

## Temps et récit dans les nouvelles de Maupassant

Publication : *Relire Maupassant*, actes de la journée d'études organisée par Antonia Fonyi, Pierre Glaudes et Alain Pagès dans le cadre de la préparation à l'agrégation de Lettres Modernes, Classiques Garnier, 2011, p. 133-146.

Afin de distinguer le roman de la nouvelle, on retient le plus souvent deux critères essentiels : la brièveté et la concentration de l'intrigue. Le premier critère semble s'imposer comme une évidence, et pourtant, les choses ne sont pas si simples. Il n'apparaît en effet que tardivement, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'on peut rappeler que Balzac, en 1833, qualifie encore *Eugénie Grandet*, qui compte plus de 200 pages, de « bonne petite nouvelle ». Plus surprenant, Stendhal précise dans l'Avertissement de *La Chartreuse de Parme*, roman de plus de 500 pages, que « c'est dans l'hiver de 1830 et à trois cent lieues de Paris que cette nouvelle fut écrite ». Maupassant lui-même, pour caractériser *Pierre et Jean*, évoque aussi bien un « petit roman » qu'une « longue nouvelle ». Certaines nouvelles, reconnues comme telles, peuvent être relativement longues, à l'instar de *Colomba* de Mérimée, qui compte plus de 150 pages, soit autant que *Notre cœur*, le dernier roman de Maupassant. D'autres nouvelles peuvent être très courtes, et nous trouvons ainsi dans notre corpus plusieurs exemples de textes n'excédant pas 5 ou 6 pages. Le critère de longueur n'a donc pas une valeur absolue, même s'il est indéniable que les nouvelles sont, pour la plupart, plus brèves que les romans, et à ce titre, reprises en recueils après avoir fait l'objet d'une première publication en périodique.

Le deuxième critère, la concentration de l'intrigue, semble découler logiquement du premier, et s'imposer lui aussi comme une évidence. Ainsi présente-t-on le plus souvent la nouvelle comme le genre de l'instantané : focalisée sur un événement, un épisode précis, elle

mettrait en lumière des personnages très typés à un moment de leur vie, sans s'arrêter sur leur passé ou leur avenir. Dans le cas de Maupassant, cette idée semble d'autant plus probante qu'il arrive à l'écrivain de composer un chapitre de roman parallèlement à une nouvelle<sup>1</sup>, comme le souligne dans notre corpus « Un lâche », épisode dont certains éléments sont repris très précisément dans *Bel-Ami* (I<sup>ère</sup> partie, chap. VII). Ce qui permet à Paul Bourget de proposer la distinction suivante :

La matière de la nouvelle est un épisode, celle du roman une suite d'épisodes. Cet épisode, que la nouvelle se propose de peindre, elle le détache, elle l'isole. Ces épisodes, dont la suite fait l'objet du roman, il les agglutine, il les relie. Il procède par développements, la nouvelle par concentration<sup>2</sup>.

Dans sa préface à l'édition de *La Maison Tellier* retenue pour le programme de l'agrégation, Louis Forestier prolonge d'ailleurs cette idée en insistant sur la concentration de la nouvelle sur le présent du récit : « L'écrivain concentre son regard sur l'anecdote, libérant choses et gens des attaches qui pourraient les lier à autre chose qu'au présent du récit : ils existent dans l'instant, sans passé et presque sans avenir<sup>3</sup>. » De la même manière, Pierre Reboul souligne dans sa présentation des *Contes du jour et de la nuit* que « le récit qui constitue le conte peut, dans une étroitesse de temps, conserver une simplicité unilinéaire<sup>4</sup> ». Dans cette perspective, une étude de la temporalité, sur le plan des procédés narratifs comme sur le plan thématique, serait superflue. Pourtant, il semble que cette concentration de l'intrigue, ce resserrement qui est effectivement le propre de la nouvelle, n'est pas

---

<sup>1</sup> André Vial a étudié ce point très précisément dans *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 486 et suiv.

<sup>2</sup> Paul Bourget, « Mérimée nouvelliste », *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1920, p. 257-271.

<sup>3</sup> Louis Forestier, préface à la *MT*, p. 23.

