors de son mariage avec Julien, mais Jeanne « répudi[e] son propre rêve » quand ce dernier « prend lui-même la forme d'une réalité ». C'est ainsi son idéalisme qui pousse Jeanne à être toujours insatisfaite de son existence : elle est atteinte de bovarysme, mal incurable qui la condamne donc au malheur.

Ce désespoir se transforme en maladie, d'après les termes employés par Maupassant dans *Une vie*<sup>104</sup> : « fièvre » (UV, 11), « convulsions » (UV, 72), « maladie » (UV, 90), « délire » (UV, 90), « souffrante » (UV, 97), « défaillir » (UV, 147), etc. Ces symptômes ressemblent à s'y méprendre au bovarysme ; Jules de Gautier définit en effet ce mal comme une « impulsion venue du milieu circonstanciel » et une « impulsion héréditaire<sup>105</sup> ». Cette double impulsion n'est pas sans rappeler le naturalisme, qui défend une nervosité féminine héréditaire et provoquée par le milieu<sup>106</sup>. Par ses « instincts de femme nerveuse<sup>107</sup> », on peut donc voir en Jeanne une Bovary naturaliste, héritière d'un tempérament névrotique de femme idéaliste.

### 3.2.1.2. Hérité et pessimisme

Au début du roman, Jeanne est vive : elle « courut », « embrassa », « étreignant », « se précipita », « sortit, en courant » (UV, 5), etc. À l'inverse, Maupassant souligne la mollesse de la baronne, qui a « une allure plus molle, avec des repos plus allongés, sommeillant même une heure de temps en temps [...] ». Elle appelait cela faire « son exercice » (UV, 19). L'auteur distingue donc la mère et la fille par leur comportement. Dès les premières pages du récit, Jeanne trépigne d'impatience à l'idée de sortir du couvent, tandis que la baronne a besoin d'être « soutenue d'un côté par son mari, et de l'autre, par une grande fille de chambre forte ». La jeunesse et la vitalité de Jeanne s'opposent à la lourdeur et à la nonchalance de sa mère. Un certain déterminisme condamne néanmoins Jeanne à devenir exactement comme la baronne. Les femmes sont en effet stigmatisées dans *Une vie* : elles sont folles, nerveuses et Julien affirme même : « les femmes sont stupides avec leurs idées ! » (UV, 81). Jeanne hérite ainsi d'un tempérament féminin, contre lequel elle ne peut pas lutter.

<sup>103</sup> J. de Gautier, *Le Bovarysme, suivi d'une étude de Per Buvik, Le principe bovaryque, op. cit.*, p. 19.

<sup>104</sup> Voir P. Jacopin, M. Dvorak, « Le personnage féminin comme support idéologique », dans M. Desportes (dir.), *«Une Vie» de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 318.

<sup>105</sup> J. de Gautier, *Le Bovarysme, suivi d'une étude de Per Buvik, Le principe bovaryque, op. cit.*, p. 11.

<sup>106</sup> R.-P. Colin, *Dictionnaire du naturalisme, op. cit.*, p. 331.

<sup>107</sup> É. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Hachette, 2015, p. 51.

On constate un changement chez Jeanne dès son mariage. Elle n'est plus « prête à saisir tous les bonheurs de la vie » (*UV*, 3) : à son retour de Corse, elle sent en son cœur « une pesanteur de mélancolie » (*UV*, 62), comme sa mère qui, « engourdie devant la cheminée, sommeill[e], accoutumée à la mélancolie des journées, ne la sentant plus » (*UV*, 64). Jeanne et sa mère ressentent le même spleen, à laquelle la baronne, elle, est habituée ; les deux femmes sont donc mises sur le même plan.

Jeanne est condamnée à devenir une copie conforme de sa mère, à l'image de ce que lui dit la baronne : « tu connaîtras ça plus tard » (*UV*, 119). Elle n'a donc aucune emprise sur son destin ; d'abord jeune fille, elle se marie pour devenir indolente tout comme sa mère : « Jeanne allait et venait à pas lents dans l'avenue de petite mère » (*UV*, 63), « Elle se levait chaque matin à la même heure, regardait le temps par sa fenêtre, puis descendait s'asseoir devant le feu de la salle » (*UV*, 185). Au retour de son voyage de noces avec Julien, Jeanne n'a « point envie de redescendre au salon auprès de sa mère qui sommeillait » (*UV*, 62) et n'a ainsi « point envie » de devenir passive comme l'est sa mère. Toutefois, comme elle s'ennuie, elle la rejoint très vite au salon : « et la nuit vint, semant de l'ombre morne dans le vaste salon » (*UV*, 64). Maupassant ne dit pas explicitement que Jeanne a rejoint la baronne, mais le montre par son procédé de « personnage-témoin » dont nous avons parlé plus haut<sup>108</sup>. C'est bien le personnage-témoin qui constate l'obscurité dans le salon, et non pas le narrateur. Jeanne s'est installée « auprès de sa mère qui sommeillait » et y est restée longtemps, jusqu'à voir la nuit tomber, seulement parce qu'elle n'avait rien d'autre à faire. Maupassant pointe ainsi du doigt le destin inéluctable de Jeanne, condamnée à hériter de la passivité et de l'engourdissement de sa mère<sup>109</sup> :

Au salon, ensuite, elle se laissa engourdir par le feu, en face de petite mère qui dormait tout à fait ; [...] elle se demanda, en essayant de secouer son esprit, si elle allait aussi être saisie par cette léthargie morne des habitudes que rien n'interrompt (*UV*, 65).

Jeanne, qui se destinait à être « libre enfin pour toujours » (*UV*, 3), « se laiss[e] engourdir par le feu », clouée sur un fauteuil dans le salon, dans une « léthargie morne ». Le verbe pronominalisé « se laissa » met en évidence la résignation de Jeanne. En effet, ce mal dont nous

---

<sup>108</sup> Voir 1.3.1.2. Une focalisation narrative : la vie de Jeanne, p. 51 de ce mémoire.

<sup>109</sup> Le narrateur montre à la fin du roman une Jeanne absolument identique à sa mère : « Faible et traînant les jambes comme jadis petite mère, elle sortait au bras de sa servante qui la promenait à pas lents » (*UV*, 166), « Tout à coup elle se trouva dans un jardin et elle se sentit si fatiguée qu'elle s'assit sur un banc. Elle y demeura fort longtemps apparemment, pleurant sans s'en apercevoir, car des passants s'arrêtaient pour la regarder. Puis elle sentit qu'elle avait très froid ; et elle se leva pour repartir ; ses jambes la portaient à peine tant elle était accablée et faible » (*UV*, 183). Le jardin, la fatigue, le banc, puis les jambes qui « la port[ent] à peine, tout ramène le personnage à un portrait de la baronne, à laquelle elle semble destinée à ressembler.



parlions plus haut, la névrose ou le bovarysme, selon le point de vue que l'on adopte, Jeanne ne fait pas qu'en hériter : elle s'y résigne.

Jeanne est un personnage paradoxal. Elle est nerveuse : « et ses nerfs tendus, vibrants sans cesse, la faisaient vivre en une agitation constante et intolérable » (UV, 83), autant qu'elle est résignée et passive. Cette capitulation ne vient toutefois pas seulement d'elle. À la découverte de la liaison entre Rosalie et Julien, Jeanne est révoltée, mais tout son entourage l'incite à l'abnégation<sup>110</sup> (UV, 94-96). Tout comme on qualifie le désespoir suicidaire de Lison de « coup de tête » (UV, 37), on caractérise celui de Jeanne d'« accès de délire » (UV, 90) plutôt que de le prendre au sérieux. On ne laisse pas Jeanne éprouver quoi que ce soit, mais on l'incite plutôt au silence et à l'oubli de soi. Rien n'a vraiment d'importance en ce qui concerne Jeanne et tout s'apparente ainsi au vide et à l'ennui. Si tante Liston est textuellement assimilé à un « objet<sup>111</sup> », Jeanne l'est aussi symboliquement. Maupassant fait donc de Jeanne un personnage naturaliste dans le sens où son destin dépend d'un déterminisme lié au tempérament, au milieu et à l'hérédité<sup>112</sup>. En tant que femme, Jeanne est inmanquablement « la plus malheureuse<sup>113</sup> » dans son mariage.

Le traitement des personnages dans *Une vie* révèle le pessimisme de l'auteur<sup>114</sup>, que certains critiques associent à celui de Schopenhauer<sup>115</sup>. Maupassant est indéniablement pessimiste, à tel point que l'expression « “Maupassant pessimiste” peut sembler à elle seule un pléonasme<sup>116</sup> ». Maupassant souligne en effet l'inanité et la médiocrité de l'homme dans ses œuvres<sup>117</sup> : cette « absence d'intrigue, cette vulgarité des motifs et cette banalité des personnages<sup>118</sup> » dans *Une vie* est un reflet de son pessimisme<sup>119</sup>, lequel, selon Brunetière,

---

<sup>110</sup> Plus généralement, les femmes dans *Une vie* sont réduites au silence et à l'effacement : Adelaïde, Gilberte et Lison sont contraintes de réfréner leurs passions, et elles meurent toutes les trois de leurs passions cachées : la première souffre d'hypertrophie et son cœur lâchera, la deuxième meurt de son adultère avec Julien, la troisième est dévalorisée, oubliée par son entourage, et sa mort passe presque inaperçue.

<sup>111</sup> Voir 1.2.1.3. Lison, figure de la non-femme, p. 42 de ce mémoire.

<sup>112</sup> R.-P. Colin, *Dictionnaire du naturalisme, op. cit.*, p. 331 : « Maupassant adhère aussi à l'idée d'un certain déterminisme : tempérament, milieu, hérédité. Sur ce dernier point, il ne se réfère pas à un discours scientifique comme Zola, mais la question le préoccupe ».

<sup>113</sup> É. Reverzy, « Mariage », dans C. Becker, P.-J. Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes, art. cit.*, p. 609.

<sup>114</sup> Voir G. de Maupassant, « Nos optimistes », dans *Chroniques, op. cit.*, p. 510-517.

<sup>115</sup> A. Vial, *La Genèse d'Une vie, op. cit.*, p. 49 ; G. de Maupassant, « Auprès d'un mort », dans *Contes et Nouvelles, op. cit.*, p. 516 : Maupassant disait de Schopenhauer qu'il était celui qui « a renversé les croyances, les espoirs, les poésies, les chimères, détruit les aspirations, ravagé la confiance des âmes, tué l'amour, abattu le culte idéal de la femme, crevé les illusions des cœurs, accompli la plus gigantesque besogne de sceptique qui ait jamais été faite. Il a tout traversé de sa moquerie, et tout vidé. Et aujourd'hui même, ceux qui l'exècrent semblent porter, malgré eux, en leurs esprits, des parcelles de sa pensée ».

<sup>116</sup> M. Bury, « Maupassant pessimiste ? », *Romantisme*, n° 61, 1988, vol. 18, p. 75.

<sup>117</sup> F. Brunetière, « Le Pessimisme dans le roman », *Revue des Deux Mondes*, n° 1, juillet, 1885, p. 218 : « Mauvaise la vie l'est sans nul doute, mais elle est surtout médiocre, l'homme naturellement plat, et voilà le principe de son pessimisme ».

<sup>118</sup> *Id.*

<sup>119</sup> Voir T. Poyet, *L'Héritage Flaubert Maupassant, op. cit.*, p. 155-156.

