



HAL
open science

Les logiques de la victimisation dans l'œuvre narrative de Guy de Maupassant

Diane Aymard Obono Oyono

► **To cite this version:**

Diane Aymard Obono Oyono. Les logiques de la victimisation dans l'œuvre narrative de Guy de Maupassant. Littératures. Université de Lyon, 2022. Français. NNT : 2022LYSE3019 . tel-03991275

HAL Id: tel-03991275

<https://theses.hal.science/tel-03991275>

Submitted on 15 Feb 2023

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.



N°d'ordre NNT : 2022LYSE3019

**THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE
LYON**

opérée au sein de

L'UNIVERSITE JEAN MOULIN, LYON III

Ecole Doctorale 484

Lettres, langues, linguistiques, arts

Discipline de doctorat : Lettres

Spécialité : Langue et littérature françaises

Soutenue publiquement le 05/07/2022, par :

Diane Aymard OBONO OYONO

**Les logiques de la victimisation
dans l'œuvre narrative de Guy de
Maupassant**

Devant le jury composé de :

Mme. SCARPA Marie, Professeure, université de Lorraine, **Présidente**

M. POYET Thierry, Maître de conférences habilité à diriger des recherches,
Université Clermont-Ferrand, **Rapporteur**

Mme. FOUGERE Marie-Ange, Maître de conférences habilité à diriger des
recherches, Université de Bourgogne, **Rapporteuse**

M. BONNET Gilles, Professeur, Université Lyon 3, **Directeur de thèse**

Dédicaces

Je dédie ce travail à mes essentiels : ma mère Angèle et mon partenaire dans cette aventure, Hulrich Ondo sans qui la réalisation de ce rêve n'aurait vu le jour.

À Georges Félix Koslowski...

Résumé

Les textes de Maupassant mettent en scène des types de personnages dont la marginalité, souvent perceptible, en fait des victimes impuissantes d'une altérité qui les dépasse. Le bouc émissaire est le synonyme approximatif du souffre-douleur. Le regard que l'on porte à l'autre détermine notre conception du bouc émissaire. Qu'il devienne le *souffre-douleur* ou la *bête noire*, il n'est rien d'autre qu'une solution, une échappatoire et un déversoir capable de répondre à des difficultés sociétales dont l'injustice et la violence sont les derniers ressorts. Comment rendre compte d'un phénomène anthropologique dans le texte littéraire ? Sur quoi repose la victimisation des personnages maupassantiens ? Dans quelle mesure enfin une lecture alliant anthropologie, sémiotique et ethnocritique peut-elle rendre pertinente une autre approche de l'œuvre de Maupassant ? Telles sont les réflexions que soulève notre approche du texte maupassantien.

Au sein de cette étude est mise en exergue l'utilité de la théorie mimétique dans les études littéraires notamment celle de dévoiler le mécanisme victimaire, l'existence des boucs émissaires et déceler par le texte littéraire, une certaine lecture de l'effet-idéologie. La victimisation sera ainsi lue comme un mécanisme qui obéit à une structure narrative donnée, par le biais de la nouvelle ou encore du conte victimaire. Notre corpus fait aussi appel à des types de personnages récurrents dont la marginalité participe de la mise en lumière d'une forme de victimisation collective. Nous examinerons alors comment Maupassant, par ces types récurrents de notre corpus, nous donne à lire une société en pleine crise et donc propice à la résurgence du mécanisme victimaire.

Mots-clés :

Maupassant, victimisation, mimétisme, nouvelle, stéréotypes, altérité, marginalité, rite, récit, ironie, caricature, satire, sémiotique, 19^{ème} siècle.

Abstract

Maupassant's texts feature characters types whose often perceptible marginality makes them powerless victims of an otherness that is beyond them. The scapegoat is a rough synonym for the whipping boy. The way we look at another person determines our conception of the scapegoat. Whether he becomes the *scapegoat* or the *pet peeve*, he is nothing more than a solution, an escape route and an outlet able to respond to societal difficulties, of which injustice and violence are the final strands. How can we report on an anthropological phenomenon in the literary text? What is the basis of the victimisation of Maupassian characters ? To what extent can a reading combining anthropology, semiotics and ethnocriticism make another approach to Maupassant's work relevant? These are the thinkings raised by our approach to the Maupassanian text.

This study highlights the usefulness of mimetic theory in literary studies, which, is to reveal the victimization mechanism, the existence of scapegoats and to detect, through the literary text, a certain reading of the ideological effect. Victimisation will thus be read as a mechanism that obeys a given narrative structure, by means of the short story or the victim tale. Our corpus also uses recurring characters types whose marginality is part of a highlighting of a form of collective victimisation. We will then examine how Maupassant, through these recurrent types in our corpus, gives us a reading of a society in the midst of a crisis and therefore conducive to the constantly repeated resurgence of the victim mechanism.

Keywords :

Maupassant, victimization, mimicry, short story, stereotypes, otherness, marginality, rite, narrative, irony, caricature, satire, semiotics, 19th century

Remerciements

Ma gratitude, mes remerciements vont à mon directeur de recherche, Monsieur Gilles Bonnet, pour ses suggestions et conseils qui m'ont constamment fortifiée. Je lui suis reconnaissante pour son soutien et sa disponibilité sans faille dans la construction et la réalisation de ce travail.

À Monsieur Ndong Rodrigue pour l'orientation de ce sujet, ses lumières et conseils qui n'ont eu de cesse d'éclairer mon sentier sur les traces des travaux girardiens.

À ma mère et à Hulrich Saturnin Ondo, vous qui avez toujours cru en moi et sans qui cette aventure n'aurait pu véritablement voir le jour. Votre soutien inconditionnel et votre tendresse ont fait ma force dans les moments torrentiels de cette démarche. J'espère vous avoir rendus encore plus fiers de moi.

À mes frères et sœurs. À mes amis et collègues, Cherone, Maddly, Tania, Éric, Steve, Yves, Gallier, Dr. Stevella Moussavou, Dr. Sylvie Lembé, Dr. Marie-Sophie Madiba, Laristan et Rémi-Clovis. Enfin, à mon mentor Jean-Noël Eya, merci pour vos conseils et votre soutien.

Et surtout à ma fille Jésia qui du haut de ses onze ans a toujours su comprendre et tirer parti des efforts que je fournissais. Malgré les moments de tendresse volés, elle est celle grâce à qui l'aboutissement de cette thèse a pris tout son sens.

Pour maman mon ange,

Pour Jésia mon soleil,

Pour mon Cœur,

Merci à Georges Koslowski et à Achille Mbala...

Liste des abréviations

En vue d'éviter une surcharge des références infrapaginales, les citations tirées de notre corpus se verront directement suivies de paginations à la suite de l'extrait correspondant. De plus, en vue de faciliter la lecture de notre travail, nous tenons à faire mention d'une abréviation des œuvres de notre corpus comme indiquées ci-dessous :

Alpha	Orthographe
LV	<i>Lévitique</i>
CNI	<i>Contes et nouvelles tome I</i>
CNII	<i>Contes et nouvelles tome II</i>
BA	<i>Bel-Ami</i>
NC	<i>Notre cœur</i>
UV	<i>Une vie</i>
FCM	<i>Fort comme la mort</i>
MO	<i>Mont-Oriol</i>
PJ	<i>Pierre et Jean</i>
A	<i>L'Angélus</i>

Sommaire

<i>Introduction générale</i>	11
<i>Première partie : Victimisation et poétique du récit</i>	31
Chapitre 1 : La crise de l'indifférenciation	35
I.1.1. Pour une lecture du désir mimétique	37
I.1.2. Le brouillage : aux frontières de la ressemblance	49
I.1.3. L'indifférenciation : pour une lecture du paradigme du brouillage	59
Chapitre 2 : Textures de la violence	73
I.2.1. La polarisation de la violence : tous contre un	73
I.2.2. La violence rituelle : l'animal pris au piège	106
Chapitre 3 : Entre rite et récit	119
I.3.1. Le rituel sacrificiel	123
I.3.2. Cohérence narrative et rituelle	136
I.3.3. La valeur du sacrifice	155
Conclusion partielle	162
<i>Deuxième partie : Système des personnages, stéréotypie et marginalité</i>	165
Chapitre 1 : Représentations spatio-temporelles et victimisation	169
II.1.1. Espace et déterminisme : terre mère, terres amères	171
II.1.2. L'Espace comme marqueur de la marginalité des personnages	197
II.1.3. L'appel de la nature : la lumière et l'eau, l'espace et le temps	209
Chapitre 2 : Système des personnages, stéréotypie et marginalité	225
II.2.1. Le stéréotype, une notion plurielle et complexe	227
II.2.2. Marqueurs de stéréotypie	238
II.2.3. Stéréotypie et marginalité constante	250
Conclusion partielle	276
<i>Troisième partie : La victimisation miroir d'une idéologie victimaire</i>	279
Chapitre 1 : Être et paraître	281
III.1.1. Mimétisme social : être et paraître	282
III.1.2. Inadéquation spatio-temporelle	313
III.1.3. La crise identitaire et le phénomène du double	325

Chapitre 2 : Satire et vision sociale	339
III. 2.1. Disqualification du stéréotype : la caricature littéraire	341
III. 2.2. Discours agoniques et vision sociale	363
III.2.3. Satire des institutions	381
Conclusion partielle	398
<i>CONCLUSION GENERALE</i>	<i>401</i>
<i>Annexes.....</i>	<i>407</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>417</i>
<i>Index</i>	<i>441</i>
<i>Table des matières.....</i>	<i>447</i>

Introduction générale

Les œuvres de Maupassant convergent vers la crise de l'identité. L'écrivain par la littérature se veut témoin de la société et d'une vision du monde. Selon Lucien Goldmann, la vision du monde qui repose sur un imaginaire collectif s'entend comme l'ensemble des catégories mentales tendant vers des « structures cohérentes ». Il s'agit en quelque sorte de cohérences propres à certains groupes sociaux privilégiés dont « la pensée, l'affectivité et le comportement sont orientés vers une organisation globale des relations interhumaines, et des relations entre les hommes et la nature¹ ».

La littérature est donc aussi révélatrice d'un imaginaire, individuel ou collectif. En effet, souvent inscrite dans une perception proche de la réalité sociale dans laquelle elle est écrite, elle peut s'avérer n'être que le miroir d'une société ou d'un système de pensées propre à un auteur. Elle renverrait ainsi davantage à son imaginaire. D'après Wuneburger : « Est posé comme imaginaire ce qui ouvre sur des possibles, est doté d'une dynamique créatrice interne, d'une prégnance symbolique et d'une puissance d'adhésion au sujet. »² Par lui, l'homme crée un type de rapport particulier avec certains éléments de la nature ou son semblable, encore désigné sous l'appellation de l'Autre. Parler de victimisation en littérature, revient à insérer d'emblée notre corpus dans la remémoration de ce phénomène du bouc émissaire qui selon René Girard, constitue le mécanisme « générateur et régénérateur de ce système auquel on recourt, toujours plus ou moins inconsciemment³ », celui de la violence qu'un individu subit par le canal d'un Autre, anthropomorphe ou non-anthropomorphe (déterminisme par le temps et l'espace par exemple). Il peut s'agir d'une violence parfois physique, mais souvent psychologique qui se traduit par une situation de crise individuelle (démence, folie, crise identitaire, etc.) ou collective (processus sacrificiel, de la polarisation de la violence au sacrifice, ou au rejet de ce dernier). Toutefois, l'apport de la littérature demeure celui d'effectuer un *aggiornamento* révélant un autre aspect de la victimisation, celle de son origine intrinsèque. Ainsi, lorsque de profonds bouleversements sociaux, moraux et comportementaux, s'opèrent dans notre quotidien, c'est souvent vers le mécanisme victimaire que nous portons notre regard

¹ GOLDMANN L., *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971, p. 5.

² WUNEBURGER J. J., *L'Imaginaire*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 63.

³ GIRARD R., *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 2009, p. 83.

inconsciemment. La littérature rend compte de ce phénomène, en dévoilant un mécanisme auquel ont eu recours les sociétés dites archaïques : celui du bouc émissaire. C'est donc dans une volonté de lire la représentation de la victimisation au XIX^{ème} siècle et particulièrement dans les textes de Maupassant que s'inscrit notre étude sous l'intitulé : « Les logiques de la victimisation dans l'œuvre narrative de Maupassant ».

La victimisation comme problématique est avant tout étroitement liée à la personne de Maupassant. Elle fait apparaître un système de relations humaines axées sur le principe de la violence : celle qu'un bourreau exercerait sur une victime impuissante. Lier Maupassant et son œuvre à la victimisation revient à présenter l'homme dans cette particularité, celle d'un être sujet à des violences contre lesquelles il se retrouve faible, désarmé ou aliéné. Maupassant a grandi aux côtés de sa mère Laure, près d'Étretat. Le contact quotidien avec la nature, les bêtes et le milieu rustique constitue une grande source d'inspiration pour sa production littéraire. Si la vie et l'hérédité semblent l'avoir condamné à subir son destin, ses lectures ont quant à elles davantage influencé sa vision du monde et sa production littéraire. Lecteur compulsif de Schopenhauer, Maupassant est désigné comme « un pessimiste et un misanthrope » imprégné de la pensée de ce philosophe, sans aucune « résonance chrétienne »⁴, ce qui constitue le substrat de sa création littéraire. Bien souvent il se laissera aller au sarcasme, à la misogynie et à la mélancolie, dont *Le Petit Fût*, *Bel-Ami*, et *Suicide* se font respectivement les illustrations. Schopenhauer était perçu à travers les traductions de ses ouvrages comme un célibataire misogyne et misanthrope, tourmenté par ses multiples obsessions. L'une des thématiques relatives à sa philosophie se base sur une lecture considérée comme marginalisante pour la femme. Elle se fonde essentiellement sur le fait que la femme serait un être inférieur, le second sexe, et n'aurait d'« identité » que dans la maternité,⁵ en plus d'être dotée de perfidie. Le thème de l'amour-piège chez Maupassant résulterait de cette lecture. Quant à sa prétendue lecture de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, elle lui vaudrait un goût immodéré pour le libertinage, le cadavre ou encore les scènes d'étranglement (*Bel-Ami*, *Monsieur Parent*). Toutefois, nous pouvons davantage accuser les influences de Schopenhauer, de Spencer, et de Taine (déterminisme) dans la vie et l'œuvre de Maupassant. *A contrario*, la philosophie sadienne ne semble pas toujours

⁴ MAUPASSANT G. de., *Contes et Nouvelles*, tome I, « Maupassant vivant », Préface Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1974, pp. 9- 19, p. 17.

⁵ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, Paris 4, Thèse pour le Doctorat ès Lettres, vol I et II, sous la direction de Monsieur le Professeur Jacques Noiray, 2000, p. 38.

s'appliquer à ses personnages, bien que pervers et libertins quelquefois. Ainsi, le héros maupassantien sait de qui tenir son pessimisme et toutes ses hantises. Victime des illusions de la vie, il apparaît dans son isolement, sa lassitude et sa passivité, incapable de goûter longtemps au bonheur, tel un double de l'auteur.

Les œuvres (romans, contes et nouvelles) retiennent l'attention par leur force réaliste, en dépit de la présence importante du fantastique qui s'en dégage le plus souvent. La description prime sur la narration, quand il s'agit d'évoquer un paysage ou de broser le portrait d'un personnage. Maupassant, tel un clinicien, dissèque subtilement l'esprit humain. Son écriture « neutre » relève d'une observation minutieuse pour raconter des faits divers banals et mettre en scène des vies médiocres. Comme le ferait un psychologue ou un psychiatre, il observe les pathologies de la société. Il en rend compte dans son œuvre. Pour lui, de même que pour Taine, le milieu influence les personnages et indirectement les conditionne à une forme d'impuissance, de passivité. Mieux, l'homme est avant tout une victime de la providence, des autres, mais par-dessus tout, de lui-même.