<sup>4</sup> Pierre Reboul, préface aux *CJN*, p. 32.

incompatible avec une préoccupation constante du temps, susceptible de devenir chez les personnages une véritable obsession, perceptible dans l'organisation du récit lui-même<sup>5</sup>.

Un simple examen des différentes temporalités à l'œuvre dans les nouvelles nous permet de constater que celles-ci reposent sur une organisation très variable. Si l'on reprend la terminologie établie par Gérard Genette dans *Discours du récit*, on peut en effet considérer qu'un récit repose sur le croisement de deux temporalités bien distinctes : le temps du récit (TR) et le temps de l'histoire (TH). Comme l'a souligné Genette, le temps du récit n'est en réalité qu'un pseudo-temps, qui ne fait pas référence à un temps réel qui serait celui de l'écriture ou même de la lecture (temps éminemment subjectif, variable en fonction des circonstances, susceptible d'interruptions, de reprises...), mais seulement à sa « traduction spatiale », quantifiable en nombre de pages et de lignes. La « durée textuelle » d'un récit ne renvoie qu'indirectement au temps, par le biais d'une longueur, et donc d'un *espace* couvert par le texte<sup>6</sup>. Le temps de l'histoire, dont on a vu qu'il est daté plus ou moins précisément dans le corps même de l'œuvre, se mesure, quant à lui, en années, mois, jours, heures, minutes, secondes. Il s'agit ainsi de confronter une mesure calendaire et/ou horlogère à une longueur de texte, et donc de recourir à deux « unités » totalement différentes.

Première observation ; le temps du récit est extrêmement variable d'une nouvelle à l'autre, et une évolution remarquable peut être observée de *La Maison Tellier* aux *Contes du jour et de la nuit*. En effet, les 150 pages de la *Maison Tellier* comprennent 9 récits, de longueurs très différentes, puisqu'ils vont de 7 (« Sur l'eau ») à 32 pages (« La Maison Tellier »). Dans ce recueil, 4 récits comptent moins de 10 pages (« Les Tombales », « Sur l'eau », « Le Papa de Simon », « Au printemps »), 4 plus de 20 pages (« La Maison Tellier », « Histoire d'une fille de ferme », « En famille », et « La Femme de Paul »), et un texte

---

<sup>5</sup> Cette importance du temps dans la nouvelle maupassantienne a été soulignée en son temps par Maurice Cury, dans son article « La notion de temps dans la nouvelle », *Europe*, juin 1969, n°482, p. 88-92.

<sup>6</sup> Encore une fois, c'est l'espace qui vient à la rescousse du temps, aporétique au point de ne pouvoir être exprimé ou mesuré que par le biais de métaphores le plus souvent spatiales.

comprend une quinzaine de pages (« Une partie de campagne »). Le temps du récit moyen, dans ce recueil, se situe donc autour de 16 pages. En revanche, dans les *Contes du jour et de la nuit*, qui comprennent 21 titres pour un ensemble de 190 pages dont la police et la disposition typographiques sont comparables au recueil que nous venons d'envisager, aucun récit n'excède les 15 pages. La nouvelle la plus développée, « Le Père », comprend 14 pages ; inversement, le volume comprend une dizaine de récits très courts, allant de 5 à 7 pages. Le temps du récit moyen, dans les *Contes du jour et de la nuit*, est ainsi d'environ 8 pages, soit une longueur deux fois inférieure à celle observée en moyenne dans *La Maison Tellier*. Il y aurait donc, d'un recueil à l'autre, une nette tendance au raccourcissement de la diégèse (mais n'oublions pas que Maupassant en publie d'autres entre temps, et il faudrait systématiser ces relevés pour avoir une vue d'ensemble...).