« donne à son naturalisme beaucoup de profondeur<sup>120</sup> ». Maupassant fait ainsi de Jeanne un personnage qui subit la fatalité du destin. Jeanne remarque : « “Ça n’est pas toujours gai, la vie”. Le baron soupira : “Que veux-tu, fillette, nous n’y pouvons rien” » (*UV*, 76). Le personnage fait ici un constat sur sa vie qui témoigne de ses désillusions et de ses chagrins. La réponse « nous n’y pouvons rien » manifeste que Jeanne n’a aucun moyen de faire cesser ses douleurs, parce que sa propre vie n’est pas entre ses mains. Cette observation est un reflet de la vision pessimiste de Maupassant qui compose beaucoup sur le déterminisme insurmontable<sup>121</sup>. Jeanne pensait s’épanouir dans le mariage, mais elle ne peut lutter contre la fatalité prônée par son auteur : sa souffrance est inéluctable dans le roman.

### 3.2.1.3. Vide et abandon

Au début du roman, Jeanne est « pleine de sèves et d’appétits de bonheur » (*UV*, 4), mais « vidée de toute pensée et de toute volonté » (*UV*, 86) après son mariage avec Julien. Jeanne se sent en effet « abandonnée » (*UV*, 84) et le narrateur glisse même ironiquement : « Julien semblait avoir oublié sa femme » (*UV*, 65). L’union entre les deux amants se termine brutalement à leur retour du voyage de noces : Julien s’éloigne de sa femme, et crée alors un vide dans la vie de cette dernière :

Pour la première fois depuis son mariage elle était seule en son lit, Julien, sous prétexte de fatigue, ayant pris une autre chambre [...]. Elle fut longtemps à s’endormir, étonnée de ne plus sentir un corps contre le sien, déshabituée du sommeil solitaire (*UV*, 65).

Ses relations avec Julien avaient changé complètement. Il semblait tout autre depuis le retour de leur voyage de noce, comme un acteur qui a fini son rôle et reprend sa figure ordinaire. C’est à peine s’il s’occupait d’elle, s’il lui parlait même ; toute trace d’amour avait subitement disparu ; et les nuits étaient rares où il pénétrait dans sa chambre (*UV*, 67).

Cette séparation des corps coïncide avec l’éloignement des âmes. Jeanne, qui croyait trouver dans le mariage une fusion amoureuse, tombe de haut : elle doit se résigner à la solitude, à « ne plus sentir un corps contre le sien », à ne plus attendre une quelconque « trace d’amour » de la part de Julien. Jeanne fait ainsi le douloureux constat que l’amour et le mariage ne « mêl[ent] » (*UV*, 13) pas les âmes entre elles, contrairement à ce qu’elle conjecturait :

---

<sup>120</sup> F. Brunetière, « Les “nouvelles” de M. de Maupassant », *art. cit.*, p. 697.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 157 : « [Jules Lemaître écrit en 1892] : “À la même époque, tous ses récits expriment la philosophie la plus simple, la plus directe et la plus négative. À vrai dire, c’est le nihilisme pur. La vie est mauvaise, elle n’a d’ailleurs aucun sens. Nous ne savons rien, et nous ne pouvons rien savoir, nous allons malgré nous où nous mènent nos désirs et les fatalités du dehors ; puis la mort finit tout. Rien de plus” ».

Elle en voulait en son cœur à Julien de ne pas comprendre cela, de n'avoir point ces fines pudeurs, ces délicatesses d'instinct ; et elle sentait entre et lui comme un voile, un obstacle, s'apercevant pour la première fois que deux personnes ne se pénètrent jamais jusqu'à l'âme, jusqu'au fond des pensées, qu'elles marchent côté à côté, enlacées parfois, mais non mêlées, et que l'être moral de chacun de nous reste éternellement seul pour la vie (*UV*, 54)

La désillusion est triple : la vie de Jeanne n'est pas celle qu'elle espérait, elle n'est pas aimée de Julien, et pire encore, elle est condamnée à « reste[r] éternellement seul[e] pour la vie », ce qui est assez ironique après un mariage. Cette solitude est curieusement ce qui la fait le plus souffrir. En effet, si Jeanne se désespère d'être seule après son mariage, elle témoignait pourtant d'un réel goût pour la solitude au début du roman : « une vie charmante et libre commença pour Jeanne. Elle lisait, rêvait et vagabondait, toute seule, aux environs » (*UV*, 16), « un amour de la solitude l'envahissait » (*UV*, 17). Même à ses débuts avec Julien, Jeanne n'envisage d'ailleurs pas un autre fonctionnement que l'isolement :

“Mais c'est triste de voyager seul, il faut être au moins deux pour se communiquer ses impressions...” Elle réfléchit : “C'est vrai... j'aime à me promener seule cependant... comme on est bien quand on rêve toute seule...” (*UV*, 29).

Jeune fille, Jeanne ne vit que dans le rêve et ce dernier implique la solitude : « comme on est bien quand on rêve toute seule ». Si son mariage représente pour elle la fin du rêve et la réalisation de l'Attendu, Jeanne n'est néanmoins pas tout à fait résolue à la solitude. Après son mariage avec Julien, elle ne choisit pas d'être seule : elle subit cet abandon en ayant une « sensation de froid, de solitude, de tristesse qui lui pesait sur l'âme » (*UV*, 46) et une « 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*, 76). Assurément, l'isolement crée un vide dans la vie de Jeanne.

Le roman parle du mariage comme un vide, « un trou ouvert sous [ses] pas » (*UV*, 45), un « trou sans bords » (*UV*, 94) dans lequel Jeanne tombe<sup>122</sup>. Le « trou sombre » et « l'abîme » (*UV*, 86) renvoient aussi à la falaise où Jeanne pense à se suicider. Le mariage mène ainsi Jeanne au fond du trou, si l'on peut dire : il la conduit à la mort. Le mariage fait sombrer Jeanne dans un gouffre duquel elle ne pourra jamais ressortir. Elle est « abîmée dans une sorte de douleur

---

<sup>122</sup> Il est possible de faire une analogie entre cette isotopie du trou dans *Une vie* et l'abîme dans *Madame Bovary* : « le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps » (G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 319), « elle était joyeuse au contraire, sans s'apercevoir de l'abîme où elle se précipitait » (*ibid.*, p. 344).

immobile » (UV, 121), elle est « abîmée dans un désespoir insondable » (UV, 126) ; Jeanne « s'abîm[e]<sup>123</sup> » ainsi dans le mariage.

Pour se consoler de l'échec de son mariage et remplir le vide que l'abandon de Julien a créé en elle, Jeanne se dévoue à son fils, angoissée que lui-même la délaisse « [elle] gémissait souvent à la pensée de la séparation » (UV, 154), ce qu'il finira tout de même par faire : « tu m'as abandonnée ! » (UV, 177) se lamente sa mère pour essayer de le faire revenir. De la même manière, elle supplie le prêtre « Oh ! je vous en prie, ne m'abandonnez pas » (UV, 140). Jeanne supporte mal également d'être éloignée de ses parents et « les [veut] retenir » (UV, 75). À leur départ, « la grande maison avait l'air de sonner le creux, toute morne, avec sa face que les pluies maculaient de longues traînées grises » (UV, 78) ; la maison familiale est ici une métaphore de Jeanne, qui elle-même « sonn[e] le creux, toute morne » et pleure « de longues traînées grises » de pluie. Le château des Peuples porte bien son nom jusqu'au mariage de Jeanne et Julien, période à laquelle il se dépeuple au fur et à mesure du récit. Jeanne et le château sont très liés : quand l'un se vide, l'autre est abandonnée. Tout comme elle, la demeure n'est plus la même au retour de Corse :

Remontée en sa chambre, la jeune femme se demandait comment deux retours aux mêmes lieux qu'elle croyait aimer pouvaient être si différents. 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 ?

Jeanne n'a plus de rêves, ils « gis[ent] » (UV, 76) en Corse. Depuis la fin du voyage de noces, Jeanne est séparée de ses rêves : ils sont morts. Elle est alors « prisonnière » (UV, 155) des Peuples, qui a vu habiter ses espérances et ses joies, et qui la voit désormais goûter à l'ennui. Jeanne, qui croyait auparavant que son destin la conduirait tout naturellement au bonheur, à son retour aux Peuples, commence paradoxalement<sup>124</sup> à s'interroger et à douter<sup>125</sup> :

Que lui eût-il fallu ? Que désirait-elle ? Elle ne le savait pas. Aucun besoin mondain ne la possédait ; aucune soif de plaisirs, aucun élan même vers des joies possibles ; lesquelles d'ailleurs ? Ainsi que les vieux fauteuils du salon ternis par le temps, tout se décolorait doucement à ses yeux, tout s'effaçait, prenait une nuance pâle et morne [...] Était-ce ainsi, la vie ? s'étaient-ils trompés ? N'y avait-il plus rien pour elle dans l'avenir ? (UV, 66-67).

Le château sert de reflet aux sentiments de Jeanne. Le décor est plus terne parce que la vision du personnage a changé : tout se « terni[t] », « se décolor[e] », « s'effa[ce] » et « pren[d]

---

<sup>123</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 25 : « La femme est supposée n'avoir aucun désir que de s'abîmer dans une fusion totale avec le regard de l'homme qui pose sur elle et la fait naître ».

<sup>124</sup> Voir C. Bertrand-Jennings, *L'Éros et la Femme chez Zola : De la chute au paradis retrouvé*, op. cit., p. 46.

<sup>125</sup> Voir G. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 111 : « Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ? ». Emma s'interroge également, et se lamente sur sa vie qu'elle rêvait si différente.

une nuance pâle et morne ». Quand elle est contrainte de vendre les Peuples, Jeanne se sent « plus seule encore, plus abandonnée, plus perdue » (*UV*, 175) car, tout comme la demeure familiale, elle se dégrade avec le temps, et est de plus en plus abandonnée. Le banc installé au début du roman dans le jardin devient « vermoulu » (*UV*, 169), puis « un morceau de bois pourri » (*UV*, 190). Jeanne, épuisée, vidée, engourdie, est détruite elle aussi à la fin du récit. Le mariage et les désillusions qu'il entraîne auront achevé de la faire mourir intérieurement.

### 3.2.2. UNE MORT INTERIEURE

#### 3.2.2.1. Affaissement et engourdissement

Dans *Une vie*, la sentimentalité se donne à voir : le corps féminin s'engourdit, gonfle et s'affaisse. La baronne est atteinte d'hypertrophie et doit être portée pour se déplacer. Cette maladie n'est pas une particularité du personnage, mais ce qui le définit :

[...] et elle parlait de "son" hypertrophie à tout propos et si souvent qu'il semblait que cette affection lui fût spéciale, lui appartînt comme une chose unique sur laquelle les autres n'avaient aucun droit (*UV*, 19).

La mère de Jeanne s'approprie la maladie pour en faire quelque chose de strictement personnel, voire intime, qui représente un mal-être profond. L'hypertrophie du cœur renvoie symboliquement à la matière du cœur, c'est-à-dire au romanesque ; elle renvoie à la démesure et révèle donc un excès de sentimentalité. La baronne porte ses douleurs physiquement, à la manière de la Boule-de-Suif de Maupassant : le corps affiche une douleur que l'âme dissimule.

