

## Maupassant ou le piège de la transparence

Maupassant est de ces auteurs que l'on dit volontiers faciles. À l'instar de George Sand, de Colette ou de Roger Martin du Gard, il appartient à cette catégorie d'écrivains perçus comme très abordables, tant du point de vue des contenus que de la mise en forme. Très tôt traduit dans de multiples langues<sup>1</sup>, adapté à l'envi au théâtre, transposé au grand puis au petit écran, réédité quasiment à l'infini par le jeu des recompositions des recueils, et enfin, enseigné abondamment dans le second cycle, Maupassant est devenu, en raison, notamment, de cette apparente simplicité, un des écrivains français les plus lus, et, il faut bien le reconnaître, les plus appréciés. Pourtant, cette session 2011-2012 de l'agrégation est la première qui voit son inscription au programme des auteurs à étudier, ce concours ne lui ayant accordé jusqu'ici qu'une place marginale au sein de l'épreuve de littérature comparée. Trop « facile », pas assez « littéraire », semblait-on considérer... Ayant moi-même souffert de ce préjugé à l'Université, au cours de mon doctorat et dans les années qui suivirent, il m'importe de saisir cette occasion pour réfléchir à ce problème de la simplicité, de l'apparente facilité de l'auteur de *La Maison Tellier*.

Ce sentiment d'une parfaite limpidité de l'œuvre maupassantienne est déjà souligné par les lecteurs de l'époque : Anatole France loue ainsi la « langue forte, simple, naturelle » du conteur, qui possède selon lui « les trois grandes qualités de l'écrivain français, d'abord la clarté, puis encore la clarté, et enfin la clarté<sup>2</sup> ». Il n'est pas jusqu'à Mallarmé, réputé pour son hermétisme et son élitisme, qui ne fasse l'éloge de cette transparence, dont il avoue qu'elle lui donne l'occasion de « lire limpide pour lire », dans des moments de pur « loisir<sup>3</sup> ». Plus près de nous, Pierre Cogny se plaît à souligner que ce sentiment de limpidité peut à la limite

---

<sup>1</sup> Ce qui a donné lieu à une remarque ironique de Julien Gracq : « Sa vogue à l'étranger me paraît d'ailleurs en tout point justifiée, nul auteur n'étant plus propre à faire accéder de plain-pied à une sorte de *basic-french* littéraire, où manquent tous les éléments subtils. » (Cité par Armand Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1979, p. 425.)

<sup>2</sup> Anatole France, « M. Guy de Maupassant et les conteurs français », *La Vie littéraire*, Première série, Paris, Calmann-Lévy, 1924, p. 54-55.

<sup>3</sup> « Je ne peux oublier, en les loisirs instinctivement que mon choix se portait sur une œuvre de Maupassant pour aérer le regard et lire limpide pour lire. », Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 659.

être culpabilisant pour le lecteur : « Habitué que nous sommes à juger une œuvre moins sur le plaisir qu'on éprouve [...] que sur la difficulté qui donne l'impression d'être intelligent avec l'esprit des autres, on a mauvaise conscience en lisant ces contes si faciles<sup>4</sup>. » La lecture de Maupassant est donc souvent considérée comme un délassement, un loisir pour l'esprit, invité à se reposer en se laissant porter par une langue remarquablement fluide. Difficile, dans cette perspective, de concevoir Maupassant comme un écrivain à part entière, doué d'un style propre, d'une originalité réelle. On se souvient qu'Edmond de Goncourt lui dénie ainsi un style véritable, notant dans son *Journal* que la prose maupassantienne n'est pas signée, et qu'elle se résume à « de la bonne copie courante », appartenant à tout le monde<sup>5</sup>. Plus positif en apparence, André Gide conclut quant à lui au « métier admirable » du conteur, présenté comme un « remarquable ouvrier des lettres », mais l'auteur des *Faux-monnayeurs* ne parvient pas pour autant à le considérer comme « un vrai maître », en raison de « l'inintérêt presque total de sa propre personnalité<sup>6</sup> ».

Tous ces jugements, à des degrés divers, soulignent combien la transparence du texte maupassantien a pu lui porter préjudice, fonctionnant paradoxalement comme un écran, comme un obstacle à l'analyse. Pour reprendre des formules de Gide, Maupassant fait mine de n'avoir « rien de particulier à nous dire », et il est vrai que son écriture n'est chargée d'aucun « message » qu'il aurait à nous transmettre « en secret<sup>7</sup> ». Aucun arrière-plan philosophique, aucune pensée en forme ne se donne à lire, même en filigrane, dans ces textes. Doit-on pour autant se limiter à lire ces contes comme une succession d'anecdotes, mises en scène avec brio ? Cette transparence ne fonctionne-t-elle pas comme un leurre, un piège destiné à captiver plus sûrement l'attention du lecteur, endormant sa vigilance pour l'entraîner, par-delà le chatoiement des apparences, vers des profondeurs autrement plus troublantes ? Surface et profondeur : tels me semblent être les deux axes complémentaires de cette prose qui court au-devant d'elle-même, conformément à son étymologie, tout en faisant signe vers l'insondable. C'est ainsi que nous pourrions rapprocher cette prose brillante de

---

<sup>4</sup> Pierre Cogny, « Maupassant écrivain de son destin », postface à l'édition Mazenot des *Écrivains célèbres*, 1957, p. 251.