Ces données ne prennent cependant sens que par rapport au temps de l'histoire, plus difficilement mesurable puisqu'il faut pour l'établir glaner les indices de sa progression au fil de l'ensemble du texte. Un constat s'impose rapidement : la longueur du récit, chez Maupassant, n'est pas proportionnelle à la durée de l'histoire envisagée. Les deux nouvelles les plus développées, « La Maison Tellier », et « En Famille », dans le premier recueil, recouvrent respectivement une durée de 48 heures et 24 heures. Quant à la nouvelle « La Femme de Paul », qui s'étend sur une vingtaine de pages, elle ne s'étend que sur une après-midi et une soirée. Inversement, un récit très court tel que « Le Papa de Simon », recouvre une période de plusieurs mois, condensation qui s'explique par les importantes variations de vitesses narratives, les ellipses et les sommaires étant bien évidemment plus nombreux dans un tel récit que dans une nouvelle au rythme plus régulier, qui tendrait vers une forme d'isochronie. Cette absence de corrélation se retrouve dans les *Contes du jour et de la nuit*, où les récits les plus développés ne sont pas forcément ceux qui couvrent la durée la plus importante, un récit très court pouvant aussi bien servir à rapporter des ébats amoureux qui se prolongent quelques (longs) quarts d'heure (« Le Crime au père Boniface », 7 pages), qu'à retracer une quinzaine d'années de la vie d'un homme éperdument attaché à sa femme puis à celui qu'il considère comme son fils (« Le Petit »). On peut toutefois remarquer qu'à cette dernière exception près, les récits portant sur la question de la filiation dans les deux recueils sont tous relativement développés. « Histoire d'une fille de ferme », qui évoque une mère

contrainte de placer en nourrice son enfant illégitime, s'étend sur un peu plus de 20 pages, et envisage une période d'environ 6 ans. Dans les *Contes du jour et de la nuit*, « Le Père », qui revient sur le désespoir d'un homme qui se découvre un fils sur le tard, couvre une dizaine d'années et s'étend sur 14 pages. « Un parricide », enfin, revient en une dizaine de pages sur l'ensemble de l'existence d'un jeune homme abandonné, à travers la plaidoirie (qui est en fait un réquisitoire...) qu'il adresse au tribunal. Ces trois récits posent le problème de l'enfant naturel et de son devenir, de trois points de vue différents : celui de la mère, du père, et de l'enfant. Tous ces récits<sup>7</sup> appellent des développements relativement longs au regard de la « moyenne » respective des deux recueils, comme si la destinée de l'enfant illégitime, et à travers lui, le devenir de ses parents, ne pouvait être envisagée sur le mode de l'anecdote, du simple épisode. La question de la filiation réclame une prise en compte développée car elle fait toujours référence à une histoire complexe, qui ne peut se comprendre qu'en fonction d'une origine, d'un développement et d'une fin.

Un procédé rend cependant plus délicate cette appréhension de la temporalité narrative : celui de l'enchâssement. Là encore, des différences importantes peuvent être observées d'un recueil à l'autre : dans *La Maison Tellier*, seuls 3 récits sur 9 sont des récits de type enchâssés (« Les Tombales », « Sur l'eau » et « Au printemps »), tandis que dans les *Contes du jour et de la nuit*, on en compte 9 sur 21. Le procédé, abondamment utilisé par Maupassant dans ses autres recueils, consiste on le sait à faire intervenir un narrateur second qui prend en charge la narration au sein d'un récit-cadre ; on souligne habituellement qu'il a pour fonction d'introduire une distance supplémentaire entre l'auteur et son œuvre d'une part, entre le lecteur et l'histoire racontée d'autre part. Ce procédé permet également de mettre en valeur la dimension orale de certains de ces récits, en les apparentant à des contes à part entière, portés

---

<sup>7</sup> L'exception du « Petit », plus bref, peut se comprendre dans la mesure où la nouvelle renvoie finalement à un *défaut* de filiation véritable. Le motif sera du reste repris par Maupassant sous une forme plus développée dans « Monsieur Parent », nouvelle qui donne son titre au recueil publié en 1886.

par une *voix* s'adressant à un public déterminé<sup>8</sup>. On montre moins que cette mise en relief s'accompagne nécessairement d'un mouvement rétrospectif : lorsque le narrateur second (N2) prend la parole, de manière spontanée ou à la demande de ses comparses, il commence toujours par indiquer à ses auditeurs le moment où se situe l'histoire qu'il est sur le point de leur raconter. Nous passons ainsi d'un seul coup d'un présent partagé par une communauté à un retour sur un passé personnel. Ainsi, avant d'être quelqu'un qui raconte, le conteur est quelqu'un qui se souvient.