Maupassant n'explique pas la douleur de ses personnages, il la montre. Il peint la misère humaine, en particulier féminine, et le corps de ses personnages sert de toile à leurs névroses : « [Jeanne] le ramena aux Peuples, tellement anéantie que sa douleur était plutôt de l'engourdissement que du désespoir » (*UV*, 162). Maupassant fait comme Zola l'affirme deux ans plus tard à Jules Lemaître : « Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous les organes<sup>126</sup> », et comme Flaubert avant eux deux :

Au lieu d'étaler la psychologie des personnages en des dissertations explicatives, il la faisait simplement apparaître par leurs actes. Les dedans étaient ainsi dévoilés par les dehors, sans aucune argumentation psychologique<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Lu dans C. Becker, *Zola : Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 289 et dans J. H. Matthews, « Maupassant écrivain naturaliste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 14-16, 1960, vol 6, p. 658.

<sup>127</sup> G. de Maupassant, « Gustave Flaubert », dans *Chroniques*, art. cit., p. 1183.

L'âme et le corps sont indéniablement liés dans la manière qu'a Maupassant de représenter ses personnages, et « les dedans [sont] ainsi dévoilés par les dehors ». Jeanne, conjointement à un « affaissement de ses rêves » (UV, 62), s'affaisse et s'engourdit. La désillusion et l'échec de son mariage l'écrasent et la paralysent dans un état de léthargie. Intérieurement comme extérieurement, elle paraît morte.

Jeanne n'a plus de quoi rêver : son destin est accompli depuis l'instant de son mariage. Tout espoir d'avenir semble en effet compromis une fois l'Attendu franchi<sup>128</sup> ; Jeanne plonge alors dans un profond ennui :

Elle se demanda ce qu'elle allait faire maintenant, cherchant une occupation pour son esprit, une besogne pour ses mains [...]. Alors elle s'aperçut qu'elle n'avait plus rien à faire, plus jamais rien à faire (UV, 62), Quelque chose l'appesantissait comme le pressentiment des longs ennuis de la vie monotone qui commençait (UV, 63), Jeanne s'habilla, sortit, et, pour faire quelque chose, alla voir les fermiers (UV, 66), Ce furent les seules distractions qui rompèrent le monotone enchaînement des jours (UV, 75), Elle n'avait d'ailleurs rien autre chose à faire, Julien ayant pris toute la direction de la maison (UV, 77), Jeanne, succombant à l'ennui, descendait parfois sur le perron (UV, 78).

Ces insistances, voire ces répétitions de Maupassant, alourdissent un peu le texte, mais correspondent toutefois assez justement à ce que ressasse incessamment le personnage : Jeanne constate la vacuité de son existence.

Ce vide se constate aussi stylistiquement dans *Une vie*. Maupassant utilise souvent la conjonction « et » en tête de phrase, dans ce que l'on pourrait qualifier d'emploi paradoxal de l'hyperbate. L'hyperbate, en prolongeant des phrases que l'on pense terminées, crée un effet de surprise pour le lecteur, et Maupassant se sert de cette attente pour évoquer la lassitude de Jeanne : « Et Jeanne, un peu lasse s'assit » (UV, 62), « Et elle resta là, rêvassant, presque sans songer, alanguie jusqu'au cœur, avec une envie de se coucher, de dormir pour échapper à la tristesse de ce jour » (UV, 63). L'auteur attire ainsi l'attention du lecteur sur la vanité de la vie de Jeanne, qui se résume à être « un peu lasse », « alanguie jusqu'au cœur ». Cette construction crée un parallélisme entre l'inertie de Jeanne et les actions précédemment énoncés ; les « Et » ont presque une valeur de « tandis que ». De même, avant le retour de Corse, le cadre du récit était assez fixe et Jeanne, au contraire, était en mouvement : elle est alors celle qui presse tout le monde à partir, qui ne fait que courir, qui observe avec impatience sa mère avancer lentement (UV, 3-6), qui voit tout le monde s'endormir quand « l'impatience de son esprit envahit [...] tout son corps » (UV, 11). L'auteur ajoute : « Elle avait des crispations dans les jambes, une fièvre qui grandissait » (UV, 11). L'ensemble de son corps est alors en ébullition, comme l'est

---

<sup>128</sup> Nous avons approfondi cet aspect en 1.2.2.3. Mort du rêve, mort de l'être, p. 45 de ce mémoire.

son esprit. En revanche, depuis la fin du voyage de nocces qui marque le début de la torpeur du personnage, le cadre est mobile et c'est Jeanne qui évoque l'immobilité. Ce « Et » récurrent chez Maupassant, mais aussi l'évolution du cadre, soulignent le contraste entre Jeanne et ce qui l'entoure, et accentue ainsi l'engourdissement du personnage. Le « Et » en début de phrase est aussi parfois utilisé par Maupassant en polysyndète :

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 ces deux-là ; et toutes les semaines du mois ressemblèrent à la première (UV, 66).

La figure montre ici que les jours se répètent et se ressemblent. Néanmoins, on peut être surpris par l'emploi des temps dans cette construction. L'auteur n'utilise pas l'imparfait, qui aurait donné un aspect itératif au procès : « Et la journée s'écoul[ait] comme celle de la veille [...], les autres jours de la semaine ressembl[aient] à ces deux-là » ; Maupassant choisit au contraire le passé simple. La polysyndète marque la répétition du procès et le temps verbal en montre les bornes : l'auteur manifeste de cette manière l'ennui de Jeanne qui se renouvelle chaque jour plutôt que d'être continu. La citation n'est pas sans rappeler la phrase qui clôt le cinquième chapitre : « Et la journée s'écoula ainsi qu'à l'ordinaire, comme si rien de nouveau n'était survenu (UV, 49). Par la proximité syntaxique et lexicale des deux extraits, Maupassant précise que la vie de Jeanne se résume à la langueur depuis son mariage : elle subit indéfiniment la même journée et la même torpeur.

Jeanne a toujours été passive, attendant de la vie qu'elle lui donne tout ce qu'elle espère, sans jamais agir. Son inertie date toutefois d'après son mariage et est symptomatique de sa résignation à la mort de ses illusions. Jeanne, quand elle n'agit plus et se résigne à subir perpétuellement le même ennui, ne vit finalement plus : « incapable de formuler un désir personnel, [elle] n'a pas d'existence propre<sup>129</sup> ». Ce n'est plus seulement qu'elle est un être passif qui subit : elle n'existe plus du tout : « En elle se développait une espèce de mélancolie méditante, un vague désenchantement de vivre » (UV, 66). L'engourdissement de Jeanne est un ainsi un reflet de ce « vague désenchantement de vivre » qui devient plus tard dans le récit une « envie au cœur de mourir » :

Jeanne vivait dans un tel affaissement d'esprit qu'elle semblait ne plus rien comprendre [...]. Jeanne la suivit au cimetière, vit tomber la terre sur le cercueil, et, comme elle s'affaissait avec l'envie au cœur de mourir aussi, de ne plus souffrir, de ne plus penser, une forte paysanne la saisit dans ses bras (UV, 163).

---

<sup>129</sup> F. Marcoin, *Les Romans de Maupassant, Six voyages dans le bleu, op. cit.*, p. 13.

Jeanne « s'affaiss[e] » comme pour rejoindre sa tante que l'on enterre : comme elle, elle veut mourir. Le mariage marque une rupture dans la représentation du personnage : Jeanne, qui était pleine de vitalité, dépérit peu à peu. L'engourdissement change Jeanne, « frappé[e] physiquement et moralement<sup>130</sup> », à la manière d'un personnage naturaliste<sup>131</sup> : elle semble morte intérieurement et extérieurement. Néanmoins, à la différence d'une Emma Bovary, Jeanne n'est précisément pas morte. Elle ne se résout pas au suicide, mais se résigne plutôt à un état léthargique de sommeil continu et d'immobilité progressive :

Elle avait envie de sortir, et n'osait point. Elle allait infailliblement se perdre, pensait-elle. Elle se coucha ; et souffla sa lumière (UV, 181)

Alors elle ne *sortit plus*, elle ne *remua plus*. 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*. Les *ténèbres peu à peu envahissaient* la petite pièce sans qu'elle eût fait d'autre *mouvement* que pour remettre du bois au feu. Rosalie alors apportait la lampe et s'écriait : "Allons, madame Jeanne, il faut *vous secouer* ou bien vous n'aurez *pas encore faim ce soir*" (UV, 185, nous soulignons).

Jeanne s'éteint au fil du récit, meurt peu à peu. Elle est figée, « immobile » comme un cadavre dans son cercueil. La fin du roman n'a plus rien à voir avec un désenchantement du mariage : c'est un « désenchantement de vivre » (UV, 66).

### 3.2.2.2. Des descriptions annonciatrices de la mort

Jeanne ne peut échapper à l'engourdissement et à l'affaissement de son être : tout dans le roman prépare la déchéance du personnage. La personnalité de Jeanne la pousse déjà au malheur : elle a un « tempérament neutre et sans défense devant la vie, elle ne réagit pas contre les catastrophes, ne sait que souffrir et pleurer<sup>132</sup> ». « Ni sensuelle, ni passionnée, ni agissante<sup>133</sup> », elle se soumet à la souffrance, sans jamais lutter. Sa nature rêveuse fait ainsi pressentir son futur chagrin :

Elle a offert le cas d'une jeune fille qui ne s'ouvre pas à l'amour sous l'influence directe d'un homme, mais qui y était ouverte d'avance par la seule force de son

<sup>130</sup> P. Baron, « La mal mariée dans "Madame Bovary" de Gustave Flaubert, "Une vie" de Guy de Maupassant et "Thérèse Desqueyroux" de François Mauriac », dans P. Baron, D.-M. Wood, W. Perkins (dir.), *Femmes et littérature*, art. cit., p. 153 : « À l'issue de ces événements, Jeanne et Thérèse sont frappées physiquement et moralement et vouées à une déchéance momentanée. Elles affrontent la solitude, vieillissent et sont à peine reconnaissables ».

<sup>131</sup> R.-P. Colin, *Dictionnaire du naturalisme*, op. cit., p. 511 : « La temporalité naturaliste est dominée par l'usage, la routine, la fatigue et la monotonie des jours. Bien des personnages sont guettés par un engourdissement rédhitoire : c'est une situation quasi grabataire pour Jeanne ».

<sup>132</sup> P. Alexis, « Guy de Maupassant », *Le Réveil*, art. cit., p. 1.

<sup>133</sup> *Id.*



imagination, par son tempérament poétique et sentimental. C'est un trait qui nous permettrait déjà de prévoir, même si nous avons ignoré son avenir, qu'elle souffrira, comme toutes les âmes rêveuses, sensibles et faibles devant les réalités brutales de l'existence<sup>134</sup>.

Finalement, plus nous avançons dans notre étude, plus nous constatons que Julien n'est que très peu coupable du malheur de Jeanne. Certes, il déçoit sa femme et la trompe, mais la désillusion de Jeanne provient surtout de ses illusions à elle. Jeanne « ne s'ouvre pas à l'amour sous l'influence directe d'un homme », mais le fait seule et de son plein gré, du fait de son « tempérament poétique et sentimental ». Immanquablement, elle est destinée à souffrir parce qu'elle n'est pas préparée aux « réalités brutales de l'existence ». Pierre Danger dit d'elle qu'elle est « une femme en sommeil que même le mariage ne parviendra pas à réveiller<sup>135</sup> », mais nous pouvons pousser plus loin la réflexion : non seulement le mariage ne la réveille pas, mais il la détruit. Jeanne meurt de savoir que ses rêves sont irréalisables.