Flaubert, ce mentor et « paternel ami »⁶ lui enseigne les rudiments du milieu littéraire. Son influence sur Maupassant est semble-t-il incontestable. Il lui apprend à voir et exprimer avec exactitude ce qu'il perçoit. Alors qu'il s'ennuie dans son emploi au ministère, qu'il n'apprécie guère, mais qui lui inspirera *La Parure*, *En famille*, *L'Héritage* et *Opinion publique*, Maupassant travaille son écriture, en parallèle, sous l'autorité affectueuse de Flaubert. C'est par son intermédiaire qu'il rencontre Tourgueniev, à Paris et Croisset. Et lors du dîner chez Trapp commencera son aventure avec les naturalistes. Il y fera la connaissance de Zola, et de ses futurs rivaux les Goncourt, Paul Alexis, Léon Hennique et Joris-Karl Huysmans. S'en suivront des rencontres chez Zola à Médan où naîtra le projet d'une œuvre collective intitulée *Les soirées de Médan* dans laquelle paraîtra, après la mort de Flaubert, la nouvelle *Boule de suif* qui donnera à Maupassant ses lettres de noblesse. Toutefois, rappelons-le, c'est grâce à Flaubert que dans ses débuts Maupassant parvint à placer quelques nouvelles, notamment le recueil de *La Maison Tellier*, « un recueil d'apogée⁷ » dont les contes ont été présentés dans des revues telles que *La Revue politique et littéraire*, *La Vie moderne* ou *La Réforme*.

⁶ SILAM M., *Étude sur Maupassant*, Paris, Ellipse, 1999, p. 6.

⁷ FORESTIER L., « Introduction : Les trois fenêtres de Maupassant », pp.9-22, in *Maupassant, le noir plaisir de raconter, La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, Leclerc (Y), Paris, PUF, 2011, p. 12.

L'écrivain poursuivra désormais seul son parcours littéraire, après avoir quitté le ministère quelques mois avant, grâce à son fidèle ami. Alors commencera la grande aventure journalistique d'un « météore » déjà marqué par le même mal que son maître : la syphilis. Collaborant progressivement au *Gaulois*, à *Gil Blas* et au *Figaro*, il vivra dès lors de sa plume, tout en s'essayant à l'écriture du roman, après celle de la poésie. C'est à partir du 1^{er} janvier 1892, à Cannes, lors d'une tentative de suicide empêchée par son valet de chambre François Tassart et par sa mère Laure de Maupassant, que Maupassant mourut à la littérature. Dès lors, « il n'y a plus eu d'écriture pour Maupassant après la nuit de Cannes ». ⁸

Si l'on s'interrogeait sur la nécessité d'aborder la question de la victimisation chez Maupassant, nous dirions que c'est parce que dans chacune de ses œuvres (romans, nouvelles, chroniques, voire ses correspondances les plus intimes), apparaît le thème de la crise. Une crise collective dont la foule illustre la violence à l'endroit d'une victime au double statut de marginal, à l'instar de Boule de suif et du jeune Simon dans *Boule de suif* et *Le Papa de Simon*. La prostituée et l'enfant illégitime incarnent dans notre corpus deux statuts symboliques du mécanisme victimaire. Ils constituent cumulativement des figures de marginaux et de victimes de la société. Boule de suif souffre de sa marginalité sociale qui en fera la victime idéale à sacrifier au soldat prussien pour une sortie de crise. Le jeune Simon, enfant illégitime qui « n'a pas de papa » incarne la figure du rejet dans sa communauté et en vient à être victimisé. Notre corpus indexe aussi la crise familiale dans *Pierre et Jean*. Il s'agit, dans ce cas, d'une crise qui naît du désir triangulaire entre deux frères, doubles mimétiques dont la découverte d'un adultère permettra finalement l'exclusion de celui qui se verra pris pour bouc émissaire : Pierre. Ce dernier n'incarne pas la figure du marginal mais plutôt celle de la victime émissaire permettant d'apaiser les tensions au sein des Roland. Dans *Notre cœur*, *Fort comme la mort* ou *Bel-Ami*, nous pourrions lire la crise amoureuse à travers les personnages de victimes que représentent Mariolle, Olivier Bertin, et Mme Walter. On ne pourrait enfin ignorer la mention dans quelques textes d'une crise de la foi car pour Maupassant aussi « Dieu est mort ». Une crise identitaire au cours de laquelle le personnage explore, tel un halluciné, ou un aliéné par ce Horla tapi en chacun de nous, les méandres de la folie, jusqu'au suicide. Le personnage maupassantien, comme son auteur, est en crise perpétuelle. Catherine Botterel-Michel a soutenu une thèse éclairante sur *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant*. Dans cette thèse, elle procède de

⁸ MAUPASSANT G. de., *Contes et Nouvelles*, tome I, « Maupassant vivant », Préface Armand Lanoux, *op.cit.*, p. 9.

manière déductive à une interprétation de la société du XIX^{ème} siècle, qui semble inspirer les écrivains de cette époque. Elle exprime en quelques mots le nœud interprétatif de son travail et celui qui permet de circonscrire, en partie, la victimisation chez Maupassant :

Le maître mot de cette étude est la « crise » : crise de la société contemporaine par brouillage des classes sociales et de leur rôle, crise de la foi, crise de l'identité du Moi, crise de l'art, crise de la nature, crise du roman.⁹

Procéder à une étude sur « Les logiques de la victimisation dans l'œuvre narrative de Guy de Maupassant », revient donc à lire et interpréter le récit, le style, le discours et la stratégie d'écriture de ce dernier par le prisme de la victimisation. En quelque sorte, nous lirons Maupassant à la lumière de sa poétique de la victimisation qui nous livre une vision sociale du XIX^{ème} siècle. Nous ferons nôtre la quête du sens de l'œuvre maupassantienne, sous un jour nouveau et nuancé. Il s'agira donc pour nous de lire, par l'entremise des postulats girardiens, le mécanisme qui conduit dans ces textes à l'échec des uns au profit des autres. Puis, au moyen d'approches sémiotiques et structurales, nous verrons comment la victimisation chez Maupassant permet une lecture des marginalités. C'est véritablement une volonté de lire les crises dont peuvent souvent être victimes les personnages de Maupassant qui surtout motivera notre approche psychologique du personnage maupassantien, oscillant entre être et paraître. Aussi nous appuierons-nous sur un corpus primaire qui comprend les romans *Pierre et Jean*, *Bel-Ami*, *Une vie*, *Notre cœur* ainsi que *Fort comme la mort*, de même que sur les récits courts dont principalement : *Boule de suif*, *Le Papa de Simon*, *Le Petit Fût*, *Miss Harriet*, *Monsieur Parent*, *Pierrot*, *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, *Parapluié*, *L'Héritage*, *Boitelle*, *Un fou*, *Allouma*, *Moiron*, *La Mère aux monstres*, et *La Parure*.

Nombreux sont les textes, qualifiés par nous de victimaires, qui abordent des thématiques récurrentes, ou décrivent un schéma récurrent de la violence subie. Sous l'étiquette de « textes victimaires » nous classons ces ouvrages qui présentent un individu ou un groupe d'individus en proie à une forme de violence (physique ou psychologique), infligée par un tiers ou par lui-même. Violence qui le plongera dans un profond ébranlement psychologique. Notons que bien souvent à l'origine de cette crise se lient, de manière sous-jacente parfois, des motifs qui lui sont propres notamment ceux de la jalousie, de l'envie de pouvoir, à travers la

⁹ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 5.

dichotomie de l'être et du paraître, de l'adultère, et surtout de l'argent, nerf de la guerre au sein des milieux bourgeois. Le conflit et la violence sont donc au centre de ces textes. Nous entendons établir une poétique du texte victimaire maupassantien, ou comme le souligne Dominique Maingueneau procéder à la reconfiguration de la ligne de démarcation entre texte et contexte :

Le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte. Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter.¹⁰

C'est donc avant tout l'espace fictionnel de l'œuvre qui sera sujet à une lecture du phénomène de victimisation.

La victimisation peut être comprise dans son sens le plus englobant et anthropologique, elle constitue premièrement un rituel, celui du bouc émissaire. La notion de bouc émissaire est référencée dans le « *textus vulgatus* »¹¹ et possède avant tout une origine religieuse. Le « *caper emissarius* » n'apparaît pas dans la *Bible*, mais vient du latin ecclésiastique d'une traduction de la *Vulgate*. Elle exprime ainsi en partie des « concepts exogènes à la tradition juive »¹². De même, le « *caper emissarius* » fait allusion à une « dénomination animale », tirée du livre du *Lévitique 16*. Cette dénomination animale renvoie à ce bouc choisi « pour faire sur lui le rite de l'absolution des péchés en l'envoyant à Azazel au désert »¹³. C'est le bouc utilisé durant le mois de Tichri, la victime du rituel juif de *Yom Kippour* encore appelé « le Jour du grand Pardon » des péchés du peuple israélite, jour le plus saint de l'année, à savoir « le dixième jour du septième mois » (*Lv. 19, 29*)¹⁴. Ce culte est recommandé à Aaron par « Jehova », « l'Être suprême », en vue de la sanctification du peuple et d'un rétablissement du lien fraternel avec Lui.

¹⁰ MAINGUENEAU D., *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 35.

¹¹ *Vulgate* ou le nom moderne de la « traduction latine de la Bible (qui) fut intégrale et faite à partir des manuscrits et originaux », par Saint Jérôme au VI^{ème} siècle de notre ère. J.P. Jacques, *La Bible*, Paris, Hatier, Coll. « Profil littéraire », 1982, p.19. Elle renvoie au XVI^{ème} siècle à la « traduction de la Bible en langues vulgaires », in Aron P., Denis St. J., et Viala (A), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2008, p. 52.

¹² Cf. OBONO OYONO D., « Le Paradigme du bouc émissaire chez Maupassant. », in *Carnets : revue électronique d'études françaises*, série II, n° 12, janvier 2018, pp. 68-82, pp.70-71.
Source : <https://doi.org/10.4000/carnets.2441>, consulté le 22/02/2022. La majeure partie des définitions et des approches chronologiques du phénomène du bouc émissaire est tirée de cet article.

¹³ Nous avons choisi d'utiliser la *Bible de Jérusalem*, français courant, Paris, Cerf, (1988), 2004.

¹⁴ Dans cette étude, l'indication du livre du Lévitique sera désignée par l'abréviation LV. Source : www.cerba-faso.org, consulté le 26/12/2021.

La notion de bouc émissaire, de son étymologie latine « *emittere* », « envoyer dehors », qui a donné les termes « *emissarius* », « agent, émissaire », et « *emissarium* », « déversoir », désigne non seulement cet animal, victime expiatoire, mais aussi le rituel dont il fait l'objet¹⁵. Le rituel du bouc émissaire, ou encore d'expiation, se pratique généralement dans un lieu particulier¹⁶, « un sanctuaire » (*Lv.16, 3*), et s'accompagne d'un cérémonial, celui d'« une tunique sacrée » (*Lv.16, 4*) revêtue par le grand prêtre et de deux boucs offerts en sacrifice. Le sang du premier servira à la purification du temple. Aussi, « quand il a fini (Aaron) le rite de l'absolution pour le sanctuaire, pour la tente de la rencontre et pour l'autel, il prend le bouc vivant ». Pour ce dernier, Aaron poursuit le rite. Il « impose les deux mains sur la tête du bouc vivant : il confesse sur lui toutes les fautes des fils d'Israël et toutes leurs révoltes, et il les met sur la tête du bouc, puis il l'envoie au désert » : c'est le rite d'expiation du bouc d'Azazel tel que décrit par le judaïsme¹⁷.

La singularité du bouc ne relève en rien d'un critère de sélection (en dépit de son innocence et de sa pureté). Le premier bouc est en effet « sacrifié, le deuxième bouc est envoyé, vivant, dans le désert vers Azazel ». Pour l'un comme pour l'autre, c'est par l'intermédiaire d'un tirage au sort que leur destination est choisie pour nous signifier comme le dit Shmuel Trigano, « leur indifférenciation, leur non-essentialité exprimant en quelque sorte l'action de la providence »¹⁸. Le choix du bouc émissaire se fait ainsi par une sélection aléatoire pour que le sacrificateur sépare ce qui relève de Dieu de ce qui relève du Mal¹⁹. Nous verrons, a contrario, que chez Maupassant les personnages dits victimes le sont à la lumière de leur infirmité, de leur marginalité.

L'expiation en vue de la purification des « péchés d'impureté contre le tabernacle »²⁰ permet, par ces deux boucs, l'entrée au sein du « saint des saints » et le renouement de l'alliance avec Dieu : c'est le « rite d'absolution ». De ce premier sacrifice rituel ressort le rôle

¹⁵ Cf. OBONO OYONO D., « Le Paradigme du bouc émissaire chez Maupassant. », in *Carnets : revue électronique d'études françaises*, art.cité., pp.70-71. Source : <https://doi.org/10.4000/carnets.2441>, consulté le 22/02/2022.

¹⁶ Nous faisons allusion à ces rites qui font usage d'une victime expiatoire. Cf. OBONO OYONO D., « Le Paradigme du bouc émissaire chez Maupassant. », art.cité. Source : <https://doi.org/10.4000/carnets.2441>, consulté le 22/02/2022.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ TRIGANO S., « Le Bouc émissaire : en finir avec l'« expiation » », in *La Bible et l'autre*, Paris, in press, 2002, pp.117-127, p. 123-124.

¹⁹ Cf. OBONO OYONO D., « Le Paradigme du bouc émissaire chez Maupassant. », in *Carnets : revue électronique d'études françaises*, art.cité. Source : <https://doi.org/10.4000/carnets.2441>, consulté le 22/02/2022.

²⁰ *Ibid.*, p. 124.

fondamental du sang dans la relation entre le profane et le sacré²¹. Alfred Marx nous dit à cet effet que :

Le sang, c'est la vie qui, en irriguant le corps des êtres vivants, y fait passer la vie [...] La fonction que le sang joue dans le rituel de *Hakippourim* [...] sert à repousser la mort, et plus précisément, tout ce qui entraîne la mort, à savoir impureté et péché.²²

De la même manière que le sang du premier bouc sert à la purification, le second bouc chassé a pour but d'enlever les péchés d'Israël et d'éloigner la mort des enfants de Dieu : c'est le rituel d'expiation. Après avoir sacrifié le premier bouc, le second est rejeté par les gens du peuple d'Israël qui prennent en quelque sorte conscience d'avoir tué le premier bouc pour le pardon de leurs péchés et déversent, sous forme de « déguisement », leur « responsabilité » sur le second. Ils choisissent de le chasser hors de leur territoire et par extension de leur conscience. Il symbolise la faute d'Israël via le transfert. Ce transfert permet alors au peuple de se consoler d'un sacrifice qu'il aurait pu éviter en respectant les lois divines. Retenons que l'institution du sens premier du bouc émissaire s'inscrit dans une procédure d'approche de la sainteté en rapport avec le rite du Temple d'Israël, à partir duquel le grand prêtre pénètre dans le Saint des Saints et se tient en présence de l'Arche de l'Alliance (*Lv.16, 29-34*).

Le sens anthropologique de cette expression renvoie désormais à tous les « rites analogues à celui du *Lévitique* dans toutes les communautés humaines ».²³ Il renvoie aux rites à caractère religieux qui ont pour finalité l'exécution d'un sacrifice dans l'espoir de faire face ou d'échapper aux agressions et bouleversements à l'intérieur des communautés par le canal de victimes humaines ou animales sacrifiées ou expulsées.

L'expression bouc émissaire cesse peu à peu de faire référence au bouc d'Azazel. Souvent employée au sens figuré, au cours des siècles qui ont précédé le XIX^{ème} siècle, elle tend à devenir un concept, une théorie à part entière. Au XVII^{ème} siècle déjà, elle était mentionnée dans le *Dictionnaire Furetière* (1690), avec une définition analogue à celle donnée dans la perspective religieuse. On doit à Frazer l'ancrage d'une approche théorique du bouc émissaire. Dans son *Étude comparée des religions*, le phénomène du bouc émissaire s'illustre comme « un fait universel ». Il part du constat que dans tous les rites d'expiation, de transfert ou de purification,

²¹ Cf. OBONO OYONO D., « Le Paradigme du bouc émissaire chez Maupassant. », in *Carnets : revue électronique d'études françaises*, art.cité. Source : <https://doi.org/10.4000/carnets.2441>, consulté le 22/02/2022.

²² MARX A., « Le Rituel biblique du Yom Hakippourim (Lévitique 16) », in *La Bible et l'autre*, op. cit., p. 109.