Ce saut dans le passé est en général important, et précisément quantifié par le N2. En voici quelques exemples : dans « Sur l'eau », un canotier prie un de ses camarades de lui raconter une anecdote mémorable de sa vie nautique, et ce dernier accepte en lui contant une « singulière aventure » qui lui est arrivée, « il y a une dizaine d'années »<sup>9</sup>. Dans « Au printemps », un inconnu empêche un jeune homme de suivre une femme qui l'attire, au motif qu'il a quelque chose d'important à lui dire : « Tenez, écoutez mon histoire [...]. C'était l'an dernier, à pareille époque<sup>10</sup>. » Dans « Rose », une femme élégante raconte à son amie l'histoire étonnante qui lui est arrivée « il y aura quatre ans à l'automne<sup>11</sup> ». Dans « Le Bonheur », un vieil homme prend la parole pour raconter un exemple admirable d'amour constant : « Je fis, voilà cinq ans, un voyage en Corse<sup>12</sup>. » « Adieu » nous présente Pierre Carnier, racontant à un ami la prise de conscience soudaine de sa décrépitude ; pour l'expliquer, il remonte à une rencontre accomplie « voici douze ans environ<sup>13</sup> ». Et c'est également à un retour en arrière de douze années que nous invite « Souvenir ». Le recueil se clôt sur un dernier exemple très significatif : dans « La Confession », Marguerite de Thérèlles,

---

<sup>8</sup> Matthew MacNamara insiste sur ce point en évoquant les *telling with audience* dans son ouvrage *Style and vision in Maupassant's nouvelles*, Berne, Francfort, New York, Peter Lang, 1986.

<sup>9</sup> « Sur l'eau », *MT*, p. 73.

<sup>10</sup> « Au printemps », *ibid.*, p. 158.

<sup>11</sup> « Rose », *CJN*, p. 55.

<sup>12</sup> « Le Bonheur », *CJN*, p. 97.

<sup>13</sup> « Adieu », *ibid.*, p. 210.

qui est sur le point de mourir à cinquante-six ans, avoue à sa sœur un crime commis à l'âge de douze ans, par pure jalousie. C'est donc à un retour vers le passé de près d'un demi-siècle que nous sommes ici invités... Tous ces exemples montrent bien que le procédé de l'enchâssement permet à Maupassant de creuser la dimension temporelle de ses récits, en introduisant entre les deux niveaux de narration une période qui peut être très longue.

D'autant que le récit enchâssé lui-même, loin d'être focalisé sur un seul épisode de la vie passée du narrateur, rend souvent compte d'une durée vécue : deux mois dans « Les Tombales », plusieurs mois dans « Histoire vraie » ou dans « Adieu », plus d'un an dans « La Main », deux dans « Un parricide »... L'enchâssement peut ainsi donner lieu à des superpositions de strates temporelles, qui nous permettent d'appréhender les personnages à différents moments de leur vie, sous l'angle d'une évolution. Dans « Adieu » justement, un premier portrait de Pierre Carnier nous est livré à l'ouverture du récit-cadre. Puis le personnage, prenant la parole, évoque la prise de conscience brutale de son vieillissement, qu'il fait remonter à quelques mois. Pour l'expliquer, il est conduit à revenir sur un épisode nettement antérieur, une liaison passionnée qu'il a eue douze ans auparavant. On voit donc que l'enchâssement permet non seulement une forme de creusement temporel, lestant les personnages d'un passé plus ou moins lourd, mais permet également au lecteur d'appréhender une durée, une évolution psychologique.

Plus largement, nous pouvons observer que même dans les récits non délégués, la part de la rétrospection est très importante. À des moments cruciaux, les personnages maupassantiens se souviennent et se souviennent très précisément. Dans « La Maison Tellier », toute l'émotion de Rosa dans l'église vient ainsi du surgissement d'un souvenir d'enfance :

C'est alors que Rosa, le front dans ses mains, se rappela tout à coup sa mère, l'église de son village, sa première communion. Elle se crut revenue à ce jour-là, quand elle était si petite, toute noyée en sa robe blanche, et elle se mit à pleurer<sup>14</sup>.