Ses désillusions dévastatrices, Jeanne ne les avait pas anticipées, mais le roman les prévoit pourtant dès l'incipit :

Jeanne, ayant fini ses malles, s'approcha de la fenêtre, mais la pluie ne cessait pas. L'averse, toute la nuit, avait sonné contre les carreaux et les toits. Le ciel bas et chargé d'eau semblait crevé, se vidant sur la terre, la délayant en bouillie, la fondant comme du sucre. Des rafales passaient pleines d'une chaleur lourde. Le ronflement des ruisseaux débordés emplissait les rues désertes où les maisons, comme des éponges, buvaient l'humidité qui pénétrait au-dedans et faisait suer les murs de la cave au grenier (UV, 3).

*Une vie* ne commence pas comme un conte de fées : cette description presque apocalyptique du déchaînement de la pluie sur la terre et les habitations n'est vraisemblablement pas de bon augure. Ce « ciel bas et chargé d'eau » annonce les malheurs qui guettent Jeanne, qui « la délay[eront] en bouillie [et] la fond[ront] comme du sucre ». Si l'on reprend la métaphore de la maison dont nous avons précédemment parlé, c'est Jeanne elle-même qui est sous cette pluie symbolique : « comme [une] épong[e], [elle boira] l'humidité qui pénétrait au-dedans » et ses illusions « su[eront] [...] de la cave au grenier ». La narration nous apprend ainsi dès la première page que l'univers chimérique de Jeanne, est voué à la destruction : il sera symboliquement submergé par la sombre réalité. Au début du roman, le personnage principal « ayant fini ses malles » se prépare à un nouveau départ, mais la « chaleur lourde » amène une ambiance pesante, intensifiée par des impressions sensorielles fortes, puisque quatre des cinq sens sont sollicités : la vue avec le verbe « semblait », le goût, avec les termes « sucre » et « buvaient l'humidité », l'ouïe avec « avait sonné » et « le

<sup>134</sup> L. Gaudefroy-Demombynes, *La Femme dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 23.

<sup>135</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 14.

ronflement des ruisseaux », le toucher avec « la terre [...] en bouillie ». Tout ce qui environne Jeanne présage ainsi son affliction prochaine. L'atmosphère est lourde dès l'incipit, qui donne un cadre sombre et pluvieux à l'histoire<sup>136</sup>.

Maupassant emploie beaucoup de symboles dans ses descriptions, pour évoquer des images qui donnent du sens au récit. Maupassant fait de Jeanne un personnage-témoin<sup>137</sup> pour que ses états d'âme puissent imprégner l'histoire, et de même, utilise des symboles pour donner plus de profondeur à son récit. L'oiseau, par exemple, est une image récurrente dans *Une vie* : on fait état d'« aigle », de « pigeons », de « mouettes », de « grands oiseaux blancs », d'« oiseaux de mer », de « chants d'oiseaux » et d'« hirondelles » dans le roman. L'oiseau est un symbole de « relations entre le ciel et la terre<sup>138</sup> » : Jeanne qui s'affaisse et se sent mourir voit ainsi l'oiseau comme une échappatoire à la terre. L'oiseau représente la séparation de l'âme et du corps, et celle du rêve et du réel : il incarne le désir d'ailleurs du personnage. En observant souvent l'oiseau qui « cherch[e] les deux parois du puits et mont[e] jusqu'à l'azur où il dispar[ait] » (*UV*, 57), Jeanne se résigne à être clouée au sol. Elle, ne peut pas sortir de ce puit ou de ce trou qu'est le mariage, et ne peut pas fuir sa situation. Symbolisés par les « quatre grands oiseaux de chêne » (*UV*, 9) aux quatre coins de son lit de jeune fille, « ses rêves tomb[ent] dans la boue comme des hirondelles blessées<sup>139</sup> ». Le mariage, en abrégeant ses illusions, retire à Jeanne toute perspective de liberté : elle n'a pas d'ailes pour rêver, pour fuir, ou pour s'envoler vers le ciel et mourir : elle est condamnée à la pesanteur terrestre, à subir le poids de la réalité.

Parce que ces signes sont extérieurs aux personnages, certains ont vu en *Une vie* une œuvre impressionniste<sup>140</sup>. D'autres ont fait de Maupassant un précurseur du symbolisme<sup>141</sup>, mais ce rapprochement nous semble forcé, pour diverses considérations esthétiques. Quelle que soit la manière dont on le définit, on ne peut pas passer à côté du pessimisme ambiant du roman. Éléonore Reverzy, quand elle parle du roman naturaliste, affirme que « l'échec est annoncé par

---

<sup>136</sup> Voir P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, *op. cit.*, p. 18 : « Cette indolence qui caractérise les femmes chez Maupassant est admirablement métaphorisée par le cadre qui les entoure, comme si, par sympathie métonymique en quelque sorte, elles entraînaient autour d'elles une liquéfaction générale des choses ».

<sup>137</sup> Voir 1.3.1.2. Une focalisation narrative : la vie de Jeanne, p. 51 de ce mémoire.

<sup>138</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, « Oiseau », dans *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 804.

<sup>139</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>140</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, *op. cit.*, p. 53 : « chez Maupassant, au contraire [de Flaubert], la symbolisation est extérieure aux personnages (qui sont dépourvus eux-mêmes d'imagination) ; elle crée à leurs dépens une complicité entre l'auteur et le lecteur », *ibid.*, p. 60 : « Ce n'est pas seulement parce qu'*Une vie* avec ses noirs, ses ocres, ses bruns, ses terres s'apparente si bien à certains des premiers tableaux indépendants que Maupassant se situe, lui aussi, dans la lumière de l'impressionnisme. Il est lui-même impressionniste par sa conception de l'œuvre, par sa stylistique et par l'imagination ».

<sup>141</sup> F. Brunetière, « Les "nouvelles" de M. de Maupassant », *art. cit.*, p. 695.

toute une batterie de signaux<sup>142</sup> », ce qui montre bien le caractère naturaliste du premier roman de Maupassant : l'auteur dissémine en effet beaucoup d'indices sur les malheurs imminents. Nous pouvons prendre pour exemple les signes des adultères de Julien avec Rosalie puis Gilberte, dont nous avons déjà parlé. Également, la venue de tante Lison juste avant le mariage, sert de présage à une « grave déception amoureuse » (*UV*, « notes », 1266).

Avec *Une vie*, Maupassant n'annonce pas seulement « l'échec » : il annonce la mort. Dans la seconde moitié du roman, les morts s'enchaînent : la baronne, puis Julien et Gilberte, l'enfant mort-né, la chienne Mirza et ses six chiots, le baron, tante Lison, Désiré, Massacre, et enfin, la femme de Paul. Jeanne est dévastée par la mort de la baronne et, narrativement, cette dernière prend une place plus importante que n'importe quelle autre mort du récit. La mort de la mère de Jeanne est la plus marquante, car elle représente le destin inéluctable du personnage principal. Jeanne sombre dans une profonde dépression et s'interroge sur la mort. Le vide laissée par sa mère lui fera même vouloir un autre enfant. Cette première mort est déterminante parce qu'elle inaugure les autres : chaque mort aura moins d'importance que la précédente, mais elles annoncent toutes la mort prochaine de Jeanne, et le désintéressement progressif de cette dernière. La seule chose qui avait d'ailleurs retenu Jeanne de se donner la mort en se jetant de la falaise était la pensée de sa mère :

Elle se dressa, toute soulevée déjà pour s'élancer et, jetant à la vie l'adieu des désespérés, elle gémit le dernier mot des mourants, le dernier mot des jeunes soldats éventrés dans les batailles : "Maman !" Soudain, la pensée de petite mère la traversa ; elle la vit sanglotant (*UV*, 97).

Sa « petite mère » disparue, plus rien ne retient Jeanne à la vie. Au fil du récit, la mort de Jeanne s'annonce de plus en plus imminente. L'accumulation et l'accélération du nombre de morts réduit sensiblement le nombre de personnages, ce qui nous fait attendre la mort du personnage, qui ne viendra jamais, puisque le roman se conclut sur l'arrivée de la fille de Paul. Néanmoins, les références à la mort de Jeanne sont omniprésentes dans le roman, du début à sa fin, et il semble que l'existence du personnage s'apparente davantage à la mort qu'à la vie.

### 3.2.2.3. Un personnage déjà mort

*Une vie* est un roman pessimiste : la fatalité frappe Jeanne. Nous l'avons vu, ses désillusions la condamnent à la souffrance et à une mort imminente et elle dépérit petit à petit

---

<sup>142</sup> É. Reverzy, « Mariage », dans C. Becker, P.-J. Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes*, art. cit., p. 609 : « L'échec est annoncé par toute une batterie de signaux. Le rituel se trouve particulièrement chargé d'inscrire le dysfonctionnement de l'union à venir : le roman naturaliste, en tant qu'il est "fable de la fatalité universelle", doit nécessairement indiquer de façon proleptique les malheurs à venir ».

au fil du récit. Nous avons aussi constaté que l'énonciation annonçait l'affliction et l'engourdissement du personnage principal dès les premières pages. En réalité, Jeanne n'anticipe pas tant son mariage que sa propre mort :

Dans *Une vie*, le futur n'existe qu'à l'état de rêve irréalisable, voire volontairement irréalisé ; Jeanne se détruit elle-même en se plaçant dans l'entre-deux d'un impossible demain et d'un hier inaccompli (*UV*, « notice », 1243).

Il n'y a pas d'avenir pour Jeanne après le mariage<sup>143</sup> : quand elle rêve, elle ne se projette pas dans le futur mais dans l'imaginaire. Ainsi, elle est comme retenue dans un « entre-deux parce qu'elle ne peut tout simplement pas vivre. L'affaissement de son corps reflète le désespoir de son âme et une déperdition de vie progressive. Cependant, le « hier » n'est pas « fini », il est « inaccompli » : Jeanne n'est pas tout à fait morte, car son temps de vie n'est pas achevé, mais interrompu. Elle est retenue dans un état léthargique dont elle ne peut pas sortir :

En certains jours cependant Jeanne se reprenait à rêver. Elle s'arrêtait doucement de travailler, et, les mains molles, le regard éteint, elle refaisait 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 ; et elle reprenait son patient ouvrage en se disant : « c'est fini, tout ça » ; et une larme tombait sur ses doigts qui poussaient l'aiguille (*UV*, 77-78)

Dans le début du roman, Jeanne trouve un sens à son existence par le rêve, mais le mariage brise ses espoirs, et dans cet extrait, le personnage souhaite reprendre ce « hier inaccompli » (*UV*, notice », 1243), mais Julien « l'arrach[e] à ce bercement de songerie ». Jeanne est ainsi coincée dans un présent insatisfaisant, sans futur, car il « n'existe qu'à l'état de rêve irréalisable » (*UV*, « notice », 1243), et sans pouvoir revenir à un état passé qui la rendait heureuse. Elle n'a tout simplement pas d'issue.