²³ GIRARD R., « La Pierre rejetée par les bâtisseurs », in *Théologiques*, Vol. 13, n°2, 2005, p. 165-179, p. 165.

il y a toujours un bouc émissaire. Ces « rites du bouc émissaire » sont ainsi observables depuis le *Lévitique* et même à Athènes au V^{ème} siècle avant J-C. Le bouc émissaire a toujours porté le fardeau de la communauté²⁴. Il est celui qui unit le profane et le sacré, le visible et l'invisible. Frazer affirme que :

Cette notion se ramène à une simple confusion entre ce qui est matériel et immatériel, entre la possibilité réelle de colloquer un fardeau concret sur les épaules d'autrui, et la prétendue possibilité de transférer nos misères physiques et mentales à quelqu'un d'autre qui s'en chargera à notre place.²⁵

Le bouc émissaire en tant que « concept » viendrait, dans ce cas, des croyances des populations. Dans l'imaginaire collectif, il aurait la capacité de transmission de leurs maux et peines dans la victime choisie pour le culte de purification, action à valeur imagée et symbolique. Magalie Ntossang, dans son étude sur les différents sacrifices rituels fang, nous apprend que le bouc constitue le meilleur substitut de l'homme dans le rituel ou sacrifice thérapeutique fang, au Gabon par exemple. Nous avons pour illustration, le traitement des « maladies provoquées par des *entités* extérieures au malade, à l'exemple de l'*akasha* et du *nkinda* (entendons par là des maux d'ordre spirituel) [...]. Ce bouc, non seulement se substitue à l'homme, mais permet aussi l'ouverture des portes fermées²⁶ ». Le bouc émissaire est ainsi comparable à une victime de rechange, à l'exemple du bouc d'Azazel. Le sacrifice d'un bouc émissaire devient simultanément « un meurtre et une action sainte²⁷ » ancrés dans la foi des communautés (archaïques) qui s'en servaient pour le meurtre d'un humain ou pour rendre hommage aux dieux en vue d'attirer sur elles leurs faveurs. Ce à quoi renvoie le rite du *pharmakos*²⁸ au sein duquel, nous dit René Girard, la victime était un être humain que les cités grecques massacraient rituellement lors de la fête de Dionysos. Le sacrifice de ce dernier, pris comme responsable ou non

²⁴ Cf. OBONO OYONO D., « Le Paradigme du bouc émissaire chez Maupassant. », in *Carnets : revue électronique d'études françaises*, art.cité. Source : <https://doi.org/10.4000/carnets.2441>, consulté le 22/02/2022.

²⁵ FRAZER J.G., *Le Rameau d'or : Esprits des blés et des bois. Le bouc émissaire*, Tome 3, Paris, Robert Laffont, (1925) 1983, p. 421.

²⁶ NTOSSANG M., *L'Usage des animaux domestiques dans la thérapeutique des peuples fang du Gabon*, Mémoire de maîtrise, (sous la direction du Professeur Bernardin Minko Mve) Département d'anthropologie, Université Omar Bongo, 2010-2011, pp. 47-48.

²⁷ GIRARD R., *Le Sacrifice*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 14.

²⁸ René Girard observe que : « La souffrance et la déchéance d'une victime, bien que non méritées, construisent un facteur de bonne conduite chez les hommes, un principe d'édification morale, un tonique miraculeux pour le corps social. Le « *pharmakos* » devient ici le *pharmakon* : la victime émissaire se change en drogue merveilleuse, redoutable certes, mais susceptible, aux doses convenables, de guérir toutes les maladies. », Girard R., *La Route antique des hommes pervers*, op.cit., p. 85.

des maux qui minent la société, permet au groupe de purifier les lieux et de s'attirer par la même occasion les faveurs des dieux.

Anthropologiquement, force est de constater toutefois que « partout les victimes animales passaient pour moins efficaces que les victimes humaines »²⁹. On faisait référence aux sacrifices humains pour des situations de crises graves, ce qui relèverait d'une sorte d'illusion due aux croyances que Frazer traite d'aliénantes et résultant d'un certain degré d'ignorance. L'illusion qui accompagne le phénomène du bouc émissaire selon Frazer repose ainsi sur une confusion simpliste entre le mot et la chose, d'où sa dimension essentiellement linguistique. Frazer en vient à conclure que « le principe de la souffrance par délégation est communément accepté et mis en œuvre par des races qui se trouvent à un niveau assez bas de culture intellectuelle et sociale ».³⁰ Ces rituels pratiqués en général dans les sociétés dites archaïques traduisent selon lui, une certaine ignorance visant à donner tort à un individu pris comme moteur d'une catastrophe perturbant la vie d'une communauté, ou à le considérer comme courroie de rechange pour panser les maux d'ordre mystique qui ont trait à l'homme.

Ce qui distingue fondamentalement la thèse de Frazer de celle de René Girard sur le mécanisme du bouc émissaire est que le premier s'attache à répéter et à signaler l'importance des « rites du bouc émissaire » tels que le *Lévitique* les décrit, et tels qu'on pouvait les observer dans les sociétés archaïques. Selon les observations de Frazer, « le rite du bouc émissaire se confond avec le sacrifice d'un dieu »³¹, tandis que pour René Girard, c'est aussi ce qui de ce fait ne lui a pas permis d'accéder à la compréhension du « mécanisme du bouc émissaire ». Pour René Girard, le bouc émissaire est en effet le nom d'un mécanisme, qui fonctionnerait selon des temps précis et serait fréquemment utilisé comme remède à des violences souvent collectives : des crises mimétiques. Il naît du désir mimétique ou désir triangulaire à l'origine de nombreuses violences sociales. Sa théorie du bouc émissaire est un système interprétatif global, une théorie unitaire visant à expliquer l'origine et le fonctionnement des sociétés humaines. Il affirme donc que « les premières sociétés n'ont pu se former et durer qu'en « expulsant », c'est-à-dire le plus souvent en mettant à mort, une victime innocente. Le mécanisme du bouc émissaire aurait pour prédicat la violence de « tous contre un ». Il fonctionnerait selon un schéma chronologique, avec une trame d'intrigue qui trouble l'équilibre de départ. Nous en

²⁹ GIRARD R., *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, (1999), 2001, p. 112-113.

³⁰ FRAZER J.G., *Le Rameau d'or : esprits des blés et des bois. Le bouc émissaire*, op.cit., p. 423.

³¹ COULON P., *René Girard, l'impensable violence*, op.cit., p. 71.

aurons une illustration dans une société aux prises avec de graves difficultés qui mettent en péril son existence même, car elles voient nécessairement leur répondant dans des conflits internes, suivis de représailles sans fin. Sans que jamais puisse s'arrêter le cercle vicieux de la violence réciproque. Aussi, sans raisons bien définissables, la violence interne du groupe se polarisera sur un individu qui se trouve désigné comme responsable de tous les maux dont souffre le groupe. Alors celui-ci, par le sacrifice d'un bouc émissaire, retrouve miraculeusement son unité et la paix intérieure qui lui manquaient. Nous verrons que, rétrospectivement, chacun se conforte dans la certitude que l'individu mis à mort était bien responsable des maux de la société. Le groupe éprouve donc paradoxalement de la gratitude envers celui par qui la paix est revenue. Ce mécanisme du bouc émissaire est, selon René Girard, à l'origine non seulement de la culture, mais de l'humanité elle-même.

La théorie du bouc émissaire en tant que mécanisme est attachée à celle du « désir mimétique » qui lui sert de support. René Girard part du principe qu'à l'origine de toute violence se pose la question du désir qui conduit aux rivalités : parce que je désire ce que l'autre désire. Le désir est de ce fait indirect, médiatisé par l'autre, il relève de l'imitation. Ainsi, désir, violence et sacrifice (d'un bouc émissaire ou d'une victime émissaire) se trouvent liés, et à l'origine du mécanisme victimaire.

Longtemps voilé, le phénomène³² du bouc émissaire prend, avec la société moderne, de nouvelles proportions. Englobant son sens premier, la notion de bouc émissaire met désormais un accent particulier sur les aspects psychologique et social par la question du transfert de culpabilité. C'est une société libérée de toutes formes de mythe et d'illusion qui regarde avec suspicion les traditions jugées archaïques, anciennes et dépassées. Déréalisation, la sacralisation du monde par le rationalisme accentue le mécanisme du bouc émissaire en l'installant dans les circonstances et les événements de tous les jours. Il s'opère ainsi une substitution de la victime sacrificielle pour une victime qui répond aux besoins idéologiques, psychologiques, identitaires, aux exigences sociales qui motivent notre existence. L'expression bouc émissaire est porteuse d'une dualité de sens à la fois biblique et anthropologique. René Girard souligne à cet effet que « cette dualité sémantique de l'expression bouc émissaire en français, se retrouve dans

³² René Girard souligne que : *phenomenon* signifie « briller », « apparaître », « surgir en pleine lumière ». De même, « le meurtre fondateur est le phénomène qui peut apparaître, parce que s'il atteint son but, tout le monde est uni contre la victime, qui apparaît vraiment coupable, s'il manque son but, en revanche, si l'unanimité ne se fait pas, il n'y a plus rien à voir ! », Girard R., *Les Origines de la culture, op.cit.*, p. 105.

le « *scapegoat* » anglais, dans « le *sundenbock* » allemand et dans toutes les langues modernes ». ³³

Ce nouveau paradigme du bouc émissaire le définit comme « celui sur qui on fait retomber les responsabilités », mais surtout comme une sorte de *souffre-douleur*, par son caractère enfin reconnu qui est celui d'une « *victime innocente* ». Ces boucs émissaires sont généralement ceux sur qui d'aucuns cristallisent leur frustration et leur mal-être. Dans son acception psychosociale, il fait référence à ce qui se « dissimule derrière les rites », « déritualisé » quelquefois. Elle semble toutefois universelle chez les hommes, cette tendance « à décharger leur violence accumulée sur un substitut, sur une victime de rechange ». ³⁴

Le bouc émissaire emblématique, est cet *Autre là* en qui on finit par voir un ennemi, cet étranger qui apparaît comme une menace pour notre équilibre. Il est aussi ce marginal dont le stéréotype devient un vecteur de victimisation lors d'une crise qui se généralise sans vraiment trouver d'issue. Il peut se révéler une entité physique et morale à l'instar du capitaine Dreyfus, jugé coupable de trahison parce que juif, dont l'affaire fit couler beaucoup d'encre à la fin du XIX^{ème} siècle et divisa la France en deux camps ennemis. Il peut aussi s'agir d'un personnage de fiction comme le père Goriot de Balzac, victime de la cupidité de ses filles, ou encore comme Boule de suif victime de son statut de prostituée. À travers cette conception du phénomène il sera aisé d'étudier la figure du marginal et celle de la permutation circonstancielle des rôles bourreau/ victime au sein d'un récit maupassantien.

Le bouc émissaire se définit dès lors comme une victime injustement opprimée par un groupe social qui lui est hostile. Les exemples foisonnent du Moyen Âge à l'époque contemporaine : le « musulman » au Moyen Age chrétien, le « Juif » dans les manifestations nazis de l'antisémitisme, la « femme » sous l'inquisition, l'« Indien » lors de la colonisation de l'Amérique par les conquistadores, le « noir » lors de l'esclavage, l'« étranger » en qualité d'intrus et d'inconnu, le « pauvre » jugé délinquant. Ces types d'individus constituent aussi des boucs émissaires sur lesquels la société s'est acharnée de manière séculaire, et aujourd'hui encore » ³⁵. Le marginal chez Maupassant incarne ainsi la figure par excellence du bouc émissaire moderne, dès lors que le contexte s'y prête et les signes victimaires le précisent.

³³GIRARD R., *Celui par qui le scandale arrive*, *op.cit.*, p. 59.

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁵ GALEANO E., « Boucs émissaires : Les diables du diable », in *Le monde diplomatique*, n°617, Août, 2005, p. 10.

Les figures du *mal* sont inconsciemment stéréotypées dans les mémoires collectives et se traduisent par un rejet des uns par les autres. On ne se trouve plus seulement face à un conflit du « *tous contre tous* » tel que défini par Thomas Hobbes, mais plus encore du celui « *tous contre un* » dû à un « mécanisme psychosociologique inconscient et spontané³⁶ ». Ce dernier, nous le verrons, obéit souvent selon Maupassant à la logique instinctive et inconsciente de la foule, ou plus particulièrement du groupe. Ils effectuent un transfert de leur culpabilité sur un autre qu'ils considèrent comme responsable du mal cumulatif qui les ronge. Il nuit par extension à l'équilibre de la société : c'est le *scapegoating* ou le déroulement social du mécanisme du bouc émissaire au sens moderne qui s'exprime par un transfert de la faute, sur l'autre considéré comme *bête noire*³⁷ ou homme à abattre. Le regard que l'on porte sur l'autre détermine notre conception du bouc émissaire. Qu'il devienne le *souffre-douleur* ou la *bête noire*, il n'est rien d'autre qu'une solution, une échappatoire et un déversoir capable de répondre à des difficultés sociales dont l'injustice et la violence sont les derniers ressorts, à l'image de Boule de suif la prostituée, Simon le bâtard, ou Madame Walter la passionnée.

Cette thèse soulève plusieurs hypothèses qu'il semble judicieux de décliner et d'ensuite justifier au long de notre aventure rédactionnelle. Aussi, nous nous appuyerons sur les travaux de Louis Forestier, dont la collection « Pléiade » complète sera utilisée dans le cadre de l'analyse du corpus. Ils nous aideront à mieux éclairer notre lanterne sur l'homme et son œuvre. Il s'agira pour nous de participer à une lecture actualisée de son œuvre littéraire et par conséquent de présenter une vision plus anthropologique, psychanalytique, mais surtout herméneutique d'un siècle, d'une société. Si à la question du *pourquoi* de cette thèse nous répondons que nous voulons participer à une lecture plus actuelle du texte maupassantien à partir des concepts de désir mimétique, de violence psychologique, de sacrifice et de marginalités, il semble alors judicieux de circonscrire la problématique de notre hypothèse en ces termes : dans quelle mesure la victimisation permettrait-elle une lecture actualisée du corpus maupassantien ? Les travaux de René Girard, Philippe Hamon et de Ruth Amossy permettent-ils de lire le déterminisme, la stéréotypie, ou encore le personnage maupassantien ? Quels éléments disséminés dans notre corpus permettent-ils de donner à lire la vision satirique du XIX^{ème} siècle ?

³⁶ GIRARD R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, op.cit. p. 200.

³⁷ GIRARD R., *Les Origines de la culture*, op.cit., p. 261.

Les années 1970 à 1993 ont connu une recrudescence des travaux sur Maupassant et son œuvre, selon une approche structuraliste et parfois anthropologique. Les objectifs de ces travaux reposaient sur une étude diagonale entre la vie de l'homme et son œuvre. L'on ne saurait toutefois ignorer l'étude sur le roman d'André Vial qui constitue aujourd'hui une référence en termes de critiques sur Maupassant. André Vial a su élaborer une étude synthétique de l'art et de la philosophie de Maupassant, même si le titre de son ouvrage critique ne paraît pas concerner l'ensemble de son œuvre. N'empêche, ce livre regorge de nombreuses références pertinentes qui en font un parangon des études érudites entreprises sur l'œuvre de l'auteur, et plus particulièrement sur le roman.

D'autres sont plus soucieux de découvrir et d'interpréter cette écriture souvent facile à lire, mais qui semble toutefois en dire plus sur une société, une époque bien particulière, et enfin sur l'homme. On peut le constater avec les travaux de Micheline Besnard-Coursodon portant sur l'*Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*. Elle y développe une thématique très proche de la victimisation : celle du piège. Toute son étude converge vers le concept du piège chez Maupassant et dans son œuvre. Le piège des relations amoureuses, du temps qui passe, et de cet embourbement auquel l'homme se trouve soumis, impuissant car « pris au piège ». La vision du piège telle que nous la présente Michèle Besnard-Coursodon, se rapproche de celle du primitif chez Maupassant développée et argumentée par Alice De Wolf, dans sa thèse. Portant sur « Le Primitif dans l'œuvre de Maupassant », cette thèse soutenue en 2011 à l'Université de Paris 4, dans le cadre de l'École doctorale de littérature française et comparée, développe l'idée que pour Maupassant l'homme est « un animal humain » en qui coexistent le moderne et l'archaïque. Elle invite à lire ainsi l'aspect psycho-social des personnages, en se référant aux schèmes de la violence. Le piège est donc une constituante de la victimisation. Il participe de ce qui victimise les personnages maupassantiens, jugés bien souvent archaïques et donc instinctifs, bestiaux. Le piège selon elle serait cette situation victimaire dans laquelle se trouvent bien souvent les personnages maupassantiens. Il exprime leur impuissance face à l'adversité. Micheline Besnard-Coursodon y aborde la problématique du piège à partir de la thématique de la violence, thème récurrent à la lecture de l'œuvre de notre auteur. La violence est perceptible, dans le vocabulaire, dans la description des actions des personnages et des faits. Ce qui nous a davantage sollicitée dans cette étude n'est rien d'autre que la minutie employée pour faire ressortir la thématique du piège.