<sup>5</sup> Edmond de Goncourt, *Journal*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. III, p. 87.

<sup>6</sup> André Gide, cité par Artine Artinian, *Pour et contre Maupassant, enquête internationale*, 147 témoignages inédits, Paris, Nizet, 1955, p. 72.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 72.

l'éclat de la rivière, si séduisante et si inquiétante à la fois. Écriture limpide, oui, mais aussi *perfide comme l'onde...*

Transparence, fluidité, facilité, rapidité : revenons tout d'abord, en les rapportant rapidement aux textes du programme, sur ce qui a pu motiver de telles appréciations. Louis Forestier, dans sa préface à *La Maison Tellier*, souligne avec justesse que les récits qui composent le recueil s'inscrivent dans un décor familial, ou du moins cru familial, les paysages se partageant assez équitablement entre ville et campagne, sans oublier cet intermédiaire décousu que constitue la banlieue de l'époque, véritable concentré de laideurs et de médiocrité, évoqué dans les premières lignes d'« Une partie de campagne » ou dans celles d'« En famille ». Quel que soit le cadre choisi, les notations descriptives sont réduites au minimum, se limitant à des précisions concrètes, essentiellement visuelles, qui doivent servir au lecteur de jalons, de points d'appui, sans que celui-ci ait à s'y arrêter, presque sans qu'il s'en aperçoive. Ce qui implique que ces notations soient à la fois banales et précises, afin qu'un détail, donnant l'impression de résumer l'ensemble, s'imprime dans la mémoire du lecteur. Le restaurant que les Dufour choisissent pour la fête de Madame, dans « Une partie de campagne », est ainsi évoqué en deux courtes phrases, et un seul élément se trouve mis en avant, le comptoir en zinc :

C'était une auberge de campagne, blanche, plantée au bord de la route. Elle montrait, par la porte ouverte, le zinc brillant du comptoir devant lequel se tenaient deux ouvriers endimanchés<sup>8</sup>.

Apparence extérieure, emplacement, intérieur et clientèle sont ainsi saisis très rapidement. Il serait aisé de multiplier les exemples. Nous sommes loin, très loin, de la précision de la description balzacienne, qui recherche une forme d'exhaustivité, particulièrement lorsqu'il s'agit d'architecture, comme dans l'évocation de telle façade de pension célèbre... Ce que Maupassant cherche pour sa part à susciter, ainsi qu'il le souligne dans le texte précédant *Pierre et Jean*, c'est simplement « l'illusion complète du vrai », ce qui passe par la mise en œuvre d'une vision « saisissante » et non par la retranscription complète de la réalité<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> « Une partie de campagne », *LMT*, p. 144.

<sup>9</sup> « Le Roman », *Pierre et Jean, Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 708-709.

Une remarque comparable peut être faite à propos de l'évocation des personnages : fort de son talent de chroniqueur, Maupassant parvient à présenter les protagonistes de ses récits en quelques lignes, qui tendent souvent au croquis, voire à la caricature. Les prostituées de « La Maison Tellier » apparaissent ainsi comme un raccourci volontairement sommaire des types de beauté... que l'on trouve partout ailleurs : « on avait tâché que chacune d'elles fût comme un échantillon, un résumé de type féminin, afin que tout consommateur pût trouver là, à peu près du moins, la réalisation de son idéal<sup>10</sup>. » Fernande, Raphaëlle et Rosa la Rosse sont ainsi saisies dans leur singularité, mais aussi dans leurs différences, puisqu'elles doivent se compléter sur le plan des qualités physiques. Et pour que le lecteur fixe bien dans sa mémoire la physionomie de ces dames, Maupassant fait ressortir pour chacune un ou deux détails saillants : pour Fernande, ce sera les taches de rousseur persistantes, pour Raphaëlle, une taie au coin de l'œil droit et deux dents trop neuves, pour Rosa, enfin, les cris aigus qu'elle fait sans cesse entendre.

L'intrigue de ces récits, on l'a dit et répété, est également simple, concentrée sur un événement précis, souvent proche du fait divers, notamment dans les *Contes du jour et de la nuit*. Les lecteurs de l'époque, on le sait, étaient particulièrement friands de ce type d'anecdotes qui occupaient dans la presse quotidienne une large place. Maupassant y fait d'ailleurs référence à travers le goût de certains de ses personnages : le facteur Boniface est ainsi présenté comme un grand amateur de chroniques sanglantes, au point de lire en chemin le journal qu'il doit déposer chez M. Chapatis... Il n'en demeure pas moins un grand naïf, incapable de reconnaître, faute d'expérience, la nature des cris poussés par la jeune Mme Chapatis... Caravan, le personnage central d'« En famille », est un autre grand consommateur de ce type de récits, ce qui ne l'empêche pas de confondre, lui aussi, réalité et fiction : « s'il lisait dans son journal d'un sou les événements et les scandales, il les percevait comme des contes fantaisistes inventés à plaisir pour distraire les petits employés<sup>11</sup> ». Si Maupassant tourne en dérision ce type de lecture au premier degré, il n'en reste pas moins qu'il se nourrit

---

<sup>10</sup> « La Maison Tellier », *LMT*, p. 34. Ce passage me semble intéressant : outre la référence assez inattendue en ces circonstances à l'« idéal » féminin, Maupassant entretient une ambiguïté discrète sur l'origine du choix effectué. Le pronom personnel indéfini renvoie bien sûr à Monsieur et Madame, mais aussi au narrateur, et donc à l'auteur lui-même.