C'est également le retour d'une vision enfantine qui donne lieu, dans « En famille », au seul moment d'émotion véritable. Par un mécanisme synesthésique, l'odeur de la Seine ravive chez le personnage principal le souvenir de sa mère jeune, battant le linge à la rivière :

Caravan s'arrêta brusquement, frappé par cette odeur du fleuve qui remuait dans son cœur des souvenirs très vieux.

Et il revit soudain sa mère, autrefois, dans son enfance à lui, courbée à genoux devant leur porte, là-bas, en Picardie, et lavant au mince cours d'eau qui traversait le jardin le linge en tas à côté d'elle. Il entendait son battoir dans le silence tranquille de la campagne [...]. Et il sentait cette même odeur d'eau qui coule [...], cette buée marécageuse dont la saveur était restée en lui, inoubliable, et qu'il retrouvait justement ce soir-là même où sa mère venait de mourir<sup>15</sup>.

Dans « La Femme de Paul », c'est encore un souvenir très précis et visuel qui conduit le personnage à franchir le pas décisif qui le conduit au suicide. Au moment où il s'apprête à renoncer à poursuivre son amante, Paul est assailli par un brusque retour de mémoire :

Il allait retourner à Chatou, prendre le train, et ne reviendrait plus, ne la reverrait plus jamais. Mais son image brusquement l'envahit, et il l'aperçut dans sa pensée quand elle s'éveillait au matin, dans leur lit tiède, se pressait câline contre lui, jetant ses bras à son cou, avec ses cheveux répandus, un peu mêlés sur le front, avec ses yeux fermés encore et ses lèvres ouvertes pour le premier baiser ; et le souvenir subit de cette caresse matinale l'emplit d'un regret frénétique et d'un désir forcené<sup>16</sup>.

Un bref instant, cette tendre vision ressurgie du passé fait écran à la réalité, mais ce n'est que pour mieux la souligner ensuite avec dureté. Car le spectacle qui s'offre réellement aux yeux du jeune amant est autrement cru... Toute l'habileté de Maupassant est de ne pas nous décrire ce que voit alors Paul découvrant Madeleine dans les bras de Pauline, mais de le

---

<sup>14</sup> « La Maison Tellier », *MT*, p. 51.

<sup>15</sup> « En famille », *ibid.* p. 116.

<sup>16</sup> « La Femme de Paul », *MT*, p. 181.



suggérer en s'arrêtant sur sa réaction devant ce qui lui apparaît comme une « immonde profanation ». Une vision en appelant une autre, la narration fait alors place à un dernier retour en arrière, par le biais d'une courte analepse répétitive. Au moment où éclate sa souffrance, c'est la vision du petit poisson déchiqueté par le pêcheur qui revient à Paul : « Alors, dans un éclair de pensée involontaire, il songea au petit poisson dont il avait vu arracher les entrailles<sup>17</sup>... » Or, cette vision constitue pour le lecteur un rappel, puisque la scène a déjà été évoquée quelques pages en amont.

Dans tous les exemples envisagés, on remarque que le souvenir est spontané, voire involontaire : les personnages maupassantiens ont une mémoire riche, très sensible, qui ne demande qu'à être réactivée par le biais de sensations nouvelles. Cependant, la réminiscence est rarement heureuse : le plus souvent, c'est à une comparaison douloureuse des époques qu'elle donne lieu. Dans « Adieu », celle-ci est dans un premier temps médiatisée : c'est par le biais d'une femme jadis follement aimée mais devenue méconnaissable que le narrateur se rend compte de la durée écoulée. La charmante créature qu'adorait le narrateur est devenue « une grosse femme commune », affublée de quatre filles. À travers ce changement, que le personnage assimile à une mort (« je pleurais sa jeunesse, je pleurais sa mort<sup>18</sup> »), c'est de sa propre dégradation qu'il s'aperçoit soudain. Face au miroir, de retour chez lui, une image surgie du passé vient confirmer cette décrépitude : « Et je finis par me rappeler ce que j'avais été, par revoir en pensée ma moustache brune et mes cheveux noirs, et la physionomie jeune de mon visage. Maintenant j'étais vieux. Adieu<sup>19</sup>. » La chute du conte, brutale, en souligne la dimension très pessimiste : par-delà le vieillissement, c'est de l'angoisse de la mort qu'il est question dans ce conte, comme dans « Fini ». La rétrospection conduit également le narrateur de « Souvenir » à prendre conscience du temps écoulé depuis l'épisode qu'il évoque, de sorte