Tout dans les textes victimaires maupassantiens semble constituer pour l'homme une sorte d'enfermement. Les personnages se trouvent confinés dans une prison mentale de laquelle, impuissants, ils ne sortent que meurtris. La violence est ce qui se lit de prime abord dans ces textes. En effet, elle se lit par le biais des thématiques, des images sanglantes, parfois sadiques, à travers le comparatif bestiaire. Elle est si présente qu'elle suscite chez le chercheur une volonté d'y apporter des éléments de réponse. Il semble alors important de s'interroger sur les caractéristiques de ce type de comportement social. La violence que décrit Maupassant dans ses textes serait avant tout inhérente à l'Homme. Une autre thèse nous a paru pertinente dans son rapport au thème. Elle aborde l'imaginaire et les archétypes découverts dans les textes du Moyen-Âge. En effet, dans sa thèse intitulée : « Le chant de la violence collective : l'imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la Chanson de Roland³⁸ », Mathieu Dijoux met en exergue un aspect essentiel de la théorie du bouc émissaire, celui de la polarisation de la violence. Il s'ensuit donc la manifestation de cette violence à travers les figures antagonistes de la victime et de son bourreau. Les notions de sacrifice ne sont peut-être pas suffisamment abordées. Toutefois, à travers la perte de différence au cours du mécanisme, se lit dans cette étude, la relation qui lie signification mythique et représentations mimétiques. L'indifférenciation qui se manifeste par une perte de différence plonge la diégèse des textes victimaires dans un univers mythique au sein duquel prime la violence sous toutes ses formes, bercée par un imaginaire mystificateur. Elle obéit au point de vue du persécuteur illusionné. Cette thèse met en avant la vision symbolique de la violence et du mécanisme victimaire, sans oublier son rapport au mythe. L'imaginaire du bouc émissaire et du bourreau se trouve bien illustré à travers les personnages de Roland et de Ganelon, décrits comme rivaux mimétiques. La question de la rivalité mythique des frères ennemis se développe à travers Roland et Olivier. Durand, Strauss, et René Dumesnil sont convoqués dans cette étude, pour appuyer et mieux faire percevoir le caractère mythique de la violence dans cette épopée. La dimension narrative fait toutefois défaut à ce travail sur l'imaginaire qui vise en plus une dimension ethno- religieuse.

Les études sur Maupassant se sont souvent fondées sur des aspects à teneur biographique et surtout psychanalytique, avec pour enjeu de comprendre l'œuvre littéraire à travers l'homme. D'autres ont choisi de s'appuyer davantage sur le texte romanesque. La narrativité du genre a de ce fait été assez exploitée. Les apports du récit, le style du discours, les séquences narratives,

³⁸ DIJOUX M., *Le Chant de la violence collective : l'imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la Chanson de Roland*, Université de Grenoble-Alpes, sous la dir. de Philippe Walter, juin 2015.

le niveau d'énonciation sont autant de matériaux qui participent du saisissement de l'œuvre de l'auteur, au point d'en faire ressortir une certaine poétique du victimaire. Nous pouvons toutefois percevoir dans les travaux de Laure Helms sur *Pierre et Jean*, une volonté de lire l'œuvre sous le jour de la « chronologie romanesque », l'introspection et le « discours ressassant ». Ces éléments sont étudiés avec minutie, montrant peu à peu la situation de crise traversée par le personnage à travers le jeu du dehors et du dedans. Rodrigue Ndong Ndong, enseignant chercheur à l'université Omar Bongo, au Gabon, soulève, lui aussi, de manière pertinente, comme nous le verrons, la question du désir chez Maupassant à travers son article intitulé : « Maupassant à l'épreuve de l'herméneutique girardienne. Notes sur *Pierre et Jean* »³⁹. En effet, il se sert de l'herméneutique girardienne pour schématiser les étapes de la crise mimétique à laquelle sont confrontés les personnages de *Pierre et Jean*. Il part du désir mimétique pour expliquer les différentes étapes par lesquelles passent les personnages de ce corpus. La crise mimétique dans ce cas de figure pourrait être appréhendée par séquence. La victimisation n'est plus simplement un thème. Elle se conceptualise. Elle obéit à une logique. Elle est structurable. Toutefois sa démarche, à notre sens, n'est pas corollaire d'un imaginaire temporel et spatial propice à la victimisation.

On parlera dans ce cas de poétique du récit victimaire qui entend lire le texte maupassantien à la lumière des travaux girardiens, comme un mécanisme découlant du désir mimétique pour aboutir au sacrifice (parfois symbolique) de la victime émissaire. L'objectivité d'une recherche étant fonction de la restitution correcte des étapes et « des règles de la méthode que l'on choisit soi-même pour attaquer la lecture d'un texte »⁴⁰, c'est donc en ayant pour point de départ les présupposés de René Girard et la narratologie que nous lirons la victimisation comme un paradigme. Le choix de prioritairement allier l'étude des textes maupassantiens aux travaux de René Girard relève d'une volonté de lire la victimisation de ses personnages par le canal d'une schématisation narrative. Sa théorie du *désir mimétique* est une théorie exploitant un seul et même mécanisme, celui de l'imitation. Elle permet d'expliquer bon nombre de phénomènes concernant l'homme, qu'ils soient psychologiques, anthropologiques, sociologiques ou culturels. Cette théorie est développée dès son premier ouvrage, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. « Le mensonge romantique », c'est l'illusion selon laquelle nos désirs seraient

³⁹ NDONG NDONG R., « Maupassant à l'épreuve de l'herméneutique girardienne. Notes sur *Pierre et Jean* », in *Humanités gabonaises*, Libreville, éd. Ntsame, n°02- décembre 2012, pp. 173-185.

⁴⁰ BIYOGO G., *Traité de méthodologie et d'épistémologie de la recherche*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11.

individuels, particuliers, singuliers. La « vérité romanesque » serait alors le démenti que les plus grands romans apportent à cette croyance. Selon lui, des œuvres telles que *Don Quichotte*, *Madame Bovary*, *Le Rouge et le noir* ou *La Recherche du temps perdu*, font la description de héros soumis au désir mimétique et à ses conséquences⁴¹. Pour lui, l'homme désire toujours selon le désir de l'Autre. Lorsqu'un objet devient source de conflit, il peut nuire à l'ordre social et plonger la communauté dans une crise mimétique. Cette théorie repose ainsi sur trois pôles : le sujet désirant, le médiateur et l'objet du désir. Toutefois, cette approche n'étant pas très littéraire, elle ne met pas assez en scène les procédés stylistiques et narratologiques auxquels recourt l'auteur d'un texte littéraire. Nous avons donc choisi de joindre à cette approche des outils d'analyse littéraire adéquats à l'étude diégétique. Ainsi, parce qu'ils permettent de dresser une véritable poétique d'un ensemble d'œuvres propre à un auteur, nous nous appuyons aussi sur les concepts et théories de narratologie et du discours de Gérard Genette, de Philippe Hamon et de Dominique Maingueneau. C'est à la lumière de ces différentes approches que nous lirons et déterminerons une poétique du récit victimaire chez Maupassant. Mieux, à travers ces approches nous pourrions lire un Maupassant nouveau, non pas marqué d'un pessimisme ostentatoire, mais un Maupassant lui aussi victime de son succès, de ses angoisses obsessionnelles, de ses pulsions, et surtout de son siècle. Par souci d'une meilleure compréhension des enjeux que soulèvera chaque partie de cette étude, nous avons choisi de les faire précéder d'une introduction et d'une conclusion qui permettront la mise en exergue des notions principalement développées. La notion de victimisation sera progressivement explicitée et son mécanisme construit dans les textes de Maupassant.

Le premier jalon de notre thèse sera le lieu d'une démonstration de l'apport des théories girardiennes en vue d'une poétique du récit. Les travaux girardiens bien que précis, relèvent avant tout du domaine anthropologique. Ils ne précisent donc pas à suffisance l'implication narrative et stylistique de la victimisation dans ces textes. Aussi à travers l'apport des procédés narratologiques, thématiques et structuraux nous établirons la dimension littéraire de ces textes potentiellement victimaires. Nous aborderons dans la première partie la notion d'indifférenciation. Elle permet de lire au mieux, par analogie, l'auteur à travers ses personnages, son époque et son environnement immédiat. Elle relève davantage de la crise existentielle chez certains personnages. La structure du corpus restreint choisi nous permettra de démontrer qu'il obéit

⁴¹ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., 1961.

aux lois qui régissent la spécificité d'un conte que l'on caractériserait de victimaire. Dans le cadre de cette recherche de poétique maupassantienne, cela nous permettra de construire une spécificité du conte victimaire. Il s'agira d'une analyse « intra-littéraire »⁴² du récit, mais surtout d'une analyse structurale du conte victimaire. Nous nous appuyerons sur la *Morphologie du conte* de Propp au moyen de « la signification des formes » propres au conte victimaire. Par « conte », nous entendons tout récit s'inscrivant dans une perspective de violence acerbe et de victimisation de l'autre à travers lequel s'exprime une opinion illusionnée des personnages bourreaux et le sacrifice réel ou implicite d'une victime émissaire. Mais plus encore, un conte victimaire dans notre corpus se détachera de simples récits dans la mesure où il met en avant des séquences indispensables à sa compréhension et à sa caractérisation. La victimisation, mécanisme bien souvent inconscient, englobe plusieurs notions chères à René Girard, notamment celle du désir mimétique, de la violence, et du sacrifice du bouc émissaire. Des notions identifiables dans le corpus choisi. Leur étude dans les textes de Maupassant nécessite différentes approches, narratologique en tant que poétique textuelle, ethnologique en tant que fait social, voire culturelle, anthropologique. Cette première approche nous aura permis de procéder à une présentation structurale et narrative du mécanisme.

Puis, dans le second jalon intitulé : « Système des personnages : stéréotypie et marginalité » nous nous arrêterons sur les facteurs spatio-temporels susceptibles de favoriser (déterminisme) la victimisation du personnage et de définir sa marginalité. Les approches sémiologiques de Philippe Hamon et de Ruth Amossy nous permettront de lire les éléments de catégorisation des personnages. Les types-maupassantiens et la question des marginalités participeront d'une lecture de la stéréotypie. La dernière partie de notre étude consistera à lire notre corpus « victimaire » comme miroir d'une idéologie, soulevant ainsi des questions esthétiques visant une lecture non pas de l'idéologie, mais de l'effet-idéologie. Nous verrons ainsi qu'au-delà de la présence néfaste de l'autre, le héros maupassantien est « inconstant » essentiellement dans son être. Tout cela, dans l'objectif d'affirmer avec Umberto Eco que « seule une psychologie attentive au moment de la genèse des structures peut permettre de justifier cette tendance »⁴³, celle du sens moderne attribué par Maupassant au bouc émissaire. Une inconstance qui cache une crise identitaire profonde, ontologique. Enfin, nous aurons compris qu'au-delà de son « humour

⁴² Nous utilisons ce terme par opposition.

⁴³ ECO U., *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 106.

noir », de sa satire sociale, et par l'usage récurrent de ses marginaux, c'est encore une lecture nuancée, plus humaine, plus ouverte à la différence que nous livre Maupassant.

Première partie : Victimisation et poétique du récit

Nous entendons par poétique du récit victimaire chez Maupassant, cette lecture interne du discours donnant à lire les schèmes de la victimisation, comme théorisés par René Girard. En effet, établir une étude de la poétique de la victimisation dans l'œuvre de Maupassant implique la mise en relation du discours et du récit à partir d'une approche narrative et structurale. Le désir, non seulement en tant que fantasme inconscient, mais aussi dans son essence mimétique, constituera l'un des éléments fondamentaux de l'entrée du mécanisme. Il permettra de démontrer l'influence de l'autre dans la construction du processus de victimisation. Le texte sera ainsi un matériau privilégié à partir duquel pourra se lire le mécanisme victimaire comme thème, et comme structurant d'un type de récit qui lui serait propre. Le texte est le lieu où la fiction et la réalité s'unissent et prennent peu à peu corps et sens. Il devient cet « entre deux bords » dont le scintillement séduit, « ou encore [favorise] la mise en scène d'une apparition-disparition », ⁴⁴ souligne Roland Barthes. Il rend visible ce qui n'est plus ou pas assez perceptible dans la réalité. Il est tissu :

Texte veut dire *tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. ⁴⁵

C'est donc dans le texte et à partir du texte, qu'un auteur, en tant qu'artiste, se donne à lire, par des procédés rhétoriques et stylistiques propres. Il est semblable à une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée). Par le biais de l'écriture se décline son inconscient, à travers certains archétypes, ou sa vision du monde. Ce n'est donc qu'au moyen de ces éléments de communication et de narration que peu à peu, à travers leur mise en lumière, on pourra voir s'esquisser le substrat du mécanisme victimaire, comme chez Maupassant. Les discours psychologiques, participant de la victimisation d'un personnage, seront étudiés. Car chez

⁴⁴ BARTHES R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

Maupassant, c'est bien souvent par la manipulation du discours que s'exprime la violence sur un tiers, une violence psychologique.

Nous étudierons aussi la représentation des actions qui participent de cette victimisation. La représentation s'appuie sur deux pratiques indispensables : la *diegesis* et la *mimesis*, chacune reposant respectivement sur la présence d'un narrateur pour l'une et sur « la mise en acte directe des personnages »⁴⁶ pour l'autre. La psychologie des personnages et la description de l'univers diégétique qui participent de l'écriture sont les moyens par lesquels Maupassant représente les actions humaines. Ils feront l'objet d'une lecture structurale.

La structure textuelle, la narration, l'écriture constituent ce miroir à partir duquel se découvre une société inconsciemment encline à la violence et à la victimisation. Le récit exprime dans une certaine mesure la forme irréductible de l'expérience humaine du temps. Le caractère temporel de l'existence humaine demeure ainsi l'exigence de vérité de toute œuvre narrative.⁴⁷

Nous tenterons de démontrer ainsi qu'il y a dans ce corpus une propension à une théorie du langage victimaire, mais que ce dernier se construit aussi et se déchiffre à partir du récit, de sa structure par exemple. Nous verrons en convoquant Propp, Barthes, Todorov, Genette ou même Greimas, dans un cadre épistémique particulier que la narrativité peut être porteuse d'une certaine vérité, mieux : elle est porteuse de sens. Les travaux de Philippe Hamon et de Dominique Maingueneau participeront de la lecture du récit et du discours victimaire. Les analyses structurale et scripturale du texte se feront alors écho dans le cadre de ce chapitre.

Parler de victimisation revient à parler de mécanisme ou de schéma, au cours duquel un individu se rendrait victime de l'autre ou des autres et implique, dans bien des cas, un rapport dichotomique, voire même d'assujettissement entre bourreau et victime. La victimisation suppose la récurrence du paradigme de la violence. Elle constitue le processus par lequel la violence d'un groupe sur un tiers s'effectue. Elle peut aussi s'ancrer dans un contexte rivalitaire. En tant que mécanisme, la victimisation est perceptible dans les textes de Maupassant, *Pierre et Jean*, *Bel-Ami* et *Boule de suif*, pour ne citer que ceux-là, dont les étapes narratives, nous y reviendrons, structurent l'essence. La victimisation qui s'y construit découle bien souvent,

⁴⁶ ANDRE S., *Le Récit, Perspectives anthropologique et littéraire*, Paris, Champion, 2012, p. 7.