<sup>11</sup> « En famille », *LMT*, p. 104.

lui-même de la matière de ces récits, et en reprend certains procédés, sans céder à la tentation du sensationnel. Ainsi, le conteur ne se prive pas d'un certain nombre d'ingrédients de ce genre d'anecdotes : effusion de sang dans « Un lâche », « Une vendetta », « L'Ivrogne », intervention de la police ou des gendarmes dans « Le crime au père Boniface », dans « Rose » ou dans « La Main », référence à la cour d'assises dans « Un parricide », etc. Mais c'est toujours la limpidité et l'efficacité maximale que recherche Maupassant dans la présentation des faits eux-mêmes : le point de départ du désir de vengeance, dans « Une vendetta », est ainsi donné en trois lignes : « Un soir, après une dispute, Antoine Saverini fut tué traîtreusement, d'un coup de couteau, par Nicolas Ravolati, qui, la nuit même, gagna la Sardaigne<sup>12</sup>. » L'accomplissement de la vengeance de la vieille mère, à la fin du récit, n'occupe quant à lui qu'une dizaine de lignes.

La langue de Maupassant, enfin, se caractérise effectivement par une recherche de la clarté et de la transparence : le vocabulaire mis en œuvre, sans se limiter au *basic-french* sur lequel ironisait Gracq, est dans l'ensemble très simple et moins développé, moins recherché aussi, que celui de ses contemporains, comme l'a montré Thierry Selva en s'appuyant sur une étude quantitative précise du vocabulaire de l'auteur<sup>13</sup>. Maupassant utilise moins de substantifs, d'adjectifs, et de verbes différents que Flaubert, Zola, ou plus tard Proust ; qui plus est, son lexique est rarement spécifique, technique, comme peuvent l'être celui de Flaubert et de Zola. La syntaxe est également remarquable de simplicité : Maupassant ne recourt pas volontiers à la subordination, préférant la parataxe à l'hypotaxe, et très souvent, ses constructions reprennent le modèle sujet-verbe-complément. Enfin, si l'on exclut le recours à l'image, très fréquent dans cette prose éminemment visuelle, les procédés littéraires sont peu nombreux, Maupassant offrant fort peu de prise à une analyse stylistique superficielle, qui serait fondée sur un catalogue de figures...

Ce dépouillement est du reste revendiqué par l'auteur, qui fait à plusieurs reprises l'éloge d'une pureté qui serait propre à la langue française elle-même, et qui serait

---

<sup>12</sup> « Une vendetta », *LMT*, p. 136.

<sup>13</sup> Thierry Selva, « Une étude quantitative du vocabulaire de Maupassant », *L'Angélu*, *Bulletin de l'association des amis de Guy de Maupassant*, n°12, Marseille, décembre 2001-janvier 2002, p. 41-48. On retrouve cette étude sur le très utile site internet de l'auteur, *Maupassant par les textes*. Notons toutefois qu'elle s'appuie sur le corpus des romans, mais nous pouvons émettre l'hypothèse que ses conclusions ne seraient guère différentes si elle se fondait sur un ensemble équivalent de contes.

incompatible avec la recherche d'une rhétorique entendue comme « art de persuader ». Comme le souligne du reste Michel Crouzet, dans un article intitulé « Une rhétorique de Maupassant ? », la notion de réalisme suppose *a priori* le rejet de toute rhétorique, dans la mesure où ce courant se réclame avant tout de la vérité et du constat<sup>14</sup>. Le discours réaliste entend donc se tenir prioritairement du côté du *parce que* (de la mise en évidence des causes, si l'on veut) et non du *pour que*. Si les choses sont en fait loin d'être aussi simples, toute construction fictive se devant également d'être persuasive et de recourir à un certain nombre d'opportunités stylistiques, il est indéniable que Maupassant, qui cite souvent Boileau, est plus qu'un autre à la recherche d'une écriture aussi claire que possible. En plusieurs occasions, le conteur rappelle ainsi son aversion pour toute espèce de jargon, de tic stylistique renvoyant à une mode quelconque. Cette recherche de la transparence le conduit notamment à estimer que l'écriture de Zola relève du miroir grossissant, et que celle des Goncourt est excessivement maniérée. Edmond de Goncourt n'a d'ailleurs pas manqué de se sentir visé par l'essai précédant *Pierre et Jean*, dans lequel on peut notamment lire les lignes suivantes :

Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée [...]. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque intarissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares<sup>15</sup>.

Cette attaque à l'encontre de l'écriture artiste est immédiatement suivie de la fameuse définition de la langue française, qu'il serait aisé de rattacher à toute une tradition classique :

La langue française est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler. Chaque siècle a jeté dans ce courant limpide, ses modes, ses archaïsmes prétentieux et ses préciosités, sans que rien ne surnage de ces tentatives inutiles, de ces efforts impuissants. La nature de cette langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre.

Il y a donc bien, chez Maupassant, un refus de la sophistication qui s'accompagne de la recherche d'une rhétorique nouvelle, proche d'une anti-rhétorique au sens où elle voudrait faire oublier qu'elle en est une. Il s'agit donc d'effacer, autant que possible, le travail et la

---

<sup>14</sup> Michel Crouzet, « Une rhétorique de Maupassant ? », *RHLF*, LXXX, n°2, mars-avril 1980, p. 233-262.