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> « Adieu », *CJN*, p. 214.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 215.

que le retour du passé apparaît doté d'une puissance destructrice : « [Cette aventure] me paraît déjà si vieille, si vieille, qu'elle me semble maintenant à l'autre bout de ma vie, avant le tournant, ce vilain tournant d'où j'ai aperçu tout à coup la fin du voyage<sup>20</sup>. »

Malgré leur brièveté, ces récits font donc place à une véritable obsession du temps et des ravages qui l'accompagnent. Le temps est d'ailleurs placé au cœur d'un grand nombre de contes, à travers des motifs tels que l'attente ou la vengeance. L'attente peut être celle de la mort d'un parent, ou d'un animal. Dans « Le Vieux », l'attente de la mort du père devient l'objet de toutes les inquiétudes, le temps de l'agonie et des rites qui l'accompagnent entrent en conflit avec le calendrier des moissons. C'est ainsi que le couple de paysans en vient à pleurer non parce que le vieillard meurt, mais... parce qu'il ne meurt pas assez vite. Aussi, pour ne pas perdre de temps sur les préparatifs de la cérémonie que le couple n'hésite pas à anticiper, Phémie Chicot juge inutile de veiller son propre père, qui finit par mourir lorsque les invités sont tous réunis, sans leur laisser le temps cependant de finir leurs *douillons* : « Il avait mal choisi ce moment, ce gredin-là<sup>21</sup>. » D'où la colère des paysans, qui comprennent qu'il faudra préparer une nouvelle collation. Pareil empressement à voir une aïeule mourir se retrouve dans « En famille », pendant bourgeois de la sinistre farce campagnarde. On ne meurt jamais au bon moment chez Maupassant : dans « La Roche aux guillemots », la mort d'un jeune homme manque de gâcher une partie de chasse à son beau-père ; dans « Coco », Zidore est tout étonné de voir que son sadisme à l'égard du vieux cheval a si rapidement porté ses fruits, surprise que l'on retrouve chez les gendarmes dans « Le Gueux » au moment de la mort du pauvre vagabond.

Le motif de l'attente, de la sensation physique d'un temps qui peine à s'écouler revient dans « Un lâche » et dans « Sur l'eau ». Le sujet d'« Un lâche » est en effet l'attente de plus en plus angoissée d'un duel, et tout ce qui s'écarte de ce motif n'est pas traité. Ainsi, nous ne

---

<sup>20</sup> « Souvenir », *CJN*, p. 217.

<sup>21</sup> « Le Vieux », *CJN*, p. 114.

savons rien de Georges Lamil, contre qui le protagoniste doit se battre en duel. Le conte se focalise sur la seule attente du personnage, en l'associant à une angoisse littéralement dépossédante : au fil des heures, le vicomte de Signolles perd ses moyens et en vient à ne plus se reconnaître dans le miroir : « Quand il aperçut son visage reflété dans le verre poli, il se reconnut à peine, et il lui sembla qu'il ne s'était jamais vu<sup>22</sup>. » Une telle dépossession se retrouve dans « Sur l'eau », où le motif du temps qui ne passe pas se trouve paradoxalement souligné par la position du bateau, immobilisé sur le fleuve par le poids de son ancre, qui n'est autre que le poids de la mort. Le fleuve, métaphore habituelle du passage du temps, devient ici un lieu immobile et mortifère, un abîme.