⁴⁷ GIORGIO I., « Modèle récit ou récit modèle », in *Le Modèle et le Récit*, éd. de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2001, p. 418.

comme théorisée par René Girard, du désir (de sa frustration) et de la rivalité mimétique, nous le verrons. Elle peut aussi se construire dans un contexte social critique dont l'issue se soldera par la polarisation de la violence et le sacrifice de la victime choisie. L'on peut enfin y lire explicitement les motifs récurrents qui concourent à la mise en place du mécanisme. D'autres textes tels *Le Papa de Simon*, *Héraclius Gloss*, ou encore *Berthe*, *Miss Harriet*, *Le Petit Fût* ou les romans dont la structure s'étire davantage, ne dévoilent que quelques grands moments dudit processus. Le mécanisme ne s'y trouve donc pas entièrement décrit. Les étapes narratives les plus récurrentes sont souvent caractérisées par la description du désir (du *vouloir*), d'une pulsion, l'expression de la violence sur un tiers et la valeur du sacrifice. Cette dernière se dessine chez Maupassant avec une pointe d'ironie mais demeure constante dans son œuvre. Le dénominateur commun à tous ces textes reste donc celui de l'expression de la violence sur l'autre, notamment à travers la polarisation de la violence par la foule, ou encore à travers la violence psychologique d'un bourreau sur ses victimes. La violence semble définir les relations entre les personnages, structurer le récit, imprégner le discours, mais surtout, elle se révèle bien plus profonde et inconsciemment ancrée en nous. Elle est parfois sous-jacente, mais bien souvent agissante. La construction et déconstruction du mécanisme du bouc émissaire, dans l'œuvre de Maupassant, est donc principalement visible à travers l'expression de la violence. Violence du désir, violence physique, morale, sur un tiers : tout tourne autour de la violence dans les récits victimaires de Maupassant. Se dessine ainsi chez lui le visage de la victime émissaire.

Nous voulons d'abord présenter les grandes étapes du mécanisme victimaire tel que le théorise René Girard. Il s'agira surtout de faire une lecture séquentielle narrative des textes de Maupassant, partant de la genèse de la crise au sacrifice du bouc émissaire. Structure et structurant favoriseront la cohérence textuelle. Nous établirons ensuite une confrontation entre théorie et pratique, entre le mécanisme victimaire théorisé par René Girard et celui perceptible chez Maupassant et donc entre rite et récit, ceci afin de démontrer en quoi le recours aux travaux girardiens est particulièrement approprié pour étudier l'œuvre maupassantienne. Cette approche s'inscrit enfin dans une tentative d'établir un paradigme du mécanisme victimaire pouvant servir de modèle à d'autres études narratives du genre.

Chapitre 1 : La crise de l'indifférenciation

Par crise de l'indifférenciation, on peut entendre ce moment du mécanisme marqué par un bouleversement profond, une sorte de rupture troublant la situation de départ. On peut aussi la considérer comme le moment le plus haut de l'intrigue, au niveau de la narration. Nous y reviendrons davantage dans le chapitre intitulé « cohésion narrative et rituelle ». Pour mieux en percevoir l'implication, nous commencerons par définir les expressions « crise » et « indifférenciation » séparément. L'expression « crise », du latin « *crisis* », date de 1429, et était préalablement employée pour caractériser, en médecine, la « phase décisive d'une maladie ⁴⁸ ». Elle dépeint aussi un moment « d'aggravation brusque » de l'état d'une personne en bonne santé apparente, une sorte « d'accident »⁴⁹. Elle semble donc souvent liée à l'état de santé d'un individu, précisant son degré d'évolution. À partir de 1690, cette expression renverra par analogie à une « phase grave dans l'évolution des choses, des événements, des idées.⁵⁰ » On comprendra ainsi qu'elle désigne, une « rupture profonde » de l'équilibre plus ou moins normal au départ. Parallèlement, en économie, on parle de « contraction », de « dépression » ou de « récession ». En politique, la crise renvoie à cette « période pendant laquelle le ministère démissionnaire n'est pas remplacé par un nouveau »⁵¹. Il s'agit donc d'une période de stagnation qui se traduit par une tension sociale patente. La crise à travers tous ces synonymes et tentatives de définition, semble marquer le trouble, l'« ébranlement », le « malaise » ou une véritable dépression par rapport à un état de fait antérieur.

Le substantif féminin « indifférenciation », quant à lui, correspond aussi bien à une action qu'à l'état de ce qui est indifférencié⁵². En biologie cellulaire, il renvoie à l'« état des cellules qui ont gardé des caractères embryonnaires, sans évolution vers un état de cellule spécialisée. »⁵³. On peut ainsi désigner « l'indifférenciation » comme un moment de stagnation non conforme au principe d'évolution d'un individu ou même d'un ensemble d'individus dans un contexte précis. Stagnation marquée par le phénomène de la mêmété. Tout semble se

⁴⁸ *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2002, p. 170.

⁴⁹ *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2017, p. 588.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² <https://www.cnrtl.fr/definition/indifférenciation>, consulté le 05/09/2019.

⁵³ *Ibid.*

ressembler. Toute différenciation semble superflue. Cette notion est aussi, pour ce qui nous intéresse, conceptualisée par René Girard. Sa définition de l'indifférenciation possède un sens très proche de l'herméneutique derridienne. Cela, dans la mesure où le mot « différence » peut comporter un double sens, tel que nous l'explique Jacques Derrida. D'une part, il indique une non-identité dans l'espace, la « différenciation » du même et d'autre part, la non-coïncidence dans le temps, « le différent du simultané »⁵⁴. Par analogie nous dirons que la crise de l'indifférenciation dans le processus victimaire se traduit par une sorte de brouillage psycho-spatial qui aveugle les personnages, les entraînant à la recrudescence de la violence sous toutes ses formes. L'indifférenciation tend à se confondre avec une forme de violence généralisée. Ce moment de contagion sociale traversant « les rapports interindividuels »⁵⁵ naît généralement d'une frustration du désir.

Le désir mimétique, qui nous intéresse particulièrement, se définit, au moyen de nos lectures, comme le symptôme de la société moderne. En effet, sous toutes ses formes, il constitue l'essence de l'être dévastateur, par sa dimension psychique. Selon René Girard le désir est la prise de conscience d'une tendance particulière vers un objet connu ou imaginé. C'est un sentiment de convoitise à la vue du bonheur d'autrui⁵⁶. Décrire les caractéristiques de cette crise revient à montrer en quoi le désir (imitatif) joue un rôle essentiel entre les hommes et caractérise tous leurs rapports amicaux ou conflictuels notamment, chez les personnages maupassantiens. Sa manifestation se veut généralisée, une crise collective, une crise psychosociale. Elle n'implique plus seulement le sujet désirant et son rival mais l'ensemble du personnel diégétique. Il s'agit plutôt d'une crise collective que subit une communauté donnée, dans un contexte d'énonciation déterminé. Nous aurons ainsi, le contexte de l'invasion qui réunira les personnages de *Boule de suif*, celui de la famille Roland, cercle au sein duquel se manifesterait la crise, celui de la rivalité entre Maître Chicot et la mère Magloire dans *Le Petit Fût* etc. Cette analyse se fondera sur les données textuelles, narratives qui seront par la suite, interprétées de manière à faire ressortir la notion d'imaginaire⁵⁷ telle que véhiculée par notre corpus.

⁵⁴ GIRARD R., *Celui par qui le scandale arrive*, op.cit., pp. 32-33.

⁵⁵ LAZZERI C., « Désir mimétique et reconnaissance », in René Girard, *la théorie mimétique. De l'apprentissage à l'apocalypse*, Paris, PUF, « Débats universitaires », [2010], 2018, pp.15-57, p. 28.

⁵⁶ *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome 2, Paris, Le Robert, p. 162.

⁵⁷ *Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit, 2002, p.1055, Tout au long de l'histoire culturelle, des querelles ont opposé les tenants d'une conception traditionnelle de l'imagination « créatrice ». Dans la lignée de Descartes, Pascal, et de La Bruyère, l'imagination est souvent vue comme une force « erronée de bizarre » (*Dictionnaire de l'académie*

La crise se caractérise aussi par un trouble profond dont les enjeux peuvent être divers, comme nous l’aborderons dans la suite de notre démonstration. En effet, signe représentatif de l’état des personnages, à une certaine étape du processus, l’indifférenciation désigne enfin une série d’actions représentatives de cet état. Il s’agit de la violence mutuelle, des introspections, du brouillage, de la confusion, des questionnements, qui sont le fait des personnages. La mise en exergue du phénomène du brouillage permet de mieux en percevoir l’implication dans le processus. C’est en effet, parce qu’ils finissent par entrer dans une spirale mimétique que Pierre et Bel-Ami perdent leur identité et se plongent dans les méandres de l’indifférenciation, oscillant entre ressemblance et besoin impérieux de surpasser leurs rivaux. Certaines notions telles que la folie, la peur, ne seront toutefois pas pleinement abordées dans cette partie, mais plutôt dans la deuxième. Cet état psychologique, chez le personnage maupassantien, ne résulte pas toujours de l’altérité. Il ne permet pas d’établir un véritable parallèle avec le processus victimaire dans son entièreté. Nous verrons donc comment à travers l’écriture de la violence, à travers le thème du brouillage, Maupassant parvient à mettre en lumière herméneutiquement et par la narration, ce balancement important du mécanisme.

I.1.1. Pour une lecture du désir mimétique

Pierre Danger dans son ouvrage, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Maupassant* définit les personnages maupassantiens comme étant « des boulimiques asservis à un appétit dont ils ignorent le sens »⁵⁸. Cet appétit pourrait s’appliquer à la notion de désir qui se manifeste et conditionne leur *pouvoir* et qui souvent se voit tournée vers un objet ou vers un autre personnage. Un désir qu’on pourrait qualifier de mimétique, car il implique quelquefois la présence d’un autre que nous. Un désir semblable à la pulsion, car incontrôlé, tel celui de Mme Walter à l’endroit de Bel-Ami. L’individu ne semble pas avoir d’emprise sur lui, il le subit. Si pour Pierre Danger, « l’appétit boulimique », qui asservit les personnages maupassantiens naît *ex nihilo*, l’on peut toutefois à la lumière d’indices textuels, en révéler l’essence. Il s’agira de commencer par se poser la question suivante : le personnage maupassantien, souvent considéré comme instinctif, est-il envieux ? Pierre l’est de son frère Jean, Duroy l’est du succès

1694) et nombre de philosophes des Lumières la condamnent. Dans notre cas, l’imaginaire renvoie tout simplement à l’univers romanesque, reflet de la société et de la réalité.

⁵⁸ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1991, p. 133.

de son ami Charles, Mme Walter de sa fille Suzanne. Mme Loisel envie le bonheur de son amie Jeanne. Exaltation des sens, envie de vivre, appétit sexuel, recours à la violence, pulsion de mort, lynchage ; la victimisation pose le problème du désir qui souvent atteint son paroxysme. Le désir tel que nous envisageons de l'étudier, ne se réfère pas à la conception allemande du *Wunsch*, ou à celle du *wish* en anglais. Ces deux notions renvoient respectivement au souhait, au vœu formulé. Le désir prend dans ce contexte un sens plus profond, il « évoque un mouvement de concupiscence ou de convoitise rendu en allemand par *Begierde*, ou encore par *Lust*. »⁵⁹ Il est ainsi par essence mimétique, souvent motif de la violence entre deux protagonistes. Ce désir fréquemment inconscient renvoie à la définition première qu'en fait Freud. Nous analyserons essentiellement dans cette partie la question du désir mimétique en vue de démontrer son rapport au mécanisme victimaire. Car c'est bien souvent le désir quand il est mimétique qui génère le mécanisme du bouc émissaire.

Si nous ne pouvons entièrement réfuter la thèse de Pierre Danger dans son essai sur la question du désir chez les personnages maupassantiens, nous pouvons toutefois y apporter un *aggiornamento*. En effet cet ouvrage, qui s'inscrit dans une logique de fustigation des travaux de Charles Castella,⁶⁰ montre dans son premier chapitre en quoi les démonstrations de celui-ci couvraient une vérité contraire à sa thèse. Charles Castella se serait, selon lui, fourvoyé dans son étude sur le désir médiatisé chez Maupassant :

Bien loin de participer à cette vaste fresque du désir médiatisé, qui constitue en effet la plus grande partie de la production romanesque du XIX^{ème} siècle, l'œuvre de Maupassant fonde au contraire son originalité sur un aspect peut-être encore insuffisamment souligné jusqu'ici et susceptible de nous livrer une des clés : nouvelles ou romans engageant des personnages qui dans la structuration de leurs désirs, dans leur relation au monde, dans les formes de leur imagination, échappent au contraire totalement à l'univers de la médiation.⁶¹

Le désir chez le personnage maupassantien serait *de facto* instinctif, et non pas mimétique. Les démonstrations que Danger érige en vue de légitimer son assertion nous permettent de souligner ceci : Jeanne dans *Une vie*, Christiane dans *Mont-Oriol*, Mme Guilleroy dans *Fort comme la mort*, ou Mme de Burne dans *Notre cœur*, qu'il considère comme des « femmes éponges »,

⁵⁹ LAPLANCHE J., et Pontalis J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F, [1967], 2007.

⁶⁰ CASTELLA C., *Structures romanesques et vision sociale chez Guy de Maupassant*, Paris, L'Âge d'Homme, 1972.

⁶¹ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, *op. cit.*, p. 7.

semblent indifférentes à tout réseau d'images qui médiatisent le désir des autres⁶². Elles s'éloignent ainsi de tout bovarysme flagrant :

Sans tendresse ? [...] Était-il possible qu'une femme n'aimât point ? Une femme jeune, jolie, vivant à Paris, lisant des livres, applaudissant des actrices mourant de passion sur la scène, pouvait-elle aller de l'adolescence à la vieillesse sans qu'une fois seulement, son cœur fut touché ? (*PJ*, 767)

Ce questionnement de Pierre sur la capacité de sa mère à aimer et à être sujette à toute forme de mimétisme peut se lire comme une antithèse. En tant que questionnement, il permet aussi de lire un brouillage de la pensée du personnage et donc son état de crise. À travers lui, c'est bien l'éventualité d'un caractère médiatisé du désir qui est plus ou moins affirmée par le narrateur. Le discours indirect libre, créant un brouillage entre les pensées du personnage et celles du narrateur, l'atteste : la femme mondaine du XIX^{ème} ne saurait échapper à l'emprise de la médiatisation du désir. Pierre Danger souligne :

Ainsi, la peinture des processus de médiation existe bien dans l'œuvre de Maupassant, mais ce qui fait la grande différence avec Flaubert, ce qui change totalement le paysage romanesque, c'est que, contrairement à ce qui se passe chez Flaubert, cette peinture n'occupe jamais la totalité du champ du récit, ce n'est pas par elle que le personnage accède comme Emma, à une dimension tragique. La femme atteinte par le mal ontologique n'est jamais que le contre-type dérisoire et stupide d'une authenticité incarnée par l'héroïne.⁶³

Dans les récits de Maupassant, la femme est davantage objet du désir mimétique que sujet. A *contrario*, le personnage masculin occupe bien souvent un rôle de sujet désirant.

Charles Castella dans son étude, *Structures romanesques et vision sociale chez Guy de Maupassant*, met en exergue la théorie de la médiation selon René Girard. Dans son ouvrage portant sur les six romans de l'écrivain, Charles Castella se proposait de montrer qu'il existe dans ce corpus de Maupassant, une parfaite illustration du désir médiatisé, partant des travaux de René Girard dans *Mensonges romantiques et vérités romanesques*. Selon lui, ce processus s'appliquerait à chacun des personnages. Sa démonstration demeure insuffisante toutefois. En effet, à l'époque de la publication de sa thèse, la théorie girardienne n'était, semble-t-il, pas assez approfondie. Car de cette problématique du désir médiatisé ne découlait pas encore le mécanisme du bouc émissaire. Ses travaux s'appuient sur *Mensonges romantiques et vérités*

⁶² DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 36.

⁶³ *Ibid.*, pp. 28-29.

romanesques, paru en 1961, tandis que l'hypothèse de la violence comme processus inconscient prend sens avec *La Violence et le Sacré*, paru en 1962. Enfin, *Le Bouc émissaire*, ouvrage davantage minutieux, présente désormais dans son ensemble le mécanisme inconscient de régulation de la violence. Il paraît en 2009. Ce qui donne, en partie, du poids à la réfutation de Pierre Danger. L'étude de Charles Castella s'appuie aussi sur les travaux de Georg Lukàcs et de Lucien Goldman, qui constituent une véritable vérification expérimentale de l'univers fictif de Maupassant. Il s'intéressait à cet effet « au problème des relations entre les structures de l'œuvre littéraire et celles de la société qui l'a vue naître »⁶⁴.