<sup>15</sup> « Le Roman », *op. cit.*, p. 714.

présence de l'écrivain, en s'en tenant à la présentation des faits, sans filtre littéraire. Reste que ce « non-style » est l'aboutissement de toute une réflexion sur le style... C'est justement sur cette notion que je voudrais m'arrêter à présent, parce qu'elle constitue un point de différenciation et d'affirmation sensible par rapport à Flaubert. Certes, dans toutes les chroniques qu'il consacre à l'auteur de *Madame Bovary*, Maupassant revient toujours sur l'importance de la phrase, du choix du mot juste chez son maître, donnant l'impression de reprendre cette exigence fondamentale à son compte. Il n'en reste pas moins que la définition du style qu'il propose dans la chronique « Styliana » est bien différente, et au fond peu flaubertienne, surtout dans sa deuxième partie :

Le style, c'est la vérité, la variété et l'abondance de l'image ; le choix infaillible de l'épithète unique et caractéristique ; la justesse absolue du mot pour signifier la chose, la concordance rythmique de la phrase avec l'idée [...].

La phrase doit être souple comme un clown, cabrioler en avant, en arrière, en l'air, de toutes les façons ; ne jamais faire deux culbutes pareilles, étonner sans cesse par la variété de ses poses et la multiplicité de ses allures<sup>16</sup>.

Souplesse, virtuosité, mobilité : ces trois éléments constitutifs de la prose maupassantienne sont soulignés par une série de comparaisons, dont le caractère ludique est frappant. Bien différentes sont les images auxquelles recourt Flaubert lorsqu'il évoque pour Louise Colet le style qu'il recherche :

J'en conçois un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu ; un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière<sup>17</sup>.

Indépendamment de la différence de nature entre les images choisies par les deux écrivains, c'est toute une conception de la prose qui est en question. Pour Flaubert, la qualité d'une écriture se mesure à son degré de beauté et de perfection. Pour Maupassant, la qualité d'un style se mesure davantage en termes de vitesse et d'efficacité, ce qui conduit à inévitablement à relativiser le culte de la forme. Le conteur affirme ainsi que la vraie qualité

---

<sup>16</sup> « Styliana », *Le Gaulois*, 29 novembre 1881, repris dans *Chroniques*, I, Paris, Rive Droite, 2003, p. 384-385.

<sup>17</sup> Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1975, p. 175.

des grands prosateurs est d'être « vifs, nerveux, changeants », et capables de fixer rapidement des instantanés. On comprend mieux, dès lors, que Maupassant ait fait de la nouvelle son genre de prédilection, tandis que Flaubert n'y est venu que très tard, et trois fois seulement – magistralement il est vrai. Il n'est d'ailleurs pas jusqu'aux romans qui ne semblent pressés par ce « TGV de la narrativité » qu'a fort bien décrit Alain Buisine<sup>18</sup>, comme le montre l'exemple de *Pierre et Jean*, le plus lu mais aussi le plus condensé des romans de l'auteur<sup>19</sup>. La structure de ces récits, enfin, est souvent perçue comme très simple voire « immuable » selon le jugement de Jean-Paul Sartre, qui réduit le conte maupassantien à l'annulation d'un « bref désordre » :

Ainsi l'aventure est un bref désordre qui s'est annulé. Elle est racontée du point de vue de l'expérience et de la sagesse, elle est écoutée du point de vue de l'ordre. L'ordre triomphe, l'ordre est partout, il contemple un très ancien désordre aboli comme si l'eau dormante d'un jour d'été conservait la mémoire des rides qui l'ont parcourue<sup>20</sup>.

Tous les aspects que nous venons de rappeler (références à un dehors familier, personnages-types, intrigues simples, langue dépouillée, brièveté...) concourent certes à donner au lecteur une impression de facilité. Le texte maupassantien est un texte vite lu, qui nous entraîne vers sa chute sans nous donner le temps de reprendre notre souffle, à l'image du facteur Boniface courant prévenir les gendarmes, persuadé d'avoir été le témoin d'un crime. Si la « leçon » de ce conte (il ne faut pas se fier aux apparences, nos sens peuvent être trompeurs...) est suggérée avec humour, gardons-nous de le prendre à la légère, comme une simple farce. Ce récit, placé en ouverture du recueil, a en effet une importance fondamentale, et place toute la suite sous le signe de l'ambiguïté : l'erreur de Boniface n'est-elle pas due à une confusion d'ordre temporel, dont la possibilité est suggérée dès le titre ? Comme le souligne Emmanuèle Grandadam, ce qui est inconcevable de jour pour le matinal facteur va de soi pour le couple de jeunes mariés qui prolonge une ardente nuit d'amour<sup>21</sup>. Ainsi, tandis

---

<sup>18</sup> Alain Buisine, « Paris-Lyon-Marseille », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 23.

<sup>19</sup> Pour évoquer ce texte, Maupassant parle d'ailleurs aussi bien de « petit roman » que de « longue nouvelle ».

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 174. Dans ce passage, Sartre s'arrête plus précisément sur les récits de type enchâssés.