La manière dont Maupassant décrit l'état de Jeanne est très intéressante. Elle ne verse pas des torrents de larmes, mais une seule : l'auteur établit à partir de cette unique larme une situation on ne peut plus pathétique. Parce qu'elle est singulière, cette larme paraît s'échapper du contrôle de Jeanne : elle est donc d'autant plus un symbole de son tourment. Discrète, personne ne s'aperçoit de cette larme, qui représente à elle seule toute la douleur de Jeanne. Si elle paraît minime, la souffrance de cette dernière est en réalité immense comme la partie cachée d'un iceberg. De plus, le singulier d'« une larme » s'oppose au pluriel de « certains jours ». Elle rompt l'ordinaire des jours similaires et indéfinis mais n'interrompt néanmoins pas le « patient ouvrage » de Jeanne. L'ouvrage, ou devons-nous dire le quotidien du

---

<sup>143</sup> Voir 1.2.2.3. Mort du rêve, mort de l'être, p. 47 de ce mémoire.

personnage, a ainsi plus d'importance que ses tourments, au contraire du début du roman où les objets servaient de reflets à ses émois. Là, « une larme » ne perturbe pas le mouvement continu des doigts de Jeanne, mais l'accompagne. La souffrance de Jeanne devient habituelle et fréquente : elle est normalisée. Le gérondif « en se disant » manifeste une action simultanée avec le procès exprimé par l'imparfait des verbes « tombait » et « poussaient » à l'aspect itératif, renforcé par la locution « en certains jours » : Jeanne est prisonnière d'un chagrin permanent et cyclique. Cet extrait révèle ainsi sa perpétuelle affliction dans un présent qui condamne tout retour au passé. Jeanne ne peut pas fuir son mariage, parce que le divorce n'est pas permis et parce qu'elle est trop passive pour pouvoir se suicider à la Emma Bovary, et de la même façon, il est impossible pour elle de retrouver le bonheur.

D'une certaine manière, Jeanne a anticipé sa douleur. Si, dans les premières pages du récit, elle ne voit son avenir qu'à travers un « rêve irréalisable » (UV, « notice », 1243), elle a tout de même conscience du regret qu'elle aura de son état de jeune fille. Comme sa mère restait enfermée des heures à contempler ses « reliques » et son « tiroir aux souvenirs » (UV, 19-20, 118), Jeanne prépare elle aussi « sa “boîte aux reliques” » (UV, 118). Dès la page 31, il est question d'un tiroir où Jeanne a caché « une vieille poupée d'autrefois » et la « cribl[e] de baisers » (UV, 31), à la manière qu'a sa mère de « bais[er] certaines » de ses reliques (UV, 118). De même, Jeanne prévoit dès sa jeunesse quels objets constitueront ses reliques :

Elle regarda sa pendule, pensa que la petite abeille battait à la façon d'un cœur, d'un cœur ami ; qu'elle serait le témoin de toute sa vie, qu'elle accompagnerait ses joies et ses chagrins de ce tic-tac vif et régulier ; et elle arrêta la mouche dorée pour mettre un baiser sur ses ailes (UV, 31).

Il est assez paradoxal d'anticiper à ce point la future nostalgie du passé : au fond d'elle, Jeanne est consciente que ses illusions ne correspondent pas au réel. Le souvenir est une trace du rêve passé<sup>144</sup> et le terme de « relique », qui évoque la mort, n'est pas choisi au hasard par Maupassant : les reliques contiennent une part de l'âme détruite de Jeanne.

Nombreux sont les objets qui portent l'empreinte du temps dans *Une vie* : on peut penser au château des Peuples, au banc qui devient un « morceau de bois pourri » (UV, 190), ou plus simplement à des objets chronomorphes, qui ont comme fonction première de marquer l'écoulement du temps, comme « l'échelle de Poulet », « l'horloge », « la montre » ou « le calendrier » (UV, 3, 31, 47, 74, 123, 149, 187, 188, 191, 192, 193). Comme des reliques, ils

---

<sup>144</sup> P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, op. cit., p. 107 : « Quand les rêves s'effondrent, c'est-à-dire quand vient à manquer la force de soutenir leur pouvoir d'illusion, le personnage se tourne vers le passé qu'il se remémore avec l'assurance que cela a existé : le souvenir, socle plus prometteur pour un contre-langage car il part et parle du réel, possède (au moins au premier abord) une garantie de vérité que n'offrait pas le rêve ».

sont des traces du passé et rappellent aussi l'approche inexorable de la mort<sup>145</sup> : le récit laisse entendre le « tic-tac » (UV, 31) qui annonce bientôt l'heure de la mort de Jeanne, notamment parce que les références au temps s'accroissent à la fin du roman. Si la mort de la baronne inaugure toutes les autres, elle lance aussi le décompte de celle de Jeanne :

« On entendait distinctement les coups pesants du cœur de la baronne » (UV, 74),  
« Alors elle remarqua le tic-tac léger de la pendule et un autre petit bruit, ou plutôt un bruissement presque imperceptible. C'était la montre de petite mère qui continuait à marcher » (UV, 123).

Ces « coups pesants » et ce « tic-tac » signifient le temps qui passe et la mort qui approche, inéluctable et fatale. Il est fréquent dans *Une vie* que la mort soit associée à un mouvement régulier : « Dans l'abîme, là, devant elle, elle entendait maintenant un petit bruit, le vague glissement de la mer sur les roches (UV, 86). Ce rythme ne s'arrête jamais : il marque l'avancée du temps. Jeanne est certes figée dans un entre-deux, mais le temps continue et annonce l'approche inexorable de la mort.

Ainsi, tout conduit Jeanne à la mort. Le mariage la mène aux désillusions, à la souffrance, puis à l'engourdissement et à une mort intérieure, et la mort de ses proches l'isole et rappelle l'imminence de la sienne. Les reliques ne font que l'enfermer dans le passé<sup>146</sup>, sans possibilité d'avenir : si elle ne peut plus rien envisager, si elle ne peut plus rêver, Jeanne ne vit plus et est somme toute déjà morte : « puis tout souvenir s'effaça, toute connaissance disparut » (UV, 86). L'oubli constitue la véritable mort dans le roman. En détruisant les reliques de sa mère, Jeanne réalise un « meurtre symbolique<sup>147</sup> », car la vie de la baronne se limite à ses souvenirs. Jeanne s'éteint peu à peu depuis le retour du voyage de noces : son existence se résume d'abord à rêver, et à ensuite se remémorer l'instant où elle rêvait.

Le mariage ne représente pas le début de la vie, mais sa fin. Jeanne connaît l'échec : elle est une anti-héroïne et un personnage passif enfermé dans une « insatisfaction chronique<sup>148</sup> » à la manière de Frédéric Moreau dans *l'Éducation Sentimentale*. Le roman raconte ainsi l'histoire de la déchéance d'une femme, que les rêves d'amour et de mariage font continuellement mourir. Jeanne ne meurt pas à la fin, mais tout au long du roman.

---

<sup>145</sup> J.-L. Cabanès, « *Une vie* ou le temps perdu », *art. cit.*, p. 82 : Les montres, horloges et calendriers montrent la volonté de l'héroïne « d'isoler un événement, de le soustraire au flux universel ».

<sup>146</sup> P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, *op. cit.*, p. 117 : « Le souvenir ne permet pas au personnage de comprendre comment il en est arrivé là ; il rend le présent absurde, contrairement à ce que seraient des mémoires dont la loi générique est toujours de donner une cohérence à la vie ».

<sup>147</sup> É. Lecarme-Tabone, « La relation mère-fille dans l'œuvre de Maupassant », *art. cit.*, p. 89 : « Après s'être abîmée dans les larmes, Jeanne réagit en détruisant par le feu toutes les lettres de sa mère. Elle accomplit ainsi un acte de purification et de salut de l'image de l'épouse auprès du baron ; mais elle réalise aussi un meurtre symbolique en anéantissant tout le passé de sa mère résumé dans ces reliques ».

<sup>148</sup> B. Valette, *Guy de Maupassant. Une vie*, *op. cit.*, p. 19.



## CONCLUSION

Des femmes malheureuses dans leur mariage, il y en a eu un nombre incalculable en littérature, mais Jeanne Le Perthuis des Vauds n'est pas tout à fait comme les autres. Maupassant, quand il crée le personnage principal de son premier roman, doit composer avec un héritage littéraire, des idées personnelles et sa recherche de singularité. Il ressort de tout cela un personnage contradictoire : Jeanne pense que le mariage lui permettra de devenir une femme, mais ne définit pas clairement ses attentes ; elle construit toute sa vie autour de sa future union avec un homme, mais ne sait rien du mariage ; elle espère être fusionnelle avec son époux, mais préfère la solitude ; elle pense aimer son mari mais ne s'intéresse jamais à lui ; elle est fougueuse mais lassée et passive. De plus, si le roman raconte l'histoire d'une femme de sa jeunesse à sa vieillesse, Jeanne n'évolue pas : elle stagne, et demeure la même du début à la fin du récit. Maupassant fait ainsi d'elle un personnage paradoxal et constant, et l'ancre dans la réalité. Il ne décrit pas seulement un système complexe, mais établit une représentation vraisemblable de la femme de son temps. Paul Alexis disait d'ailleurs d'*Une vie* :

Ce livre n'est que cela, comme la vie elle-même. [...] Toutes les femmes croiront plus ou moins avoir été Jeanne, retrouveront leurs propres émotions, et seront particulièrement attendries<sup>1</sup>.

Le portrait de Jeanne est unique, mais aussi universel : Maupassant décrit à travers ses personnages les mœurs de son époque, qui font du mariage une priorité pour les jeunes filles. Paul Alexis ne parle pas de l'identification possible des jeunes filles à Jeanne, mais du genre féminin dans son ensemble. Ainsi, selon lui, la vie de Jeanne n'est pas tant « une vie » mais « la vie » de « toutes les femmes », peu importe leur âge et leur situation.

Cette vie de femme, Maupassant aurait pu l'écrire autrement, mais il n'aurait pas dit autre chose. L'auteur retranscrit dans *Une vie* sa compassion pour la condition féminine : pour lui, « les femmes sont condamnées à être abandonnées, rejetées, écrasées par ceux qu'elles ont aimés, à qui elles ont donné la vie – maris, amants ou fils<sup>2</sup> ». C'est le cas de Jeanne, dont la vie est cyclique : elle espère, désespère puis retrouve l'espoir, mais ses désillusions sont toujours causées par des hommes. Son père lui présente le mariage comme une union utopique sans la préparer à la déconvenue, Julien la déçoit et la trompe plusieurs fois, tandis que son fils Paul l'abandonne et la ruine. Jeanne est ainsi une représentation de la femme victime de l'homme, condamnée à subir désillusions sur désillusions.

---

<sup>1</sup> P. Alexis, « Guy de Maupassant », *Le Réveil*, art. cit., p. 1.

<sup>2</sup> P. Danger, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 202-203.



La compassion de l'auteur pour la femme de son temps ne l'empêche pas d'être très critique envers elle. Il fait en effet de son héroïne un personnage très passif qui, au contraire de beaucoup d'autres représentations féminines en littérature, se résigne au malheur dans son mariage. Indéniablement, Maupassant souligne les défauts de son personnage représentatif de la femme : il en fait une anti-héroïne, un personnage qui n'évolue pas, mais reste toujours candide à ne jamais comprendre ce qui se trame sous ses yeux. Maupassant glisse des indices dans son récit : le lecteur sait d'avance que le mariage de Jeanne sera malheureux, que Julien la trompera avec Rosalie, puis Gilberte, que Paul ne restera pas auprès de sa mère pour toujours. Parce qu'il rend les péripéties prévisibles pour le lecteur, l'auteur souligne les retards de Jeanne pour comprendre les événements : il montre donc la candeur d'une femme qui refuse de vivre dans une réalité qu'elle juge décevante, et fait d'elle une anti-héroïne.