De ses travaux, il ressort que l'autre est la pièce maîtresse de notre univers, comme l'affirmait Georges Perros. Il définit ce que « je » suis susceptible d'aimer, ou d'apprécier. On peut le voir avec André Mariolle dans *Notre cœur*, pour qui « l'amour n'est [...] plus qu'une légende, faite pour être chantée en vers ou contée par des romans trompeurs » (*NC*, 1134). Les personnages maupassantiens semblent en quête d'amour, un amour idéal, généralement désigné à travers des légendes, des croyances, etc. Christiane Andermatt, la petite Suzanne Walter dans *Bel-Ami* ou Berthe dans *Une vie*, sœurs par la fiction, ont grandi avec cette illusion de l'amour idéal et elles ont appris « dans la jeunesse à croire au bonheur » (*CNI*, 1252). Cette conception du bonheur, si prisée par la société, va accroître chez elles le désir de se faire aimer. Cette recherche incessante de l'amour souffre bien souvent de quelque insuffisance ou confrontation. Elle implique encore plus que l'objet désiré, la présence de l'autre, qui chez Maupassant, se trouve être dans bien des cas, un obstacle à la satisfaction de nos désirs.

I.1.1.A. Désir triangulaire

Le thème du désir triangulaire ancre le récit dans une perspective parfois passionnelle, mais particulièrement rivalitaire, menaçant et suscitant à la fois les actions des personnages. Il déclenche la quête. Sous toutes ses formes, le désir se trouve ainsi implicitement ou explicitement décrit, tantôt désir d'être l'autre, le cas de *Bel-Ami* face à Charles, celui de Mme Walter face à sa fille Suzanne, ou encore celui de Pierre face à son frère Jean. Parce que l'Autre désire un objet, nous venons ensuite à le désirer. Le concept de propriété selon Rousseau (qu'il s'agisse de la nourriture, de la femme ou du territoire) pourrait en constituer un exemple, démontrant ainsi le caractère mimétique du désir humain. La vie en société rend les hommes

⁶⁴ CASTELLA C., *Structures romanesques et vision sociale chez Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 9.

semblables. Cette ressemblance atteignant son paroxysme génère de la violence, celle de tous contre tous décriée par Hobbes. Barthes nous rappelle ce rapport qu'entretient le monde infini des personnages avec cette structure paradigmatique du schéma : Sujet/Objet, Donateur/Destinataire, Adjuvant/Opposant, projetée le long du récit. Le rapport que le sujet cultive avec son objet implique toutefois la présence du destinataire qui se transformera en opposant. Et comme l'actant définit une classe, il peut se remplir d'acteurs différents, mobilisés selon des règles de multiplication, de substitution ou de carence.⁶⁵ On passe alors à la structure paradigmatique suivante : Sujet désirant/ Objet du désir/ Médiateur qui caractérise le désir mimétique, dit désir triangulaire.

Selon René Girard, la littérature tend à cacher le mécanisme victimaire et ses retombées virulentes. Il souligne dans ses *mensonges romantiques* qu'en cela, elle fait croire à l'authenticité et à la spontanéité des désirs. De ce fait, elle peut posséder un caractère mythique. Toutefois, certains auteurs tels que Shakespeare ou Maupassant ont su percevoir la recrudescence de ce mimétisme souvent social ou littéraire. Dans ses *Sonnets*, Shakespeare affirme au sonnet XXXV « toi, tu l'aimes, parce que tu sais que je l'aime, elle, c'est encore pour moi qu'elle me trompe en permettant à mon ami de l'apprécier à cause de moi »⁶⁶, montrant encore par la littérature, le caractère mimétique du désir humain. Un ami ou un proche aimera donc la femme (ou l'homme) que l'autre aime simplement parce qu'il imite ce dernier, cela souvent, indépendamment de lui. Car il en « ignore le sens ». L'appartement aura beaucoup plus d'importance pour Pierre parce que Jean lui aura, par son désir de le posséder, désigné son importance. C'est bien parce qu'il prend l'autre pour ami (le médiateur), et surtout pour modèle, qu'il va aimer cette femme (ou cet homme). Ainsi : « Plus le médiateur se rapproche du sujet désirant, plus les possibilités des deux rivaux tendent à se confondre et plus l'obstacle qu'ils s'opposent l'un et l'autre se fait infranchissable. »⁶⁷ Nos désirs ne naissent donc pas seuls, « le tiers est toujours présent à la naissance du désir »⁶⁸.

⁶⁵ BARTHES R., « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 7-57, p. 35.

⁶⁶ SHAKESPEARE W., *Sonnets*, trad. de François-Victor Hugo, in *Œuvres complètes de Shakespeare*, Pagnerre, 1872, pp.49-146, p.73. René Girard souligne par ailleurs que d'autres œuvres telles *Les deux gentilshommes de Vérone* et *Le Viol de Lucrece* participent de manière explicite à ce motif et cette écriture du mimétisme par Shakespeare. Ce dernier a bien souvent fait l'objet des études girardiennes avec Othello, les Sonnets, ou *Roméo et Juliette* dans *Shakespeare, les feux de l'envie*, sous le sous-titre, « L'Apocalypse du désir », 1990.

⁶⁷ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 33.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

Contrairement aux romantiques qui prônaient l'authenticité du Moi, l'autre *est* généralement le *médiateur* de nos désirs qui sont essentiellement triangulaires. Cette présence implique une situation de conflit, comme le souligne René Girard :

Le sujet éprouve donc pour ce modèle un sentiment déchirant formé par l'union de ces deux contraintes que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense. C'est là le sentiment que nous appelons « haine » [...] la jalousie et l'envie supposent une triple présence de l'objet : présence du sujet, présence de celui que l'on jalouse ou de celui que l'on envie.⁶⁹

Nous nous trouvons de ce fait en présence de la *mimésis* de l'antagoniste encore appelée : *mimésis d'appropriation*⁷⁰, opposant Éros et Thanatos. Cette dernière se dessine assez bien dans *Pierre et Jean*, ce texte qui reprend un des mythes de la civilisation judéo-chrétienne, opposant deux frères et déchirant par la même occasion la fraternité, le mythe de Caïn et Abel, les deux fils d'Adam et Ève, animés d'une rivalité conduisant à la mort d'Abel. Le titre de ce roman donne une idée de la destinée conflictuelle des personnages éponymes. Pierre et Jean pouvant à tout instant être changés en Pierre ou Jean.

Pierre et Jean, rappelons-le, est le récit d'une déchirure familiale. Le texte présente toutefois, de manière récurrente, les deux frères en situation rivalitaire. En effet, trois situations de désirs rivalitaires sont à noter au cours desquelles les frères se trouvent confrontés à une configuration de mimétisme triangulaire. Nous avons ainsi : Pierre-Jean-Mme Rosémilly; Pierre-Jean-Appartement ; Pierre-Jean-Mme Roland ou encore Pierre-Jean-héritage. Ces situations représentent le schéma, sujet désirant-médiateur-objet désiré. Bien qu'au fil du récit, l'objet du désir varie, les statuts de sujet désirant et médiateur demeurent inchangés. Pierre demeure, dans toutes les situations schématiques, le sujet désirant et Jean le médiateur. Antonia Fonyi, dans son analyse de *Pierre et Jean*, les place respectivement sous le signe de « l'être » et de « l'avoir »⁷¹. Pierre désire « l'espace, le plaisir, l'amour », tandis que « tout est à Jean »⁷². Pierre essuie sans cesse des échecs au point de ne jamais posséder :

Plusieurs fois déjà il avait pris cette détermination sans en poursuivre la réalité. Au début de toutes ses tentatives de carrière nouvelle, l'espoir de la richesse vite acquise soutenait ses efforts et sa confiance jusqu'au premier obstacle, jusqu'au premier échec qui le jetait dans une nouvelle voie. Enfoncé dans son lit entre les draps chauds, il méditait. (*PJ*, 742)

⁶⁹ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, pp. 19-20.

⁷⁰ Elle se manifeste par la rivalité violente entre deux antagonistes sur un objet de désir.

⁷¹ FONYI A., *Maupassant, Pierre et Jean*, « Présentation », Paris, Gallimard, 2008, p. 20.

⁷² *Ibid.*, p. 21.

C'est surtout dans l'attitude de celui qui « méditait » et ne passait jamais vraiment à l'action que le représente le narrateur. Il est un éternel désirant. La passivité une fois encore se trouve représentative d'un personnage. Aux démarches de Pierre sont associées les notions d'« échec », de « tentatives » échouées, ou d'« obstacles ». Ce qui le réduit à ne jamais rien avoir. Juste « être », « méditer » et « désirer » dans une attitude souvent passive, « enfoncé », choisissant le confort du rêve à la poursuite de « la réalité ».

Les fils Roland, au chapitre premier du roman, sont identifiés de manière à laisser entrevoir le climat mimétique dans lequel ils ont baigné depuis l'enfance et dans lequel ils baigneront au long du récit :

Jean, aussi blond que son frère était noir, aussi calme que son frère était emporté, aussi doux que son frère était rancunier [...] Jean, dès son enfance, avait été un modèle de douceur, de bonté et de caractère égal, et Pierre s'était énervé, peu à peu, à entendre vanter sans cesse ce gros garçon dont la douceur lui semblait être de la mollesse, la bonté de la niaiserie et la bienveillance de l'aveuglement. (*PJ*, 719)

Le narrateur les décrit de manière à laisser entrevoir la figure du « modèle » à imiter et de son contraire. Les qualités de Jean irritent les défauts de Pierre qui a toujours été l'« éternel assoiffé »⁷³, selon les mots de Claudine Giacchetti dans son analyse des déficiences métaboliques de ce dernier. En effet, Pierre semble avoir toujours été celui qui devait imiter son frère considéré comme un modèle à suivre, selon l'injonction de ses parents : « Regarde Jean et imite-le. » (*PJ*, 719)

C'est dans un souci de s'affirmer l'un par rapport à l'autre, que les frères ennemis s'engagent généralement sur les mêmes voies, celles du désir mimétique.

Le couple Pierre-Jean s'articule alternativement dans le texte comme suit :

Sujet désirant → médiateur → objet désiré → rivalité mimétique

Dans le premier cas de figure mimétique, Pierre et Jean se battent pour les faveurs de Mme Rosémilly : « Les deux fils, à leur retour, trouvant cette jolie veuve installée dans la maison avaient aussitôt commencé à la courtiser, moins par le désir de lui plaire que par envie de se supplanter. » (*PJ*, 720) Les deux frères ne désirent ainsi Mme Rosémilly que parce que l'un

⁷³ GIACCHETTI C., « Déficits métaboliques. Sommeil et nutrition dans *Pierre et Jean* de Maupassant », in *French Review*, avril 1994, pp.767-775.

pense que l'autre la désire aussi et réciproquement. Cette rivalité qui passe par la rivalité physique les pousse à se mesurer à la rame : « Aujourd'hui, ils allaient montrer leurs biceps » (*PJ*, 724) Mme Rosémilly focalise sur elle l'attention des frères qui oublient quelquefois l'objet de leur désir, préoccupés davantage à s'affronter en vue de se différencier. Mme Rosémilly, objet du désir, accroît cette jalousie en jetant son dévolu sur Jean plutôt que sur Pierre. Cette observation amène celui-ci à mépriser davantage le couple que forment Jean-Mme Rosémilly :

Ne semblait-elle pas préférer Jean ? Sans se l'avouer à lui-même d'une façon nette, cette préférence entrait pour beaucoup dans sa mésestime pour l'intelligence de la veuve car, s'il aimait son frère, il ne pouvait s'abstenir de le juger un peu médiocre et de se croire supérieur. (*PJ*, 747)

Le narrateur se focalise davantage sur les pensées de Pierre, ses interrogations, car le désir mimétique qui conduira à la crise semble être de son fait. N'était-ce pas lui qui à la naissance de Jean, avait regardé avec « une hostilité de petite bête gâtée cette autre petite bête apparue tout à coup dans les bras de son père et de sa mère, et tant aimée, tant caressée par eux » (*PJ*, 719) ? Dès sa naissance, Jean semble être celui qui a tout pour lui. Il a commencé par lui voler l'amour de ses parents.

René Girard insiste sur la conséquence du désir mimétique en disant : « Le désir copié sur un autre désir a pour conséquences inéluctables l'envie, la jalousie et la haine impuissante »⁷⁴. C'est le cas de Pierre dont la jalousie à l'endroit de son frère est de plus en plus grande. Il éprouve le besoin de se sentir supérieur à son médiateur.

Une autre configuration du désir mimétique conduisant à la rivalité mimétique est celle correspondant au schéma : Pierre-Jean-Appartement. Cet appartement a été découvert et désiré par Pierre qui, faute de moyens, n'a pu le louer à temps. Il sera finalement loué par son frère Jean :

Il découvrit enfin, sur le boulevard François 1er, quelque chose de joli : un grand entresol avec deux portes sur des rues différentes, deux salons, une galerie vitrée où les malades, en attendant leur tour, se promèneraient au milieu des fleurs, et une délicieuse salle à manger en rotonde ayant vue sur la mer. Au moment de louer, le prix de trois mille francs l'arrêta... (*PJ*, 745)

⁷⁴ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 47.

Pierre confirme encore cette catégorisation effectuée par Antonia Fonyi. Être et avoir sont une fois encore confrontés au même objet. Cet appartement, c'est Pierre qui le choisit pour sa profession, il serait son cabinet médical. L'objet du désir est resté secret, faute des trois mille francs à verser pour la location. C'est à Jean qu'il revient car ce dernier éprouve le même besoin que son *double*, il va donc se l'approprier avec l'aide de sa mère, Mme Roland. Jean contrairement à Pierre possède la somme nécessaire à la réalisation de son désir. Il révélera par l'intermédiaire de sa mère l'objet de leur désir enfin possédé par lui. Les désirs de Pierre, faute d'avoir, se soldent toujours par un échec face à ceux de son frère Jean. Ce dernier s'érige une fois encore en un modèle-obstacle pour Pierre : « C'est trop fort à la fin ! Il n'y en a donc plus que pour lui ! » (*PJ*, 760) À côté de Jean, Pierre est celui qui doit se contenter d'un « plus modeste » appartement, parce qu'il représente même aux yeux de sa mère celui qui n'a « rien » (*PJ*, 760).

I.1.1.B. Pierre Roland : amour incestueux ?

Il nous semble enfin important de nous intéresser au schéma triangulaire qui relie Pierre-Jean-Mme Roland. Ce schéma triangulaire constitue le nœud de l'intrigue du récit des frères ennemis. L'on peut y percevoir la régularité d'une forme d'amour incestueux, voire œdipien. En effet, Mme Roland, personnage plutôt passif dans le texte, semble participer davantage à l'ancrage rivalitaire qui unit les deux frères. Tout tourne autour d'elle. Elle est, selon le principe girardien du désir mimétique, le noyau, l'objet et sujet de la crise entre les frères. L'enjeu de cette rivalité comme le souligne Laure Helms est, « avant tout d'ordre affectif ; c'est d'amour qu'il est question, et surtout d'amour maternel »⁷⁵.

L'amour qu'entretient principalement Pierre Roland à l'endroit de leur mère pourrait dans une certaine mesure, posséder un caractère incestueux. Si nous approuvons la thèse d'Antonia Fonyi selon laquelle l'on peut parler dans ce cas du complexe d'Œdipe, on s'interrogera sur le penchant libidinal que traduit cet amour. Dans un chapitre intitulé, « Apparences œdipiennes », Antonia Fonyi résume l'idée selon laquelle il n'y aurait pas véritablement de complexe œdipien dans les récits maupassantiens. En effet, dans son ouvrage, publié à la suite de sa thèse de doctorat, *Maupassant 1993*, elle en vient à étudier ce rapport au complexe d'Œdipe. Toutefois, constate-t-elle, il n'existe qu'une seule nouvelle, *Garçon un bock !*, où les biographes peuvent découvrir un « souvenir d'enfance »,⁷⁶ notamment en rapport avec l'enfance de

⁷⁵ HELMS L., *Pierre et Jean de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 144.

⁷⁶ FONYI A., *Maupassant 1993*, *op.cit.*, p. 141.