<sup>21</sup> Emmanuèle Grandadam, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 384.

que le titre semblait annoncer une forme de complémentarité entre le jour et la nuit, le conte d'ouverture s'emploie à suggérer une première ambivalence, qui n'a pas seulement trait aux gémissements entendus de Madame... N'oublions pas, enfin, que Boniface nous est présenté comme une figure de lecteur, avide de faits divers sanglants, comme le soulignent les détails « affreux » du drame évoqué dans le journal de M. Chapatis. La référence à la narration de ce triple crime a donc pour fonction de souligner le rapport ambigu du personnage à la mort, objet de fascination et de répulsion, tout en anticipant sur la suite du recueil, qui multiplie les récits de morts violentes. L'analyse rapide de ce premier conte que l'on peut considérer à plusieurs niveaux, comme une farce mais aussi comme une mise en garde contre les dangers d'une lecture au premier degré, suggère déjà l'ambiguïté du texte maupassantien.

La transparence de ces récits, que l'on peut lire en surface comme une succession d'anecdotes, voile en effet un monde inquiétant, un monde nocturne où toute certitude se trouve mise à mal. Tous les éléments envisagés plus haut peuvent ainsi être repris sous un autre jour... ou plutôt sous une autre nuit. La nature, les paysages ainsi que les notations atmosphériques, le plus souvent remarquablement synthétiques, n'ont pas une simple fonction de mise en place. Ainsi, la nature, belle et bonne en apparence, est dotée d'une force agissante qui fait d'elle un piège susceptible de se refermer sur les personnages. C'est bien sûr le cas dans « Sur l'eau » où le narrateur, un canotier pourtant aguerri, se laisse prendre au piège d'une belle soirée sur la Seine, mais aussi dans « Histoire vraie », où la vigilance de Rose, la servante, est endormie par la molle chaleur d'une après-midi d'été, ce qui la conduit à céder aux avances de Jacques. D'une manière comparable, Henriette Dufour, dans « Une partie de campagne », cède *naturellement* au désir brutal d'un canotier, hypnotisée qu'elle est par le chant du rossignol et la beauté de la clairière où son compagnon l'a entraînée :

Elle prit, sans colère, cette main audacieuse, et elle l'éloignait sans cesse à mesure qu'il la rapprochait, n'éprouvant du reste aucun embarras de cette caresse, comme si c'eût été une chose toute naturelle qu'elle repoussait tout aussi naturellement.

Elle écoutait l'oiseau, perdue dans une extase. Elle avait des désirs infinis de bonheur, des tendresses brusques qui la traversaient, des révélations de poésies surhumaines, et un tel amollissement des nerfs et du cœur, qu'elle pleurait sans savoir pourquoi<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> « Une partie de campagne », *LMT*, p. 151.

Semblable relâchement se retrouve dans « Le Père », où Louise, malgré tous ses serments de vertu, cède à son nouvel ami presque sans s'en apercevoir, enivrée cette fois par le parfum d'un champ de lilas :

Et le soleil, le grand soleil d'un jour sans brise, s'abattait sur le long coteau épanoui, faisait sortir de ce bois de bouquets un arôme puissant, un immense souffle de parfums, cette sueur des fleurs.

Une cloche d'église sonnait au loin.

Et, tout doucement, ils s'embrassèrent, puis s'étreignirent, étendus sur l'herbe, sans conscience de rien que de leur baiser. Elle avait fermé les yeux et le tenait à pleins bras, le serrant éperdument, sans une pensée, la raison perdue, engourdie de la tête aux pieds dans une attente passionnée. Et elle se donna tout entière sans savoir ce qu'elle faisait, sans comprendre même qu'elle s'était livrée à lui<sup>23</sup>.

Si la nature extérieure semble ainsi s'accorder aux désirs les plus intimes des êtres, c'est pour mieux les piéger : de tels moments d'abandon pèseront d'un poids très lourd sur le destin de ces jeunes filles et de certains de leurs compagnons (« Le Père »), entraînant des mariages ratés, des vies gâchées...

Les personnages, croqués avec brio, apparaissent eux aussi ambivalents. Par-delà les exagérations propres à la caricature, c'est leur humanité même qui fait problème. « La Maison Tellier » se rapproche ainsi davantage d'une ferme que d'une maison close. La grosse Fernande y incarne la « fille des champs », les cheveux noirs de Raphaëlle sont lustrés à la « moelle de bœuf », et les courtes jambes de Rosa la Rosse sont d'abord assimilées à des « pattes », puis à du « boudin ». Louise, une des serveuses du rez-de-chaussée, est surnommée « Cocotte », et l'autre serveuse, Flora Balançoire, découvre au commis voyageur empressé une « forte jambe de vachère<sup>24</sup> ». Quant aux bourgeois qui fréquentent la noble institution, ils se nomment M. Poulin ou M. Tourneveau... Dans le train qui les mène à Virville, ces dames voyagent d'ailleurs en compagnie d'un couple de paysans qui ressemblent « absolument à des poulets », la femme surtout ayant « une physionomie de poule avec un nez pointu comme un bec<sup>25</sup> ». Ils emportent du reste avec eux un panier de trois canards que les pensionnaires de la maison embrassent à tour de rôle. Lorsque M. Rivet, le frère de la patronne, vient chercher ses

---

<sup>23</sup> « Le Père », *CJN*, p. 66.