Quand il décrit Jeanne, Maupassant décrit ainsi un personnage en échec, dont la désillusion provient surtout de ne s'être pas réalisée par le mariage comme elle l'espérait. Son éducation apparaît vaine et, dès son mariage, Jeanne ne trouve plus de sens à sa vie : la réalisation de l'Attendu lui semble finalement fade. Plutôt qu'être le début de son bonheur, son union avec Julien représente finalement la mort de ses espoirs.

Il n'y a pas de désillusions sans illusions préalables. Nous avons déterminé que ce n'est pas tant Julien qui mène Jeanne à sa perte que la vision qu'a cette dernière de l'amour et du mariage : elle les idéalise et se voit elle-même comme une héroïne de conte de fées. L'amour, Jeanne et Julien l'expérimentent partiellement, lors du baptême de la barque, de la période pré-mariage dans son ensemble et lors d'une partie du voyage de noces. Partiellement, car la tendresse qu'ils partagent révèle toujours de grandes différences entre eux. Quand ils parlent de leurs rêves communs, Jeanne affirme préférer rêver « toute seule » (*UV*, 29) ; quand Julien demande une chambre en pleine journée à l'hôtel en Corse, Jeanne est choquée et « honteuse » (*UV*, 53) ; quand Julien fait preuve d'avarice, Jeanne se sent « humiliée » (*UV*, 53) et préfère, au contraire, faire preuve de bonté (*UV*, 61). Leur union par le mariage ne fait ainsi qu'afficher leurs dissemblances et leurs incompréhensions de l'autre. La sexualité, qui symbolise une sorte de redéfinition de l'amour au sein du couple, représente surtout un traumatisme pour Jeanne ; la première nuit conjugale s'apparente à un viol qui dégoûte Jeanne des rapports charnels. Maupassant est d'ailleurs un des premiers sinon le premier à décrire si crûment le viol marital. Si, durant le voyage de noces, Jeanne se réconcilie avec la sexualité, le rapprochement de Jeanne et Julien n'est en fait que très ponctuel. Le retour à la réalité n'en devient que plus douloureux : Julien s'éloigne de Jeanne dès l'instant où ils rentrent. Elle qui préférait être seule avant son mariage se sent désespérément abandonnée par son époux, qui ne lui accorde plus

aucune attention. Son mariage ne lui a ainsi pas permis de devenir quelqu'un : au contraire, elle ne signifie plus rien pour personne.

De son constat, nous avons établi que le mariage constitue dans le roman un point de rupture qui scelle le récit en deux parties distinctes : *Une vie* est le roman des illusions et du conte de fées dans sa première partie, et de la désillusion et de la fatalité dans sa deuxième. Le mariage est d'abord souhaité par Jeanne, puis maudit. La réalisation de l'Attendu « ferm[e] la porte aux espoirs indéfinis, aux charmantes inquiétudes de l'inconnu. Oui, c'était fini d'attendre » (UV, 62). Jeanne n'est pas enthousiaste à l'approche de son mariage, mais triste. En effet les « inquiétudes de l'inconnu » sont caractérisées de « charmantes ». Néanmoins, quand « l'inconnu » devient concret, l'utopie n'en est plus une, et perd ainsi tout son charme. Jeanne est donc condamnée à être une anti-héroïne et à n'être jamais satisfaite de son avenir.

Si Maupassant souligne les manquements de son personnage principal, cela ne l'empêche pas d'en faire le centre de son roman. « Tante Lison », « petite mère », « petit père » et « Poulet » n'existent qu'à travers Jeanne. En choisissant de ne pas décrire les autres personnages en-dehors du regard de Jeanne, Maupassant établit un réalisme subjectif, dont elle est le personnage-témoin. Certes, ce choix de tout centrer autour d'un personnage fait perdre un aspect de réalisme à *Une vie* puisque l'auteur ne décrit pas la vie de Jeanne le plus objectivement possible. Toutefois le récit gagne en vraisemblance car il est, d'une certaine manière, raconté du point de vue de Jeanne : le narrateur s'efface pour laisser la place à la subjectivité de son personnage. Le lecteur suit ainsi les événements selon le regard de Jeanne, tout en gardant un léger recul vis-à-vis d'elle, puisque le narrateur ne résiste pas à quelques commentaires sur son personnage.

Le souci de vraisemblance de l'auteur, qui entre en résonances avec des esthétiques réalistes, flaubertiennes et naturalistes, et sa dévalorisation d'un personnage en échec dans le mariage nous ont poussé à nous demander quelle influence avait l'héritage littéraire de Maupassant sur sa représentation de la femme condamnée à la souffrance dans son mariage. Le premier roman de Maupassant peut faire penser à d'autres œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, tant certains aspects s'en rapprochent. En effet, la fatalité semble s'acharner sur Jeanne, tout comme c'est le cas dans *Madame Bovary*, par exemple. Emma et Jeanne ont souvent été comparées par la critique, car toutes deux ne guérissent jamais de la désillusion provoquée par le mariage. En choisissant de parler de la souffrance de la femme au sein du mariage, Maupassant a évidemment en tête l'un des chefs-d'œuvre de son maître Flaubert, aussi considéré, avec

*L'Éducation sentimentale*, comme un modèle du genre romanesque par les naturalistes<sup>3</sup> : les influences de *Madame Bovary* sur *Une vie* sont indéniables. Néanmoins, si Jeanne et Emma se ressemblent, elles ne sont pas les mêmes par leurs actes. Jamais Jeanne ne pense à l'adultère, jamais elle ne se suicide ou ne cherche véritablement à fuir son mariage, par un quelconque moyen que ce soit. Nous l'avons dit dans notre argumentation, Jeanne fait pire que mourir : elle survit. Elle subit son mariage comme une fatalité contre qui, elle, femme on ne peut plus passive, ne fait rien. Ainsi, avec Jeanne, Maupassant ne refait pas une Emma Bovary, mais innove ; il représente la femme selon sa propre perspective.

Maupassant ne dresse pas des portraits élogieux des femmes, et c'est le moins que l'on puisse dire ; dans sa nouvelle « Jadis » publiée trois ans avant son roman, Maupassant affirme que la femme n'est qu'une « créature que le bon Dieu a faite pour plaire, pour aimer et pour être aimée<sup>4</sup> ». Cette vanité de la vie féminine, Maupassant la montre à travers son personnage principal : Jeanne ne plaît pas, n'aime pas, et n'est pas aimée de Julien. Nous l'avons vu, Jeanne ne comprend pas ce qu'est l'amour, et cherche avant tout à être aimée plutôt qu'à aimer. L'indifférence de Julien la fait ainsi plonger dans une inévitable léthargie dont elle ne sortira jamais. Parce qu'elle ne plaît pas, n'aime pas, et n'est pas aimée, Jeanne ne trouve plus de sens à sa vie. Dans cette même nouvelle « Jadis », Maupassant écrit aussi : « Prends garde, pauvre mignonne, si tu crois à des folies pareilles, tu seras bien malheureuse<sup>5</sup> ». Précisément, *Une vie* est le récit d'une femme qui croit à des folies qui la rendent « bien malheureuse » : le premier roman de Maupassant est ainsi, en quelque sorte, l'illustration des propos du personnage de « Jadis ».

Le mariage conduit en effet Jeanne à une mort symbolique. Si elle pense que le destin lui apportera le bonheur qu'elle attend, Jeanne déchantée : son mariage ne lui apporte qu'un mal-être inéluctable, que l'on appelle névrose ou bovarysme selon le point de vue que l'on adopte. Parce qu'elle plaçait sur le mariage des espoirs impossibles, elle est en effet vouée à souffrir dans son couple ; elle ne peut échapper à son union malheureuse avec Julien, mais se condamne d'autant plus par sa résignation. Si, avant son mariage, Jeanne rêve sans cesse d'avenir et fait des projets, après son union avec Julien, en revanche, elle refuse toute idée d'avenir. Son mariage est alors un deuil du rêve, qui empêche toute possibilité d'avenir sinon celui du couple. Il s'apparente à une mort symbolique de Jeanne à tout point de vue. Elle n'espère plus, ne fantasme plus et ne peut plus s'échapper de la réalité : elle se résigne à être déjà morte.

---

<sup>3</sup> É. Zola, « Gustave Flaubert », dans *Écrits sur le roman*, art. cit., p. 147-148

<sup>4</sup> G. de Maupassant, « Jadis », dans *Contes et Nouvelles*, op. cit., p. 126.

<sup>5</sup> *Id.*

Dans ce qu'il montre de l'amour, du mariage et de la femme dans *Une vie*, l'auteur affirme qu'espérer de l'amour dans le mariage n'est qu'un leurre qui mène la femme à sa perte. Nous avons tout d'abord observé dans ce mémoire que le mariage ne permet pas à Jeanne de s'épanouir en tant que femme, et qu'au contraire, elle est dépeinte par Maupassant comme un personnage en échec. Ensuite, le mariage ne correspond pas aux attentes amoureuses de Jeanne et la vie amoureuse du couple est également un échec. Enfin, Jeanne se résigne au malheur dans le mariage, et le mariage s'avère causer la mort intérieure du personnage. Si elle cherche dans le mariage un idéal amoureux et une réalisation d'elle-même, Jeanne fait finalement face à la vacuité de son existence.

Notre lecture d'*Une vie* s'est focalisée sur la représentation du mariage et ses significations pour le personnage principal, en étudiant les outils employés par Maupassant pour décrire le malheur amoureux de la femme dans son mariage. Si l'on peut étudier d'autres aspects que le mariage dans le roman, *Une vie* est indéniablement le récit d'une femme dont le mariage bouleverse la vie : c'est un roman de mariage, voire le roman par excellence de la désillusion féminine dans le mariage. On pourrait certes penser à d'autres romans qui placent également ce dernier comme cause de la souffrance féminine, or, que ce soit dans *Thérèse Raquin*, *Madame Bovary*, *Anna Karénine*, ou dans *Le Lys dans la Vallée* pour ne citer qu'eux, la femme cherche une alternative à son mariage, même si cela ne la rend pas plus heureuse. Dans *Une vie*, roman noir et pessimiste, Jeanne subit d'un bout à l'autre du récit l'échec de son mariage.

Avec *Une vie*, Maupassant marque une entrée dans le genre romanesque saluée par la critique et le public. Jusque-là connu pour ses contes et nouvelles, Maupassant s'essaye à la nouveauté et pour cela, ne fait pas que suivre les traces de ses prédécesseurs. Thierry Poyet affirme en effet que « Flaubert mort, Maupassant abandonne de plus en plus nettement la nouvelle ou le conte pour le roman. Comme pour combler une place laissée vacante<sup>6</sup> ». Maupassant s'affranchit de son maître et prend sa propre place : *Une vie* est ainsi le point de départ de son indépendance littéraire.

L'écriture de Maupassant a beaucoup été influencée par Flaubert, certes, mais aussi par Balzac, par les Goncourt, par Zola, par le naturalisme plus largement, et par Schopenhauer, avec un pessimisme assumé. Maupassant écrit la peur, l'angoisse de la mort imminente, la dure condition des femmes de son temps, et cherche l'originalité dans sa manière de le faire. Quand il écrit *Une vie*, Maupassant est davantage un nouvelliste et un conteur qu'un romancier, et a

---

<sup>6</sup> T. Poyet, *L'Héritage Flaubert Maupassant*, op. cit., p. 45.

donc un style concis. La sobriété de son style et la brièveté de ses récits font de Maupassant un auteur très étudié dans le secondaire, ce qui laisse peut-être penser à certains que son écriture est trop simple pour le milieu universitaire. Ce préjugé-là est à déconstruire, et nous espérons que notre étude aura participé à montrer la complexité des personnages et des représentations de Maupassant, ainsi que son indéniable valeur littéraire.