Maupassant. Le motif du complexe œdipien s'exprimerait de ce fait « par le matériau fantasmatique qui s'y étale, celui d'une scène primitive transposée à l'adolescence⁷⁷ », autrement dit celui de la violence du père à l'endroit de la mère du narrateur. Ce souvenir d'enfance est à l'origine de la castration de ce dernier qui précise à son interlocuteur : « J'adorais ma mère ; je redoutais mon père » (*CNI*, 1126) montrant par ailleurs le caractère triangulaire de la relation qui les lie. Pour Antonia Fonyi l'origine du complexe serait :

Viol, père agresseur, mère brutalisée parce qu'elle préfère son fils à son mari, enfant voyeur terrifié par le père, tous les éléments du schéma œdipien sont présents. Traumatisé, le fils régresse en-deçà de la sexualité pour éviter les sévices paternels [...]⁷⁸

Par la suite, le narrateur confie à son camarade qu'il n'a jamais connu de femmes. En effet il l'affirme : « Non, j'ai toujours été sage. » (*CNI*, 1126) Ce n'est pas toutefois la peur de la castration qui crée chez le personnage ce traumatisme. Comme le souligne Antonia Fonyi, « le trauma résulte d'une réactivation du piège et d'un brusque changement dans les relations familiales⁷⁹ », ce qui va davantage nous rapprocher de la relation qu'entretient Pierre avec sa mère.

Bernard Pingaud⁸⁰, dans sa préface, aborde aussi une thématique œdipienne judicieuse. L'amour de Pierre pour sa mère expliquerait aussi bien sa jalousie à l'égard de Jean que sa souffrance de « fils trompé » (*PJ*, 779). Seulement, dans *Pierre et Jean*, comme dans le reste de l'œuvre de Maupassant, il manque un personnage sans lequel il n'y a pas de complexe d'Œdipe : la figure du père interdisant l'inceste sous peine de castration⁸¹. De ce fait, on peut lire dans *L'Héritage* (*CNII*, 3) que le mari, la femme et l'amant sont inséparables ; pas de jalousie, bien au contraire, c'est le mari stérile qui invite l'amant à féconder sa femme, la naissance d'un enfant étant la condition pour le couple d'hériter le million d'une tante. Dans *Un sage* (*CNII*, 1069), c'est encore le mari qui introduit l'amant au domicile conjugal pour préserver sa santé compromise par le désir insatiable de sa femme. Dans *Hautot Père et Fils* (*CNII*, 1056), après la mort du père, le fils prend sa place dans le lit de sa maîtresse tout naturellement, sans un soupçon de sentiment de culpabilité. Certes nous constatons l'abondance de situations

⁷⁷ FONYI A., *Maupassant 1993, op.cit.*, p.141.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁰ MAUPASSANT G. de., *Pierre et Jean*, Préface et notes, Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, 1994.

⁸¹ Pour une présentation plus détaillée de la problématique psychique au cœur de l'œuvre de Maupassant, cf. Antonia Fonyi, *Maupassant 1993, op.cit.*, 1993.

triangulaires chez Maupassant, mais elles ne font que dissimuler l'absence du complexe d'Œdipe et l'angoisse qui s'ensuit :

L'absence du père castrateur traduit ainsi, une absence du complexe d'Œdipe. Elle peut s'expliquer par l'arrêt de l'évolution psychique de l'enfant à un moment où l'œdipe est déjà entretenu. [...] l'affrontement avec le père castrateur l'aurait consolidée, et la différence des sexes, telle qu'elle se stabilise dans les rapports avec le couple parental œdipien, aurait pu servir de base à sa propre différence, à son identité. Cette fragilité suscite une angoisse permanente de l'effondrement psychique, de perte d'identité par régression dans un état de la petite enfance où le moi n'existe pas encore.⁸²

L'hypothèse de l'identification au père comme modèle mimétique est donc écartée. On peut ainsi noter dans les récits maupassantiens, cette volonté de dénoncer cette « impuissance des pères à castrer »⁸³. Le père chez Maupassant est décrit comme un personnage passif, « placcide » (*PJ*, 719). Monsieur Roland est caractérisé par son inaction. Il est de ceux qui choisissent de « se la couler douce » (*PJ*, 744) plutôt que de faire face aux défis du quotidien. Cette opinion sur l'usage à attribuer à l'héritage n'est d'ailleurs pas partagée par Pierre : « Nos tendances ne sont pas les mêmes » (*PJ*, 744). Le discours direct de Pierre montre ainsi son absence d'identification au père. Le père Roland, contrairement au père castrateur gérant le complexe d'Œdipe, ne pose aucune interdiction à l'éventuel désir incestueux de son fils, se prélassant toujours dans une attitude passive. Il se fait d'ailleurs prendre la place à table par Jean après l'obtention de l'héritage. On peut remarquer ainsi que « cette défaillance, ridicule ou pitoyable d'habitude, prend quelquefois une dimension dramatique : le père est accusé alors de manquer à son devoir de justicier.⁸⁴ » Il ne joue simplement pas son rôle de figure d'autorité.

La figure maternelle, contrairement à celle du père, « ce gros bonhomme » péjorativement décrit (*PJ*, 778), s'accompagne d'un caractère sacré, dans ce texte. Les deux frères vouent à leur mère un « amour religieux ». Pierre, personnage éponyme se trouve aussi confronté à l'amour, mais il s'agit pour lui de l'amour maternel qui par extension s'applique à l'amour de la Femme. C'est d'un amour narcissique, voire égoïste, que Pierre aime sa mère qui se doit d'être un modèle, un exemple de perfection à ses yeux. Ce sentiment se traduit par la rivalité entre frères pour l'amour de leur mère.

Pour Pierre, Jean est celui qui lui vole principalement l'amour de sa mère. Il le sentait davantage aimé d'elle. Au point qu'elle en fait un modèle-obstacle, un médiateur aux yeux de

⁸² FONNY A., *Maupassant, Pierre et Jean*, Paris, Gallimard, 2008, p. 27.

⁸³ FONNY A., *Maupassant 1993, op.cit.*, p. 143.

⁸⁴ *Ibid*, p. 143.

Pierre. Ainsi, le désir quand il est mimétique semble toucher essentiellement les liens, fraternels, conjugaux ou filiaux. Mme Roland constitue aussi pour lui un modèle de la femme au foyer. Au cours de ses longs monologues, Pierre en vient à penser aux femmes. Il en a connu très peu, souligne le narrateur. Elles se résument à des « liaisons de quinzaine » (*PJ*, 747) du « quartier Latin », avec des filles vénales. Mais l'image ou le fantasme de la femme idéale dans une trajectoire objectale commence et se termine avec l'image qu'il se fait de sa mère :

Il se mit à songer aux femmes. Il les connaissait très peu, n'ayant eu au quartier Latin que des liaisons de quinzaine, rompues quand il avait mangé l'argent du mois, et renouées ou remplacées le mois suivant. Il devait exister, cependant, des créatures très bonnes, très bonnes, très douces et très consolantes. Sa mère n'avait-elle pas été la raison et le charme du foyer paternel ? Comme il aurait voulu connaître une femme, une vraie femme ! (*PJ*, 747)

On s'attendrait à lire ensuite « ... une vraie femme comme sa mère ». Le narrateur nous donne une lecture des sentiments qui traversent le personnage à travers une ponctuation marquée et un discours libre. C'est également ainsi que s'exprime le fantasme de la mère chez le personnage. Derrière cette image de la mère comme porte d'accès au bonheur et à la stabilité, naît le rêve de la posséder, ou encore d'en connaître une semblable. C'est, d'ailleurs, à Mme Rosémilly qu'il pense par la suite. Cette dernière, nous le verrons, serait le double mimétique de Mme Roland. Pierre voue à sa mère un amour religieux qui pourrait se confondre avec un amour libidineux : « Il n'aimait que sa mère au monde. » (*PJ*, 763) Mais cet amour a fait naître chez lui le sentiment de jalousie à l'endroit de son frère. Ce sentiment le mène alors sur les voies du soupçon :

En toute autre occasion, il n'aurait certes pas compris, pas même supposé possibles des insinuations de cette nature sur sa pauvre mère, si bonne, si simple, si digne. Mais il avait l'âme troublée par ce levain de jalousie qui fermentait en lui. Son esprit surexcité, à l'affût pour ainsi dire, et malgré, de tout ce qui pouvait nuire à son frère, avait même peut-être prêté à cette vendeuse de bocks des intentions odieuses qu'elle n'avait pas eues. (*PJ*, 757)

Le narrateur omniscient nous révèle une fois le caractère rivalitaire des agissements de Pierre. La « jalousie » est ce qui définit le triangle rivalitaire Pierre-Jean et Mme Roland. Le désir rivalitaire de Pierre devient motivation, volonté de « nuire à son frère ». En tant que motif de l'intrigue, il détermine en conséquence les actions menées par Pierre. Car même quand ses doutes semblent se confirmer, il se borne à vouer à sa mère cet éternel amour :

« Je suis fou, pensa-t-il, je soupçonne ma mère. » Et un flot d'amour et d'attendrissement, de repentir, de prière et de désolation noya son cœur. Sa mère ! La connaissant comme il la connaissait, comment avait-il pu la suspecter ? Est-ce que l'âme, est-ce que la vie de

cette femme simple, chaste et loyale, n'étaient pas plus claires que l'eau ? Quand on l'avait vue et connue, comment ne pas la juger insoupçonnable ? Et c'était lui, le fils, qui avait douté d'elle ! Oh ! s'il avait pu la prendre en ses bras à ce moment, comme il l'eût embrassée, caressée, comme il se fût agenouillé pour demander grâce ! (*PJ*, 767)

Haletant entre discours direct et indirect libre, le narrateur laisse s'exprimer les sentiments de Pierre à l'endroit de sa mère. L'image béatifiée de la femme, de la mère permet de comprendre que seule sa jalousie à l'endroit de Jean motive ses réflexions. Dans cette volonté de vouloir évincer le rival que constitue Jean, Pierre plongera davantage dans la crise de l'indifférenciation.

Un autre texte semble révéler quelques éléments du paradigme victimaire à travers la question du désir mimétique chez Maupassant : *Bel-Ami*. Georges Duroy, souvent désigné comme le double fictif de Maupassant, est présenté, au début du roman, comme un être en quête d'amour, de gloire, et de reconnaissance. En effet, en dépit de sa pauvreté « un désir aussi le travaillait, celui d'une rencontre amoureuse. [...] Il l'attendait depuis trois mois, tous les jours, tous les soirs » (*BA*, 198). Le caractère itératif du temps d'attente « tous les soirs », démontre une volonté du personnage à vivre des actions en ce sens. Il désirera ainsi la femme de son ami Charles Forestier. Or, nous verrons que les motifs pouvant être affiliés à une crise de l'indifférenciation ne sont pas, comme le souligne René Girard, le désir mimétique, mais la frustration de celui-ci.

I.1.2. Le brouillage : aux frontières de la ressemblance

Nous le savons, c'est souvent dans une société traversée par une crise qu'on recourt à la victimisation. En effet, à l'origine de toute crise collective se situe un évènement qui freine le déroulement normal de la vie de la communauté. À l'origine de toute crise individuelle, il y a la présence de l'autre qui s'oppose à la satisfaction de ce désir. Cette vérité constitue bien souvent l'élément qui caractérise la situation initiale de ces récits. Tout désir est avant tout désir d'acquisition. Il fait intervenir la notion de possession à travers le *vouloir* des personnages. Ce *vouloir* favorise la violence entre les personnages et les fait sombrer dans une situation de crise qu'on peut qualifier de mimétique. À ce propos, René Girard souligne que :

Fréquemment, ce qui trouble la paix, c'est une épidémie mal définie [...] Il peut s'agir aussi d'une interruption de fonctions vitales causée par une espèce de blocage, de paralysie. Il peut s'agir aussi des désastres plus ordinaires, de famines, d'inondations, de sécheresses destructrices et autres catastrophes naturelles. Toujours et partout on peut résumer la

situation initiale en termes d'une crise qui fait peser sur la communauté et son système culturel une menace de destruction totale.⁸⁵

Le mécanisme victimaire se déclenche généralement dès lors qu'intervient une crise mimétique. Il naît de la confrontation entre le Moi, Autrui et un objet, donc du mimétisme exacerbé, dans une sphère de médiation interne en crise. En effet, désir paroxystique, instinct, rivalité mimétique, ou encore trouble situationnel impliquant la présence d'autrui, sont dans le corpus maupassantien des éléments qui conduisent à la crise mimétique. Une interruption dans l'ordre chronologique narratif de départ se crée ainsi. Un événement « perturbateur » va définitivement plonger le groupe ou les rivaux dans une crise, ou une succession de violences, à l'issue de laquelle le sacrifice d'un bouc émissaire sera inévitable pour le retour à la paix. De ce fait, comme nous le verrons plus loin, à l'origine de toute forme de victimisation, il y a donc une crise sous-jacente. Les textes de Maupassant ont subséquentement ceci de commun : nous donner à lire une société en crise. Appartenant à un corps social, l'homme est sans cesse confronté à l'altérité. C'est ce rapport dont nous décrirons la crise, rapport qui se caractérise, bien souvent, par le désir de possession, de reconnaissance, et dont l'insatisfaction conduit inévitablement à une frustration. Cette dernière finit par engendrer la violence entre les protagonistes. De son origine latine datant de 1215 « *violentia* », la violence se traduit littéralement par « abus de force »⁸⁶. Elle renvoyait déjà à une forme de domination physique s'exerçant sur un tiers. Vers 1538, on parlera désormais de « faire violence », pour traduire l'action menée sur une personne, pour la faire « agir contre sa volonté, en employant la force ou l'intimidation ». Ce qui revient donc à la « forcer » ou l'« obliger » à agir contre son gré. Violence sous-entend « soumission », aliénation de l'un par l'autre. Elle peut aussi se révéler mutuelle. C'est ainsi que pourrait s'interpréter la crise de l'indifférenciation à travers les actions posées par les personnages maupassantiens. Tel un cyclone, elle les emporte dans une spirale où déferlent avec intensité, des tentatives parfois improductives de satisfaction d'un désir, ou d'une pulsion. Tout comme Mariolle à l'endroit de Mme de Burne dont l'amour univoque le plongera dans une forme de démence, de déchéance, ou Pierre dont l'angoisse obsessionnelle détériorera les rapports avec sa famille, et Duroy enfin baignant dans cette éternelle insatisfaction financière et amoureuse, toujours en quête de reconnaissance et de domination face à ses contemporains.

⁸⁵ GIRARD R., *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, [1999], 2001, p. 89.

⁸⁶ *Dictionnaire Robert de la langue, op.cit.*, p. 2717.

Le désir mimétique selon René Girard est à l'origine de toute crise victimaire. Maupassant, à travers le corpus, montre que la sphère, autrement dit le contexte historique et social, constitue le premier motif, certes lointain, qui détermine l'origine de la crise. En effet, le contexte diégétique dans lequel s'inscrit le récit favorise principalement l'entrée dans la crise. C'est bien souvent dans un environnement conflictuel que s'exprime la violence généralisée. *Boule de suif* appartient au recueil *Les Soirées de Médan*, dont le titre rappelle les réunions chez Zola à Médan auxquelles Maupassant, sous la tutelle de Flaubert, participe avec Huysmans, Alexis, et d'autres. Ces jeunes auteurs, désireux de dénoncer les méfaits de la guerre de 1870, publient ce recueil à forte résonance politique. La crise se produit lors de l'invasion prussienne. Les habitants se devaient donc d'obéir aux vainqueurs et de les satisfaire :

C'était l'occupation après l'invasion. Le devoir commençait pour les vaincus de se montrer gracieux envers les vainqueurs. Au bout de quelque temps, une fois la première terreur disparue, un calme nouveau s'établit. Dans beaucoup de familles, l'officier prussien mangeait à table. (CNI, 85)

Une mise en abyme de ce qui constituera le motif de la crise se trouve implicitement abordée dans ce passage : nourrir le soldat prussien. D'autres récits de guerre tels que *La Mère Sauvage*, *Deux amis* ou *Le Père Milon*, aborderont cette vision de l'invasion prussienne chez Maupassant. Mais *Boule de suif* semble décrire davantage ce moment de la crise, car à l'opposé du *Père Milon*, la terreur et la crise sont vécues par les vaincus. C'est en effet, dans un environnement baigné par la terreur que Maupassant décrit la crise généralisée des populations normandes. L'occupation est montrée à travers des métaphores : « des hordes débandées » désignant les vaincus. L'indifférenciation est telle que « tous semblaient accablés, éreintés, incapables d'une pensée ou d'une résolution, marchant seulement par habitude et tombant de fatigue sitôt qu'ils s'arrêtent. » (CNI, 83) On y perçoit le champ lexical de la fatigue à travers l'énumération du comportement des soldats vaincus. C'est « tous » ensemble, qu'ils subissent la fatigue, le découragement lié à la défaite. Le déictique « tous » marque ainsi l'unicité, la collectivité et l'absence de différence à laquelle sont soumis les soldats. L'emploi de « l'habitude », montre le caractère itératif de leur épuisement. L'affrontement sur les champs de bataille cesse, pas la violence sur les vaincus.