<sup>24</sup> « La Maison Tellier », *LMT*, p. 34 et suiv.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 40.

invitées à la gare, c'est toute une « charretée de femmes » qui traverse la campagne. Et le lendemain, le retour tant attendu des prostituées à Fécamp est comparé au retour du « troupeau » dans la bergerie<sup>26</sup>. Dès lors, le passage central à l'église, où les larmes de Rosa, « brebis d'élite » selon le prêtre, décident le Saint-Esprit à descendre sur le troupeau, ne peut que se lire comme un moment de sublime grotesque. Loin de faire entendre une « note très humaine », comme le suggère Zola dans la lecture moralisante et pleine de bons sentiments qu'il propose de la nouvelle<sup>27</sup>, ce passage constitue une parodie de moment de grâce. Au moment même où de pieux souvenirs d'enfance sont censés bouleverser les personnages, leur bestialité est encore soulignée, comme le montre le passage suivant qui reprend le vocabulaire du plaisir, dans toute sa dimension crue, animale :

avec ses souvenirs, son émotion grandit, et, le cou gonflé, la poitrine battante, elle sanglota.  
[...] une espèce de râle sortit de sa gorge, et deux autres soupirs profonds, déchirants, lui répondirent ; car ses deux voisines, abattues près d'elle, Louise et Flora, étreintes des mêmes souvenirs lointains, gémissaient aussi avec des torrents de larmes<sup>28</sup>.

Cette tendance à l'animalisation peut prendre un tour plus inquiétant : dans « Histoire d'une fille de ferme », le fermier frappe sa jeune épouse au motif qu'elle ne lui donne pas d'enfant, et son raisonnement est alors fondé sur un parallèle plus que sommaire : « quand une vache n'a point de viaux, c'est qu'elle ne vaut rien. Quand une femme n'a point d'efant, c'est aussi qu'elle ne vaut rien<sup>29</sup>. » Dans « Histoire vraie », le fils de la mère Paumelle s'enquiert quant à lui de la dot de sa future épouse « comme s'il venait acheter une vache<sup>30</sup> ». Dans les *Contes du jour et de la nuit*, cette perte d'humanité conduit les personnages au bord de la monstruosité : Jérémie, l'ivrogne, réduit sa femme en « bouillie de chair et de sang<sup>31</sup> » lorsqu'il comprend qu'il a été trompé, tandis que dans « Une vendetta », conte qui lui fait suite, une vieille femme entraîne sa chienne à mettre en lambeaux une proie humaine... Tombouctou est pour sa part en pleine forme pendant le siège de Bézières, parce qu'il se

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>27</sup> Émile Zola, article du *Figaro* du 11 juillet 1881. Jugement repris par Patrick Wald Lasowski dans l'édition du Livre de Poche de *La Maison Tellier*, 1983, p. 179-180.

<sup>28</sup> « La Maison Tellier », *LMT*, p. 51.

<sup>29</sup> « Histoire d'une fille de ferme », *LMT*, p. 98.

<sup>30</sup> « Histoire vraie », *CJN*, p. 205.

<sup>31</sup> « L'Ivrogne », *CJN*, p. 134. Ce sont les derniers mots du conte.

nourrit des cadavres des huit Prussiens décapités avec l'aide de ses compagnons... On pourrait multiplier les exemples : dans le recueil de 1885, la mort est en effet omniprésente, sous des formes de plus en plus violentes. Emmanuèle Grandadam a ainsi montré que le titre de l'œuvre<sup>32</sup>, par-delà sa polyvalence et l'apparent équilibre qu'il manifeste, dissimule un itinéraire sanglant : si les six premiers contes alternent la farce et le drame, « Le Bonheur » constitue dans le recueil un tournant remarquable<sup>33</sup>. En effet, après ces quelques pages consacrées à l'évocation d'un exil heureux mais très énigmatique, l'œuvre s'enfonce définitivement dans la nuit, et treize des quinze derniers contes mettent en scène la mort d'un ou plusieurs protagonistes. On y trouve ainsi trois récits de suicides (« Un lâche », « Le Petit » et « Histoire vraie »), cinq récits de crimes (« L'Ivrogne », « Une vendetta », « La Main », « Un parricide », « La Confession »), dont un double parricide et un meurtre prémédité par une petite fille de douze ans, un conte de guerre où il est question de cannibalisme, et deux contes qui mettent en scène l'irrespect des rituels fondamentaux entourant la mort d'un homme (« Le Vieux », « La Roche aux Guillemots »). Dans ces terribles récits, Maupassant, sans céder à aucune forme de complaisance, laisse une place singulière au motif de l'horreur, d'autant plus évidente que le point de vue adopté reste neutre, tout à fait objectif en apparence. Dans « Un parricide », le récit du double meurtre accompli par le jeune homme ne laisse paraître aucune émotion, alors même que la parole est déléguée au meurtrier, qui rapporte ce massacre en toute extériorité :

Je ne sais plus, j'avais mon compas dans ma poche ; je l'ai frappé, frappé tant que j'ai pu.

Alors elle s'est mise à crier [...]. Il paraît que je l'ai tuée aussi. Est-ce que je sais, moi, ce que j'ai fait à ce moment-là<sup>34</sup> ?