Le thème de la vengeance, au cœur de plusieurs contes, a également partie liée avec la rétrospection et avec l'attente, le temps écoulé s'accompagnant d'une montée en puissance de la violence. « L'Ivrogne », « Une vendetta », « Coco » et « La Main », qui se suivent dans les *Contes du jour et de la nuit* évoquent ainsi la réalisation d'un acte de vengeance. À la violence brutale de « L'Ivrogne » s'oppose la vengeance longuement mûrie de la veuve Saverini dans « Une vendetta », récit centré sur l'élaboration du plan de la vieille femme. Ce motif de la vengeance, surtout dans la perspective de la vendetta qui reporte son accomplissement de génération en génération, est donc intimement lié au passage du temps.

Ainsi, même lorsque la nouvelle semble s'en tenir aux limites exactes de son écriture, sans référence au passé et sans prolongement manifeste, le temps y joue un rôle important. Cette obsession est soulignée, sur le plan de l'écriture elle-même, par une multiplication et une diversification des compléments de temps. Maupassant prend soin de dater précisément les analepses mises en œuvre, on l'a remarqué, et plus généralement, il marque toujours clairement la progression temporelle de ses récits, que ce soit par référence au temps objectif de l'Histoire (le siège de Béziers dans « Tombouctou »...), du calendrier (la sainte Pétronille

---

<sup>22</sup> « Un lâche », *CJN*, p. 120.

dans « Une partie de campagne »), au temps cyclique des saisons, à l'alternance du jour et de la nuit, ou à l'âge des personnages.

Le passage du temps est également souligné par la mise en scène d'objets spécifiques, qu'ils soient eux-mêmes investis d'une fonction de mesure du temps, ou qu'ils se contentent de faire signe vers son écoulement inexorable. La pendule autant que le miroir sont ainsi dotés d'une valeur symbolique qui dépasse de loin leur fonctionnalité, leur usage domestique. Campagnards, bourgeois ou aristocratiques, les intérieurs maupassantiens font ainsi une place de choix aux horloges et pendules formant, comme le remarque Jean Baudrillard, un « raccourci symbolique de la domesticité<sup>23</sup> ». Aussi l'emplacement de ces instruments de mesure mécanique du temps est-il systématiquement précisé, même lorsque la description du lieu se révèle par ailleurs minimale. Dans « Histoire d'une fille de ferme », le narrateur précise dès la première page que Rose range les assiettes du déjeuner « sur le haut dressoir au fond près de l'horloge en bois au tic-tac sonore<sup>24</sup> ». Et ce sont les battements de cette même horloge qui rythment la nuit angoissée de la servante, après que son maître lui a demandé de l'épouser : « ses terreurs grandirent, et chaque fois que dans le silence assoupi de la maison la grosse horloge de la cuisine battait lentement les heures, il lui venait des sueurs d'angoisse<sup>25</sup>. » Dans « L'Ivrogne », où le temps occupe aussi une place centrale puisqu'il s'agit de retarder le retour de Jérémie chez lui, le signal du départ est donné par les douze coups de minuit, dont le battement est très précisément évoqué : « Mais soudain, l'horloge suspendue sur le comptoir sonna minuit. Son timbre enroué ressemblait à un choc de casseroles, et les coups vibraient longtemps, avec une sonorité de ferraille<sup>26</sup>. » On peut encore

---

<sup>23</sup> Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 33 : « Dans l'intérieur bourgeois ou petit-bourgeois, [l'horloge] devient pendule, couronnant souvent la cheminée de marbre, elle-même dominée souvent par la glace – le tout constituant le plus extrême raccourci symbolique de la domesticité bourgeoise [...]. »

<sup>24</sup> « Histoire d'une fille de ferme », *MT*, p. 79.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>26</sup> « L'ivrogne », *CJN*, p. 131.

rappeler que dans « En famille », le premier objet auquel songe Mme Caravan, en lorgnant sur l'héritage de sa belle-mère, est une pendule, qui se trouve alors précisément décrite, avec une insistance particulière sur le motif décoratif, le bilboquet qui comprend en lui-même une idée de répétition vaine<sup>27</sup>. Un autre objet, plus inattendu, joue un rôle très important dans la perception de l'écoulement inéluctable du temps chez Maupassant. Il s'agit du miroir, bien souvent associé à la prise de conscience d'une brutale dégradation. Dans « Adieu », on a vu que c'est face à son miroir que le personnage comprend soudain à quel point le temps l'a altéré, lui aussi. Dans « Un lâche », tandis que la pendule égrène lentement le passage des heures qui le rapprochent du duel, c'est également en se regardant dans une glace que le personnage prend conscience du risque qu'il court, et qu'il est submergé par la vision fantasmagorique de son propre cadavre :

Il restait debout en face du miroir. [...] Il se retourna vers la couche et il se vit distinctement étendu sur le dos dans ces mêmes draps qu'il venait de quitter. Il avait ce visage creux qu'ont les morts et cette mollesse des mains qui ne remueront plus<sup>28</sup>.