*Une vie* n'est pas le récit d'une existence de son début à sa fin, mais d'une vie de femme en fonction de son mariage : ce n'est ainsi pas tant Jeanne qui est centrale que ce dernier. Plutôt qu'être un symbole de vie, le mariage renvoie à la mort. Il efface et détruit le personnage féminin, et Jeanne n'a pas d'autres alternatives que de se résigner à la mort, non pas physique mais psychique. Nous en concluons ainsi que Maupassant dans son premier roman ne décrit pas une vie, comme le titre le suppose, mais la mort d'une femme que le mariage a tuée.

*Une vie* inaugure une série de six romans dans la carrière de Maupassant, qui tous traitent de l'amour, du mariage, et de la place de la femme. Tous les personnages féminins principaux des cinq autres romans de l'auteur ressemblent sensiblement à Jeanne : Madeleine Forestier, Louise Roland, Christiane Andermatt, Anne de Guilleroy et Michèle de Burne subissent ou ont subi des désillusions dans leur mariage. La souffrance féminine dans le mariage est ainsi un thème dominant dans l'œuvre romanesque de Maupassant, et il serait fortement intéressant de comparer le destin tragique de Jeanne à celui de ces autres femmes, que le mariage a changées, bouleversées et meurtries.

## BIBLIOGRAPHIE

Nous avons indiqué l'année de publication originale des ouvrages uniquement quand il pouvait y avoir confusion avec l'année de publication de l'édition de référence pour les ouvrages anciens.

### 1. ŒUVRES LITTÉRAIRES

#### 1.1. Ouvrage de référence

MAUPASSANT, Guy de, *Une vie*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

#### 1.2. Romans de Maupassant

MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

MAUPASSANT, Guy de, *Mont-Oriol*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

MAUPASSANT, Guy de, *Fort comme la mort*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

MAUPASSANT, Guy de, *Notre coeur*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

#### 1.3. Autres écrits de Maupassant

MAUPASSANT, Guy de, *Chroniques*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2008.

MAUPASSANT, Guy de, *Contes et Nouvelles* [1875-1891], Paris, Gallimard, 2014.

MAUPASSANT, Guy de, « Le Roman », *Pierre et Jean*, dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

#### 1.4. Récits d'autres auteurs

BALZAC, Honoré de, *La Femme de trente ans*, Paris, Gallimard, 2016.

BALZAC, Honoré de, *La Vieille Fille* [1837], Paris, A. Houssiaux, 1868.

BALZAC, Honoré de, *Physiologie du Mariage* [1829], Paris, A. Houssiaux, 1855.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

DUMAS, Alexandre fils, « Préface », dans A. Dumas, *L'Ami des Femmes* [1869], Paris, Calmann Lévy, 1876.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1999.

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation Sentimentale*, Paris, Gallimard, 1965.

FLAUBERT, Gustave, « Un cœur simple », dans *Trois contes*, Paris, Gallimard, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, dans *Œuvres de J.-J. Rousseau*, éd. R. Trousson, F. Eigeldinger, Paris, Champion, 2012.

SAND, George, *Valentine*, Paris, Calmann-Lévy, 1913.

ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Hachette, 2015.

ZOLA, Émile, *La République et la Littérature*, Paris, G. Charpentier, 1879.

ZOLA, Émile, *Le Rêve*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2003.

ZOLA, Émile, *Notes préparatoires. Au Bonheur des dames*, BNF, 1881, [en ligne]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10500673j>.

## 1.5. Correspondances

GONCOURT, Edmond, GONCOURT, Jules, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1851-1896*, éd. R. Ricatte, Paris, Laffont, 1989, tome III.

MAUPASSANT, Guy de, *Correspondance*, éd. J. Suffel, Genève, Édito Service, 1973.

MAUPASSANT, Guy de, FLAUBERT, Gustave, *La Terre a des limites, mais la bêtise humaine est infinie. Correspondance*, éd. V. Bui, Paris, Le Passeur, 2021.

RENARD, Jules, *Les œuvres complètes de Jules Renard : 1864-1910*, éd. Henri Bachelin, Paris, F. Bernouard, vol. 11.

STENDHAL, *Correspondance*, éd. H. Martineau, V. del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

## 2. ŒUVRES ET ARTICLES CRITIQUES

### 2.1. Sur le mariage

AURAIX-JONCHIERE, Pascale, « Maupassant et les “fables du mariage” : du conte de fées au “conte de faits” », dans S. Gougelmann et A. Verjus (dir.), *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Des deux sexes et autres », 2016, p. 345-358.

BLUM, Léon, *Du mariage*, Paris, Albin Michel, 1990.

DAUMARD, Adeline, « Affaire, amour, affection : le mariage dans la société bourgeoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 68, 1990.

DROZ, Gustave, *Monsieur, madame et bébé* [1866], Paris, Havard (éd.), 1882.

FEYDEAU, Ghislaine de, « Un mariage qui résiste et des enjeux qui changent », dans S. Melchior-Bonnet, C. Salles (dir.), *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009.

GAUDEMET, Jean, *Le Mariage en Occident. Les Mœurs et le Droit*, Paris, Cerf, 1987.

- GLASSON, Ernest, *Le mariage civil et le divorce dans l'antiquité et dans les principales législations modernes de l'Europe*, Paris, A. Durand et G. Pedone-Lauriel (éd.), 1880.
- GLEYSES, Chantal, *La Femme coupable : petite histoire de l'épouse adultère au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Imago, 1994.
- GOODY, Jack, *L'Évolution de la famille et du mariage en Europe*, Paris, Armand Colin, 1985.
- GOUGELMANN, Stéphane, VERJUS, Anne, *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2016.
- KAUFFMANN, Jean-Claude, « Le mariage. Histoire d'un grand jour », *L'école des parents*, vol. 597, n° 4, 2012, p. 24-25.
- LEFEBVRE-TEILLARD, Anne, *Autour de l'enfant, du droit canonique et roman médiéval au Code Civil de 1804*, Leyde, Brill, 2008.
- MENARD, Sophie, « Les (més)alliances rituelles du récit naturaliste. L'exemple de *La Maison Tellier* de Maupassant », dans S. Gougelmann et A. Verjus (dir.), *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Des deux sexes et autres », 2016, p. 359-374.
- NAQUET, Alfred, *Vers l'union libre*, Paris, F. Juven (éd.), 1908.
- PORTALIS, Jean-Étienne-Marie, *Discours préliminaire du premier projet de Code civil*, Chicoutimi, Claude Ovtcharenko (éd.), 2007.
- REVERZY, Éléonore, « Mariage », dans C. Becker, P.-J. Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 608-612.
- SALLES, Catherine, « Le mariage dans l'Antiquité », dans S. Melchior-Bonnet, C. Salles (dir.), *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009.
- SEGALEN, Martine, « L'Europe des rites de mariage », dans S. Melchior-Bonnet, C. Salles (dir.), *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009.
- SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2009.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passage* [1909], Paris, Picard, 2011.
- ZOLA, Émile, *Comment on se marie*, Paris, Flammarion, 2012.

## 2.2. Sur l'amour

- BRUNEL, Georges, SAINT GIRON, Baldine, « Amour », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/amour/>, consulté en janvier 2022.
- MICHELET, Jules, *L'Amour* [1859], Paris, Flammarion, 1897.
- PULCINI, Élena, *Amour-passion et amour-conjugal, Rousseau et l'origine d'un conflit moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1989.

## 2.3. Sur la femme au XIX<sup>e</sup> siècle



DEMAR, Claire, *Appel d'une femme au peuple sur l'affranchissement de la femme*, Paris, éd. inconnu, 1833 [en ligne]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855304>, consulté en janvier 2022.

FARGE, Arlette, KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.), *Madame ou Mademoiselle ? Itinéraires de la solitude féminine, XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Montalaba-Artaud, 1984.

FRAISSE, Geneviève, « De la destination au destin », dans G. Fraisse, M. Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 63-100.

HEINICH, Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

HIGONNET, Anne, « Femmes et images », dans G. Fraisse, M. Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 303-334.

JACQUEMOND, Louis-Pascal, « Femmes en Révolution », « De Bonaparte à Napoléon, le nouvel ordre des sexes », dans G. Dermenjian *et al.* (dir.), *La Place des femmes dans l'histoire : Une histoire mixte*, Paris, Belin, 2010.

JASPIN, Nadine, *Naissance du conte féminin*, Paris, Honoré Champion, 2002.

MICHELET, Jules, *La femme*, Paris, Hachette, 1860.

PROUDHON, Pierre-Joseph, *La Pornocratie ou les femmes dans les temps modernes*, Paris, Lacroix, 1875.

REID, Martine, *Femmes et littérature : Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, 2020, tome II.

REY, Pierre-Louis, *La Femme*, Paris, Bordas, 1985.

SCHOPENHAUER, Arnold, *Essai sur les femmes*, Paris, L'Herne, 2007.

SCHOPENHAUER, Arnold, *Pensées et fragments*, Paris, Alcan, 1900.

TERSIGNI, Simona, « Virginité », dans J. Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021, p. 852-864.

#### **2.4. Sur la considération de la femme dans l'œuvre de Maupassant**

BAILBE, Joseph-Marc, « Le peintre et la sensibilité féminine chez Maupassant », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 75-85.

BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant et la "femme moderne" », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 109-116.

BARON, Philippe, « La mal mariée dans "Madame Bovary" de Gustave Flaubert, "Une vie" de Guy de Maupassant et "Thérèse Desqueyroux" de François Mauriac », dans P. Baron, D.-M. Wood, W. Perkins (dir.), *Femmes et littérature*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 145-155.

DETHLOFF, Uwe, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 117-126.

DONALDSON-EVANS, Mary, *A Woman's Revenge : the chronology of dispossession dans Maupassant's fiction*, Lexington, French Forum Publishers, 1986.

DONALDSON-EVANS, Mary, « La femme (r)enfermée chez Maupassant », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 63-74.

GAUDEFRY-DEMOMBYNES, Lorraine, *La Femme dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, Mercure de France, 1943.

LECARME-TABONE, Éliane, « La relation mère-fille dans l'œuvre de Maupassant », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 87-98.

PERRIN, Agnès, *L'Image de la femme dans les romans de Maupassant*, mémoire sous la direction de M. Mathias, Université Grenoble Alpes, 1985.

## **2.5. Études autour de Maupassant et son œuvre :**

ALEXIS, Paul, « Guy de Maupassant », *Le Réveil*, n° 105, 15 avril 1883, p. 1.

BAYARD, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994.

BESNARD-COURSODON, Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : Le piège*, Paris, A.-G. Nizet, 1973.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Les "nouvelles" de M. de Maupassant », *Revue des Deux Mondes*, n° 3, 1888, vol. 89, p. 693-704.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le Pessimisme dans le roman », *Revue des Deux Mondes*, n° 1, juillet, 1885, p. 214-226.

BURY, Mariane, « Maupassant pessimiste ? », *Romantisme*, n° 61, 1988, vol. 18, p. 75-83.