L'absence de tout jugement, de la part du meurtrier sur ce qu'il a commis, et plus profondément de la part du narrateur premier, renvoie le lecteur à ses propres interrogations. Le jugement à venir est d'ailleurs laissé en suspens, et le conte s'achève sur une question du narrateur, formulée de manière inattendue à la première personne du pluriel : « Si nous étions jurés, que ferions-nous de ce parricide<sup>35</sup> ? »

---

<sup>32</sup> Titre forgé pour l'occasion, et non repris d'un des textes insérés, comme c'est le plus souvent le cas.

<sup>33</sup> Emmanuèle Grandadam, *op. cit.*, p. 388 et suiv.

<sup>34</sup> « Un parricide », *CJN*, p. 174.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 175.

Par-delà ce type d'incertitudes, le registre choisi manque souvent de stabilité : dans les récits les plus noirs, une hésitation subsiste ainsi entre les tonalités de la farce et du drame<sup>36</sup>. C'est tout à fait frappant dans « Un lâche », qui commence par tourner en dérision la vanité du personnage principal, avant de le suivre dans l'enfer d'une angoisse qui le conduit au suicide. D'une manière comparable, « L'Ivrogne » s'apparente au départ à une farce reprenant le motif traditionnel du mari cocufié, assortie de nombreux sous-entendus grivois, mais s'achève en sinistre boucherie. « Tombouctou » hésite également entre des tonalités très différentes : le personnage du nègre truculent, qui s'enivre à la vigne même, prête à sourire, notamment par la restitution de son baragouinage ; la décapitation des soldats prussiens nous plonge en revanche dans un tragique macabre, avant que la chute du texte, qui voit l'installation du cannibale en « cuisinier militaire » de la ville conquise, ne résonne comme une plaisanterie douteuse... Par-delà sa transparence revendiquée, la prose de Maupassant laisse donc place à de constantes ambiguïtés, notamment en raison de l'extrême variabilité des registres adoptés. Le but recherché est bien de déranger le lecteur dans ses certitudes, de l'amener à s'interroger en introduisant subrepticement un doute permanent sur la nature même du texte qu'il est en train de lire.

Plusieurs points, que nous ne développerons pas ici, pourraient être abordés dans la même perspective : la structure prétendument « immuable » de ces récits recouvre une variété de procédés de composition bien plus importante qu'il n'y paraît, ce qui va de pair avec un traitement de la temporalité narrative complexe. Loin d'être focalisés sur un événement précis, sur un simple moment de la vie des personnages, les récits de Maupassant débordent volontiers ce cadre restrictif, en dotant les protagonistes d'une conscience du temps aiguë, notamment matérialisée, fût-ce de manière elliptique, par des moments intenses de rétrospection ou de projection. Car tous ces récits, malgré leur brièveté, nous racontent des vies, des destinées, sur lesquelles les diverses chutes ne nous apportent qu'une illusion de clôture<sup>37</sup>...

Par son ambivalence, l'écriture maupassantienne invite ainsi à une relecture et à une analyse qui permet de tisser à l'intérieur des récits, mais aussi entre les différents récits qui

---

<sup>36</sup> Voir à ce sujet l'article de Michel Crouzet déjà cité.

<sup>37</sup> Nous développerons ce point précis dans une autre contribution, intitulée « Temps et récit dans les contes et nouvelles de Maupassant », que nous présenterons à l'Université Paris III le 10 décembre 2011.

composent le recueil, des réseaux de relations complexes. Par-delà l'effet de surface opéré par une prose simple et claire, l'œuvre de Maupassant ne cesse donc de poser la question de la profondeur. Le retour de l'image du gouffre, et plus précisément du trou, qui prend des allures de *leitmotiv* chez notre auteur, est à cet égard très révélateur. Ainsi, dans « Sur l'eau », l'angoisse du personnage vient à l'évidence des profondeurs de la rivière où le canotier a choisi de jeter l'ancre. Le fleuve, calme et brillant au début du récit, se mue rapidement en un gouffre noir qui semble aspirer le narrateur vers le fond : « je crus qu'un être ou qu'une force invisible attirait doucement [la barque] au fond de l'eau ». Rapidement, un brouillard « très épais, qui rampait fort bas sur l'eau<sup>38</sup> » renforce ce sentiment d'une profondeur inquiétante, et lorsqu'il se dissipe en se concentrant sur les berges du fleuve, vers le milieu de la nuit, l'eau n'en apparaît que plus mystérieuse, « lamée de feu entre ces deux montagnes blanches ». Dans l'ensemble du conte, Maupassant multiplie du reste les références à des lignes verticales (la chaîne de l'ancre que l'on ne parvient pas à remonter, les frémissements inquiétants des roseaux...), soulignant métaphoriquement cette peur, cette sensation physique d'une aspiration vers le bas, angoisse contre laquelle la surface plane, horizontale du canot est de peu de secours. Cette image du gouffre, associée à l'eau, se retrouve dans la nouvelle qui ferme le recueil, « La Femme de Paul ». Dans ce texte, qui thématise remarquablement le motif de l'ambivalence, jusque dans le titre lui-même, l'amour que ressent Paul pour Madeleine est assimilé à une chute dans un trou profond et sale : « il était tombé dans cet amour comme dans un trou bourbeux », note le narrateur<sup>39</sup>. Or, cette image préfigure le trou de rivière dans lequel le jeune homme va finalement se jeter et se noyer, lui qui aurait tant voulu que les femmes de Lesbos soient noyées « comme des chiennes avec une pierre au cou<sup>40</sup> ». Dans les *Contes du jour et de la nuit*, la métaphore du trou revient avec la même insistance, toujours liée à l'idée de finitude. Dans « Un lâche », c'est le petit trou noir du canon du pistolet qui donne au protagoniste le brusque désir d'en finir en plaçant l'arme au fond de sa bouche ; dans « Coco », le fermier fait creuser un large trou pour enterrer son vieux cheval à l'endroit même où il est mort de faim, etc. Il n'est pas jusqu'au « Bonheur », censé

---

<sup>38</sup> « Sur l'eau », *LMT*, p. 74-75.