Il semble ainsi très réducteur de limiter la nouvelle maupassantienne à la narration d'un bref épisode clos sur lui-même, mettant en scène des types dépourvus de passé et d'avenir. Que ce soit en s'appuyant sur le procédé de l'enchâssement, en multipliant les moments de rétrospection ou en soulignant l'importance de motifs tels que l'attente ou la vengeance, Maupassant fait du temps un élément central de ses récits. Loin d'être de courtes unités fermées sur elles-mêmes, ses nouvelles, ouvertes au passé ou à l'avenir de leurs personnages (que l'on songe encore au double épilogue d'« Une partie de campagne »...), tissent au sein de recueils à la composition soigneusement étudiée des réseaux de signification denses et

---

<sup>27</sup> Voir également le traitement de ce motif dans *Bel-Ami*.

<sup>28</sup> « Un lâche », *CJN*, p. 120-121.

complexes. Finalement, ce que le cadre étroit de la nouvelle révèle le mieux, par-delà cette obsession du temps et de ses ravages, c'est la précarité de l'heure présente, de la circonstance qui n'est que rarement heureuse. Pourtant, même dans ce cadre restreint, il arrive à Maupassant de marquer une pause, un arrêt dans le temps pour évoquer, gratuitement en apparence, la singularité et la beauté de l'instant. Je n'en prendrai qu'un seul exemple, celui de la campagne normande traversée par une « éclatante charretée de femmes », les prostituées de « La Maison Tellier » :

Des deux côtés de la route la campagne verte se déroulait. Les colzas en fleur mettaient de place en place une grande nappe jaune ondulante d'où s'élevait une saine et puissante odeur, une odeur pénétrante et douce, portée très loin par le vent. Dans les seigles déjà grands, des bluets montraient leurs petites têtes azurées que les femmes voulaient cueillir [...]. Et au milieu de ces plaines colorées ainsi par les fleurs de la terre, la carriole, qui paraissait porter elle-même un bouquet de fleurs aux teintes plus ardentes, passait au trot du cheval blanc, disparaissait derrière les grands arbres d'une ferme, pour reparaître au bout du feuillage et promener de nouveau à travers les récoltes jaunes et vertes, piquées de rouge ou de bleu, cette éclatante charretée de femmes qui fuyait sous le soleil<sup>29</sup>.

Laure Helms

---

<sup>29</sup> « La Maison Tellier », *MT*, p. 44.

## Bibliographie

Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

Paul Bourget, « Mérimée nouvelliste », *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1920, p. 257-271.

Mariane Bury, *La Poétique de Maupassant*, Paris, SEDES, 1994.

Maurice Cury, « La notion de temps dans la nouvelle », *Europe*, juin 1969, n°482, p. 88-92.

Matthew MacNamara, *Style and vision in Maupassant's nouvelles*, Berne, Francfort, New York, Peter Lang, 1986.

André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954.

## Résumé

Pour la distinguer du roman, on insiste souvent sur la brièveté et la concentration de l'intrigue propres à la nouvelle, volontiers présentée comme la narration d'un bref épisode clos sur lui-même, mettant en scène des personnages dépourvus de passé et d'avenir. Que ce soit en s'appuyant sur le procédé de l'enchâssement, en multipliant les moments de rétrospection ou en soulignant l'importance de motifs tels que l'attente ou la vengeance, Maupassant fait cependant du temps un élément central de ses récits brefs. Loin d'être de courtes unités fermées sur elles-mêmes, ses nouvelles, ouvertes au passé ou à l'avenir, tissent au sein de recueils à la composition soigneusement étudiée des réseaux de signification denses et complexes.