CASTELLA, Charles, *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1972.

CASTELLA, Charles, *Les Contes et Nouvelles réalistes de Maupassant*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Lettera », 2000.

COGNY, Pierre, *Maupassant, l'homme sans dieu*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1968.

DANGER, Pierre, « La transgression dans l'œuvre de Maupassant », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 151-159.

DANGER, Pierre, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993.

DEBOSKRE, Sylvie, « La narratrice occulte dans la création de Maupassant », *Romantisme*, n° 99, 1998, p. 53-59.

DELAISEMENT, Gérard, *Guy de Maupassant : le témoin, l'homme le critique*.

DELAISEMENT, Gérard, *La Modernité de Maupassant*, Paris, Rive Droite, 1995.

DUBUC, André, « L'amitié entre Flaubert, Zola et Maupassant », *Les Cahiers naturalistes*, n° 55, 1981, p. 24-30.

DUBUC, André, « Une lettre oubliée de Maupassant », *Annales de Normandie*, n° 3, 1958, tome VIII, p. 369.

DUMESNIL, René, *Guy de Maupassant*, Paris, Tallandier, 1979.

FONYI, Antonia, *Maupassant 1993*, Paris, Kimé, 1993.

GINGRAS, Chantale, « Bonne table, bonne chair : Maupassant et l'appétit sexuel », *Québec français*, n° 126, juillet, 2002.

GREIMAS, Aljirdas J., *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.

HAMON, Philippe, « Misère de la mimésis : Lecture d'«Une famille» », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 139-149.

JOLY, Bernard, « Guy de Maupassant : amour et victuailles », *Les Cahiers naturalistes*, n° 77, 2003, vol. 49, p. 151-169.

LECLERC, Yvan, « Flaubert, Maupassant : la dépression en héritage », *Magazine littéraire*, n° 7, juillet, 2002, vol. 411, p. 42-44.

MARCOIN, Francis, *Les Romans de Maupassant. Six voyages dans le bleu*, Paris, Éditions du Temps, 1999.

POYET, Thierry, *Maupassant : Une littérature de la provocation*, Paris, Kimé, 2011.

SABEUYA BETBEUI, Carine, *Jeux et enjeux des discours rapportés dans cinq romans de Guy de Maupassant : le cas des discours directs dans Bel-Ami, Une vie, Pierre et Jean, Fort comme la mort et Notre cœur*, thèse sous la direction de C. Boré et G. M. Noumssi, Universités de Cergy-Pontoise et de Yaouné I, soutenue en 2019.

SCHMIDT, Albert-Marie, *Maupassant par lui-même*, Paris, Seuil, 1962.

TEBOUL, Annabelle, *Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique*, thèse soutenue sous la direction de D. Compère, soutenue en 2012.

VIAL, André, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, Paris, Nizet, 1954.

VIAL, André, « Maupassant, héritier de Balzac », *Europe*, n° 41, 1963, p. 99-124.

## **2.6. Études autour du roman *Une vie* de Maupassant :**

BONNEU, Philippe, *Une vie*, Paris, Bréal, 1999.

BONERANDI, Joseph, « “La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit” », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 210-227.

CABANÈS, Jean-Louis, « *Une vie* ou le temps perdu », dans Y. Reboul, *Maupassant multiple*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 79-86.

CAZABAN, Catherine, *Étude sur Guy de Maupassant : Une vie*, Paris, Ellipses, 1999.

EHR SAM, Véronique, EHR SAM, Jean, *Guy de Maupassant : Une vie*, Paris, Hatier, 1999.

FONYI, Antonia, « Vies simples, Vies compliquées : *Un cœur simple, Une vie, Madame Bovary* », dans S. Thorel, (dir.), *Simple vies de femmes*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 127-134.

GUIDO, Pierre, « Quelques aspects du pessimisme de Maupassant. Présence et peinture de la mort dans *Une Vie* », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 190-209.

JACOPIN, Paul, DVORAK, Marta, « Le personnage féminin comme support idéologique », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 296-326.

LE ROUX, Benoît, « *Une Vie* », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 105-114.

- LIEBER, Catherine, « La condition de la femme dans *Une Vie* », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 278-295.
- LOISON, Aurore, *Une vie de Maupassant ou “l’écriture du vide”*, mémoire sous la direction de A. Mura-Brunel, Université de Pau et des Pays de l’Adour, 2008.
- MACE, Catherine, « Environnement et états d’âme dans *Une Vie* », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 332-347.
- MACE, Catherine, « La sexualité dans *Une Vie* », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 348-353.
- NINANE DE MARTINOIR, Francine, « Maupassant et le Pessimisme ”fin de siècle” », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 161-189.
- PICANO, Jean, « La souffrance de Jeanne dans *Une Vie* », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 327-331.
- SCHOR, Naomi, « “Une Vie”. Des Vides, ou le Nom de la Mère », *Littérature*, n° 26, 1977, p. 51-71.
- SOUMELE-TSAFACK, Thérèse, *La Démythification de la Nature et de l’Amour dans Une vie de Guy de Maupassant, Synergies Algérie*, n° 12, 2011, p. 255-267.
- STALLONI, Yves, « Mythologie romanesque », dans M. Desportes (dir.), *“Une Vie” de Guy de Maupassant et le Pessimisme*, Paris, Ellipses, 1979, p. 373-413.
- VALETTE, Bernard, *Guy de Maupassant. Une vie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Études littéraires », 1993.
- VIAL, André, *La Genèse d’Une vie*, Paris, Nizet, 1954.

## **2.7. Études autour du roman : réalisme, naturalisme, Zola, Flaubert et Maupassant**

- BAFARO, Georges, *Le Roman réaliste et naturaliste*, Paris, Ellipses, 1995.
- BAGULEY, David, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.
- BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael, WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- BECKER, Colette, CABANÈS, Jean-Louis, HOVASSE, Jean-Marc, *Écrire l’intime au temps du réalisme et du naturalisme*, Paris, Honoré Champion, 2020.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2008.
- BECKER, Colette, *Zola : Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BENHAMOU, Noëlle, « Maupassant, lecteur de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 77, 2003, vol. 49, p. 117-138.
- BERTRAND JENNINGS, Chantal, *L’éros et la femme chez Zola : De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977.
- BONNEFIS, Philippe, « Comme Maupassant », dans P. Cogny (dir.), *Le Naturalisme*, Paris, Hermann, 2014, p. 287-316.
- CARLIER, Christophe, *Zola, Maupassant : Le roman naturaliste*, Paris, Hatier, 1999.

- CASTELLA, Charles, « À propos de Maupassant romancier : une problématique des miroirs ou de la chimère du contenu historique et social », dans P. Cogny (dir.), *Le Naturalisme*, Paris, Hermann, 2014, p. 367-390.
- COGNY, Pierre, *Le Naturalisme*, Paris, Hermann, 2014.
- COLIN, René-Pierre, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012.
- COLLET, Paule, « Le roman d'apprentissage flaubertien : *L'Éducation sentimentale* », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1995, p. 69-79.
- CZYBA, Lucette, *La Femme dans les romans de Flaubert, Mythes et idéologies*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- DEMAY, Marie-Claude, « Qu'est-ce qu'un roman d'apprentissage ? », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1995, p. 7-14.
- DUFOUR, Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997.
- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.
- FÄRNLÖF, Hans, « L'excès de réel, caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », *Quêtes littéraires*, n°10, décembre 2020.
- GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme, suivi d'une étude de Per Buvik, Le principe bovaryque*, éd. P. Buvik, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- GENGEMBRE, Gérard, *Gustave Flaubert : « Madame Bovary »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- GENGEMBRE, Gérard, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Seuil, 1997.
- GLAUDES, Pierre, REUTER, Pierre, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- HAMON, Philippe, VIBOUD, Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France : 1814-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie* [1984], Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai, 1972, p. 86-110.
- JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997.
- JAKOBSON, Roman, *Théorie de la littérature*, éd. T. Todorov, Paris, Seuil, 1965.
- KERBRAT, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- KOUASSI, Yao Raphaël, *Héros, jeunesse et apprentissage dans quelques romans du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la direction de Pr. Auraix-Jonchière, Pascale, Université de Clermont-Ferrand II Blaise Pascal, soutenue en 2011.
- KRAKOWSKI, Anna, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974.
- LARROUX, Guy, *Le Réalisme, éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris, Nathan, 1995.
- LÉCHOT, Timothée, *Maupassant : quel genre de réalisme ?* Val-de-Charney, Éditions de l'Hèbe, 2010.

- LECLERC, Yvan, « Maupassant : le texte hanté », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 259-270.
- LUKACS, Georg, *La Théorie du Roman*, Paris, Denoël, 1968.
- MALINAS, Catherine, « Zola et le roman d'apprentissage », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1995.
- MATTHEWS, J. H., « Maupassant écrivain naturaliste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 14-16, 1960, vol. 6, p. 655-661.
- MISANDEAU, Philippe, « Bel-Ami : Le jeu de Marelle », dans *Le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1995.
- MITTERAND, Henri, *Zola et le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- NEEFS, Jacques, « Conclusion. La prose vision, de Flaubert à Proust », dans *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- PAGES, Alain, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- POYET, Thierry, *L'Héritage Flaubert Maupassant*, Paris, Kimé, 2000.
- RABOSSEAU, Sandrine, « Zola, Maupassant et l'adultère », *Les Cahiers naturalistes*, n° 77, 2003, vol. 49, p. 139-150.
- RAIMOND, Michel, *Le réalisme subjectif dans "L'Éducation sentimentale"*, dans *Cahiers de l'AIEF*, 1971, n° 23, p. 223-310.
- REUTER, Yves, « L'importance du personnage », *Pratiques : linguistiques, littérature, didactique*, n° 60, décembre 1988.
- ROBERTS, Paula, « L'espace dans Madame Bovary », *Chimères*, vol. 21, n° 2, avril 1994.
- SEASSAU, Claude, *Émile Zola le réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989.
- SUWALA, Halina, *Autour de Zola et du naturalisme*, Paris, Honoré Champion, 1993.
- SUWALA, Halina, « Maupassant et le naturalisme », dans L. Forestier (dir.), *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, p. 243-252.
- SUWALA, Halina, « Zola et Maupassant lecteurs de Flaubert », *Les Cahiers naturalistes*, n° 65, 1991, vol. 37, p. 57-78.
- TADIE, Jean-Yves, *La Création littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.
- VIAL, André, *Le dictionnaire de Flaubert ou le rire d'Emma Bovary*, Paris, Nizet, 1974.
- VIAL, André, *Faits et significations*, Paris, A.-G. Nizet, 1973.
- ZOLA, Émile, *Écrits sur le roman*, H. Mitterand (dir.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche » 2004.

## 2.8. Autres

*La Bible*, TOB (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1988.

*Code civil*, Articles 213-227, chapitres VI-VII, V, I, 27 mars 1803, [en ligne]. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Code\\_civil\\_des\\_Français\\_1804/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Code_civil_des_Français_1804/Texte_entier), consulté en avril 2021.

*La déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, article 4, 1789, [en ligne]. URL : <https://www.elysee.fr/la-presidence/la-declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen>, consulté en juin 2021.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon-Nourrit, 1920.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles* [1969], Paris, Robert Laffont, 1982.

FUMAROLI, Marc, « Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, décembre, 2014, vol. 114.