<sup>39</sup> « La Femme de Paul », *LMT*, p. 173.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 171.

être plus optimiste, où cette image ne revienne : la chaumière où les deux amants terminent leur vie se situe au fond d'un ravin, d'un « trou sombre », où, selon le narrateur, « il semble que tout soit prêt de finir<sup>41</sup> ».

Maupassant transforme ainsi les apparences en art des profondeurs : on glisse sur sa prose comme les naïfs amants de tant de contes glissent sur la rivière, avant de sombrer dans cette eau qui se révèle bien souvent « le plus sinistre des cimetières<sup>42</sup> ». L'ambivalence fondamentale de l'eau, élément sur lequel repose une grande partie de l'imaginaire de l'écrivain, a été maintes fois étudiée. À la fois surface et profondeur, immobilité et mouvement, ténèbres et lumières, l'eau fait signe vers l'origine et la fin. Sa beauté, symbole de l'éternelle illusion, aurait été à l'origine de la « grande passion, une passion dévorante, irrésistible<sup>43</sup> » de Maupassant : la Seine. Pour l'employé de bureau cloîtré aussi bien que pour l'écrivain aux nerfs fragiles, l'eau apaise, délivre, et ravive les énergies. Mais elle est aussi associée à la solitude et, de manière plus négative encore, au désir pulsionnel et à la mort. Il me semble que cette ambivalence de l'eau, et plus particulièrement de la rivière, est également propre à la prose maupassantienne elle-même, que l'on décrit du reste en termes très proches. Transparence, limpidité, fluidité, rapidité... : toutes ces notions demeurent justes, à condition de prendre conscience de ce qu'elles cachent, et de ne pas faire de cette clarté un obstacle. Ainsi que le souligne Jean Paris, « Maupassant écrit deux œuvres à la fois, dont l'une a la politesse et la transparence du conte, et l'autre l'arrogance et l'opacité du secret<sup>44</sup> ». D'où la nécessité d'une relecture attentive, d'une véritable « coopération interprétative<sup>45</sup> » : le lecteur ne doit pas se laisser prendre au piège des apparences, mais au contraire s'efforcer de comprendre les stratégies mises en place pour le séduire.

Laure Helms

---

<sup>41</sup> « Il semble que tout soit près de finir, l'existence et l'univers. On perçoit brusquement l'affreuse misère de la vie, l'isolement de tous, le néant de tout, et la noire solitude du cœur qui se berce et se trompe lui-même par des rêves jusqu'à la mort. » (« Le Bonheur », *CJN*, p. 99).

<sup>42</sup> « Sur l'eau », *LMT*, p. 73.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 72. On retrouve la même idée, quasiment dans les mêmes termes, dans la nouvelle « Mouche ».

<sup>44</sup> Jean Paris, « Maupassant et le contre-récit », *Univers parallèles, II, Le point Aveugle*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1975, p. 135-222.

<sup>45</sup> Pour reprendre le sous-titre du célèbre essai d'Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

## Bibliographie

Artinian (Artine), *Pour et contre Maupassant, enquête internationale, 147 témoignages inédits*, Paris, Nizet, 1955.

Buisine (Alain), « Paris-Lyon-Marseille », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Presses Universitaires de Vincennes, 1988.

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

Crouzet (Michel), « Une rhétorique de Maupassant ? », *RHLF*, LXXX, n°2, mars-avril 1980, p. 233-262.

Goncourt (Edmond de), *Journal*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

Grandadam (Emmanuèle), *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

Paris (Jean), « Maupassant et le contre-récit », *Univers parallèles, II, Le point Aveugle*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1975, p. 135-222.

Sartre (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Selva (Thierry), « Une étude quantitative du vocabulaire de Maupassant », *L'Angélu*, *Bulletin de l'association des amis de Guy de Maupassant*, n°12, Marseille, décembre 2001-janvier 2002, p. 41-48.

## Résumé

Maupassant est de ces auteurs que l'on dit volontiers faciles, et c'est notamment en raison de cette apparente simplicité qu'il est devenu un des écrivains français les plus lus, en France comme à l'étranger. Cette impression de facilité se fonde sur plusieurs éléments : familiarité des décors et des personnages, simplicité de l'intrigue, limpidité et efficacité du style, etc. La transparence des récits maupassantiens, qui tend à endormir la vigilance du lecteur pour le captiver plus sûrement, voile cependant un monde inquiétant, un monde des profondeurs où toute certitude se trouve mise à mal. C'est cette ambivalence fondamentale qu'interroge cette étude, à travers les exemples de *La Maison Tellier* et des *Contes du jour et de la nuit*.