Ce contexte d'après-guerre est donc ce qui d'abord fait prendre conscience au lecteur du climat lugubre et chargé de violence dans lequel évolueront les protagonistes. En effet, l'on peut, à partir des descriptions d'une certaine atmosphère, présager d'une crise sous-jacente. Tel un metteur en scène, le narrateur nous présente une ville dévastée par la guerre où la

reconstruction n'est toujours pas perceptible. Il semblerait même s'agir d'une ville en plein brouillage de frontières spatiales, comparée à un milieu constitué de « tribus barbares » :

Il y avait cependant quelque chose dans l'air, quelque chose de subtil et d'inconnu, une atmosphère étrangère intolérable, comme une odeur répandue, l'odeur de l'invasion. Elle emplissait les demeures et les places publiques, changeait le goût des aliments, donnait l'impression d'être en voyage, très loin, chez des tribus barbares et dangereuses. (CNI, 86)

La description du décor avec un vocabulaire mystérieux, glauque, et « subtil », crée une atmosphère « intolérable » qui fait naître chez le lecteur un sentiment d'inquiétude. Rien ne semble plus à sa place. Même dans l'air, on respire « l'odeur de l'invasion ». L'invasion allemande est donc le motif premier d'inscription de la crise victimaire qui s'en suivra. Crise collective, car elle n'inclut pas que Boule de suif, mais aussi ses compatriotes.

Les motifs tels que les phénomènes naturels abordés par René Girard ne favorisent pas, principalement dans notre corpus choisi, cette déclinaison collective des personnages vers une crise généralisée, bien que souvent ils soient influencés par un déterminisme extérieur. Ainsi selon Maguy Sillam, dans son étude détaillée de l'œuvre, la crise est « due à l'interdiction de l'officier prussien de poursuivre le voyage tant que Boule de Suif ne cède pas à ses avances. »⁸⁷ Ce refus plongera l'ensemble des voyageurs dans l'incompréhension, un brouillage psychologique. L'indifférenciation s'enracine dans une stagnation brusque de l'ordre chronologique d'actions, et logique du récit. L'arrêt du convoi des voyageurs normands à Tôtes, en route pour le Havre, marque cette stagnation brusque dans le récit. Le voyage vers Dieppe s'avère être l'enjeu principal du récit. C'est principalement l'entretien entre Boule de suif et l'officier prussien qui favorisera l'entrée dans la crise, pour cette dernière et ses compatriotes. C'est donc précisément à la suite de l'ordre donné par l'officier prussien de « ne pas atteler du tout » (CNI, 104), que Boule de suif et les autres voyageurs vont être entraînés dans la crise mimétique. Cette dernière intervient quand la situation de départ souffre soudain d'un blocage par irruption et insatisfaction du désir.

⁸⁷ SILLAM M., *Étude sur Boule de suif, Maupassant*, Paris, Ellipses, 2015, p. 55.

Toutefois, ce qui permet à la crise de se révéler comme « décisive » et inévitable, sera la frustration du désir des protagonistes : désir d'être aimé, désir d'appropriation, ou encore désir de reconnaissance.

I.1.2.A. Frustration du désir

La frustration du désir naît de son insatisfaction, de son inassouvissement. Cette insatisfaction à son tour devient vectrice de violence. En effet, confronté à la rivalité mimétique, nous l'avons dit, le personnage maupassantien souffre de ne pouvoir posséder l'objet de son désir. On peut le lire chez Mariolle avec Mme de Burne, chez Christiane dans *Mont-Oriol*, chez Jeanne dans *Une vie*, ou chez Bel-Ami et son éternel désir de gloire ou Pierre face à Jean.

Chez Maupassant, très rarement, la crise de l'indifférenciation atteint la dimension collective. Elle part généralement de l'individu qui la subit vers un autre qui incarnera la figure de la victime émissaire. Elle diffère de celle, décrite par René Girard, où l'on peut au Moyen âge reconnaître le fléau qui s'étendra sur toute la communauté, en répandant terreur et violence. Au contraire, née d'un individu enclin au désir, ou à la pulsion, elle gagnera son environnement immédiat. Désir amoureux de Mariolle qui le plongera dans une crise amoureuse, que subira sa bonne et amante. Désir de gloire et de reconnaissance pour Duroy qui entrainera tour à tour sa femme, ses collaborateurs et ses amantes dans la spirale infernale de l'indifférenciation. Ou pour finir, la jalousie de Pierre que suivra la découverte de la trahison de sa mère. Sa famille, et particulièrement, son frère et sa mère subiront par contagion cette crise. Autant de motifs qui montrent la progression de la crise, d'un individu ou d'un événement à toute la communauté.

Dans la mesure où il implique, non seulement l'objet du désir mais la présence d'un autre, tout désir de possession conduit inévitablement à la crise victimaire. En effet, désirer posséder un objet peut souvent exposer le sujet désirant à des insatisfactions. Le désir du petit Simon d'avoir un papa produira « dans son cœur un grand écroulement » (*CNI*, 76), le rendant impuissant face aux mesquineries de ses camarades. Cette insatisfaction l'entrainera par la suite vers une tentative de suicide : « Simon voulait aussi se noyer, parce qu'il n'avait pas de père, comme ce misérable qui n'avait pas d'argent. » (*CNI*, 77) Cet acte envisagé par le jeune Simon est comparé à celui d'un homme qui n'avait pas d'argent. Le narrateur justifierait ainsi le motif du désarroi de ses personnages. L'absence d'*avoir* contribue à fragiliser les personnages et à les emprisonner dans le trouble. L'insatisfaction d'un désir conduit donc bien souvent chez Maupassant à des actes de violence sur soi, plutôt que sur d'autres, nous le verrons dans le

chapitre suivant. La conjonction de subordination « parce que » donne une visée didactique au discours du narrateur. Retenons que, bien souvent Maupassant écrit à des fins didactiques, il « applique donc à la narration un précepte pédagogique »⁸⁸ comme le souligne Floriane Place-Verghne. Ainsi, le suicide se trouve motivé et justifié par l'absence de père pour le jeune Simon. Dans *Le Petit Fût*, Maître Chicot, est tenaillé par sa convoitise. Il convoite en effet les terres de la mère Magloire. Aussi, lors d'une énième visite à celle-ci, sentant venir un autre refus de sa part, choisit-il de lui faire une proposition d'achat anticipé. Cette ruse vise à régler mensuellement à la mère Magloire un montant de cinquante écus jusqu'à sa mort, en espérant bien sûr qu'elle ne vive pas assez longtemps pour en bénéficier davantage. L'incapacité répétée (le cas de Maître Chicot par exemple) à posséder un objet, conduit généralement à des sentiments nocifs tels que la colère, la jalousie ou la vengeance. La ruse utilisée par Maître Chicot peut être considérée comme une vengeance de celui-ci à l'endroit de la vieille dame. Il voyait en effet stagner la situation rivalitaire qui le confrontait à cette dernière. C'est précisément à ce moment qu'il plonge dans la phase décisive de la crise, la voyant toujours aussi pleine de vie : « Il ne savait que faire. Il eût voulu l'étrangler en la voyant. Il la haïssait d'une haine féroce, sournoise, d'une haine de paysan volé. » (CNII, 80) Le désir frustré laisse ainsi place au désir de vengeance. Le champ lexical de la haine justifie ou laisse comprendre les motifs de la violence sur la mère Magloire, dans les pages suivantes. Notons aussi que chez Maupassant la violence s'exprime le plus souvent par des désirs de violence inavoués. Duroy, amoureux de Madeleine, sombrera peu à peu dans le déni au point de ne pas hésiter à la répudier. La vengeance, une fois encore, constituera le motif d'une telle violence à l'égard de sa femme. Son désir amoureux frustré, il n'hésite pas à rompre pour la punir et assouvir son désir excessif de richesse. André Mariolle lui se trouve condamné au funeste destin d'une crise amoureuse pour avoir été réifié par son modèle et objet de désir. Il subira cette passion dévorante qu'il ne sait contenir. Sa passion pour Mme de Burne l'entraînera, comme Pierre ou Duroy, ou encore Paul (*La Femme de Paul*), dans le ressassement incessant. En effet, *Notre cœur*, dernier roman de Maupassant écrit au plus fort de sa maladie entre 1889 et 1890, dresse une vision certes lugubre de l'amour, mais assez précise des états critiques du cœur amoureux. Cette crise interviendra non pas lors de l'amour naissant pour sa dame, mais quand il percevra l'impossible communion de leurs âmes. Mariolle désire une femme dont il n'atteindra jamais le cœur, elle est mondaine, « femme

⁸⁸ PLACE-VERGHNE F., *Jeux paradigmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 148.

éolienne »⁸⁹ et narcissique, comme la nomme Pierre Danger. Il se retrouvera en perpétuelle rivalité avec les autres courtisans et les semblables de cette insaisissable. Récit de mœurs et analyse, où la crise est le fait de Mariolle dont l'étude psychologique dévoilera l'archétype d'une dépendance amoureuse. Ainsi, ce qui pose un problème dans les relations entre les personnages, c'est avant tout le désir de possession du sujet-désirant face à son modèle, devenu rival mimétique. On parle à cet effet de *mimésis* d'appropriation.

La *mimésis d'appropriation*, ou imiter pour mieux posséder, naît de la médiation interne. On peut constater en effet, chez les personnages maupassantiens cet incessant désir de possession. Mais l'on ne peut désirer que ce qui semble à notre portée. Ce désir de possession souffre donc de la présence de l'autre. Alors intervient la médiation interne. On envie nos semblables parce qu'on estime être égal à eux. René Girard effectue une distinction entre médiation interne et médiation externe. Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, il soutient que la médiation externe s'exprime par la distance sociale quasi infranchissable entre le sujet désirant et son modèle. Elle est effective « lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de possibles, dont le médiateur et les sujets occupent chacun le centre, ne soient pas en contact.⁹⁰ » Elle exclut donc la proximité entre le modèle et son sujet. Chez Cervantès par exemple, l'influence d'Amadis sur Don Quichotte peut être perçue. Mais cette médiation est dite externe car, la rencontre entre le sujet et son modèle qui trône dans les cieux, n'est pas possible. Ainsi, à défaut d'une *mimésis* d'antagonisme (imitation de la violence de l'autre) ou d'appropriation, le sujet-désirant se contente juste d'admirer son modèle. On parle ainsi de médiation externe, quand le médiateur reste extérieur à l'univers du sujet-désirant. Tandis que la médiation interne, qui nous intéresse, n'est perceptible que « lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre.⁹¹ » Chez Maupassant, la présence de cette médiation n'est pas négligeable. C'est particulièrement la réduction des sphères et donc des proximités morale et psychologique qui permet cette déchéance que connaîtront les personnages. C'est la rivalité entre les frères Roland qui favorisera la crise dont souffrira cette famille. L'un et l'autre en viennent, au long du récit, à se concurrencer, au point de jeter leur dévolu sur les mêmes objets : Mme Rosémilly, l'appartement et Mme Roland. Fruit de la médiation interne, la rivalité entre les frères Roland s'exprime

⁸⁹ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 39.

⁹⁰ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 23.

⁹¹ *Ibid.*

d'avantage dès lors qu'ils se retrouvent dans la même sphère spatiale : la maison des Roland, ou en canoë, etc. C'est d'ailleurs souvent dans ces confinements familiaux qu'éclate la rivalité entre les deux frères et leur désir de se supplanter. C'est enfin dans la maison des Roland que sera énoncé le discours sur l'héritage laissé à Jean. Et c'est précisément à ce moment que la crise sera enclenchée chez les Roland. L'environnement familial des Roland favorise la recrudescence de la rivalité entre les deux frères, parce que Pierre et Jean appartiennent à la même sphère sociale (ils sont frères, bourgeois), ils sont donc appelés à désirer le même type d'objet. Ils en viennent ainsi à entrer en rivalité, à se battre pour la possession ou la préservation de cet objet. René Girard précise que c'est principalement cette distance quasi-spirituelle et référentielle qui favorise la médiation interne plutôt qu'externe :

Ce n'est évidemment pas de l'espace physique que mesure l'écart entre le médiateur et le sujet désirant. Bien que l'éloignement géographique puisse en constituer un facteur, la *distance* entre le médiateur et le sujet est d'abord spirituelle. Don Quichotte et Sancho sont toujours physiquement proches l'un de l'autre mais la distance sociale et intellectuelle qui les sépare demeure infranchissable. Jamais le valet ne désire ce que désire son maître. [...] L'élan vers l'objet est au fond élan vers le médiateur ; dans la médiation interne, cet élan est brisé par le médiateur lui-même puisque ce médiateur désire, ou peut-être possède, cet objet. Le disciple, fasciné par son modèle, voit forcément dans l'obstacle mécanique que ce dernier lui oppose la preuve d'une volonté perverse à son égard. Loin de se déclarer vassal fidèle, ce disciple ne songe qu'à répudier les liens de la médiation.⁹²

Cette précision trouve son illustration à travers les désirs de Duroy. Ce dernier, côtoyant toujours plus le milieu des bourgeois parisiens, en vient à vouloir leur ressembler, afficher sa jouissance croissante de gloire et pouvoir aux yeux de ses contemporains, finir par les supplanter. Il est habité par le désir de reconnaissance.

La médiation interne, « d'allure toquevillienne »,⁹³ telle que la présente Christian Lazzeri, conduit irrémédiablement au déferlement de la violence, dans la mesure où le rapport de concurrence atteint des proportions virulentes. C'est encore par elle que s'exprime son animalité, car elle confronte le personnage à l'altérité. Elle fait naître chez Pierre les sentiments de jalousie et d'injustice à la suite de l'annonce de l'héritage légué à Jean par Maréchal. Charles Ramond dans son article intitulé, « Job, Meursault, Clamence. Les guillemets de l'innocence et de la culpabilité dans la théorie mimétique de René Girard », contextualise le sentiment d'injustice en ces termes :

⁹² GIRARD R, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, pp. 18-19.

⁹³ LAZZERI C., « Désir mimétique et reconnaissance », *art.cité.*, p. 21.

Si nous estimons qu'une distribution quelconque (de biens, d'argent, d'honneurs, de reconnaissance) a été faite de façon inégale, nous dirons en effet selon les cas « moi aussi », ou « elle/lui aussi ». Or ces formules (« moi aussi », « eux aussi ») sont les formules mêmes de la demande, du désir ou de l'exigence mimétique. Par ailleurs, le sentiment d'injustice, sous sa forme altruiste comme sous sa forme égoïste, enveloppe presque toujours, par nature, une certaine violence. Les sentiments moraux, donc, tirent en effet leur force de leur dimension auto-attestante (ils témoignent pour eux-mêmes). [...], l'indignation est un sentiment extrêmement vif, violent, impossible à maîtriser, incontestable.⁹⁴

Ainsi, parce que j'estime qu'une injustice a été commise à mon égard, je me sens habilité à revendiquer mon droit ou à me venger. Les personnages maupassantiens, tels Maître Chicot, la mère Magloire, ou le père Milon, choisissent de se venger de celui qu'ils jugent à l'origine de cette injustice. La médiation interne favorise la revendication de cette égalité de droit face à leurs rivaux. C'est à l'arrivée du courrier invitant les Loisel au bal organisé par le ministre de l'Instruction publique, que Mme Loisel, dans *La Parure*, prend conscience de sa condition de défavorisée et choisit pour ne pas faire pâle figure lors de la soirée, d'emprunter la rivière de diamants de son amie. Pierre exprime son sentiment d'injustice, il reconnaît dans son monologue la source de son mal : « l'héritage de Jean », qui se traduira selon lui par son mariage possible avec Mme Rosémilly : « Donc j'ai été jaloux de Jean, pensait-il. C'était vraiment assez bas, cela ! J'en suis sûr maintenant, car la première idée qui m'est venue est celle de son mariage avec Mme Rosémilly. » (*PJ*, 83) Comme un Caïn au jardin d'Éden, Pierre fait l'expérience de l'inégale répartition de l'héritage laissé par Léon Maréchal, ami de la famille. La jalousie semblable à « une graine de chagrin » s'empare peu à peu de lui, le faisant osciller entre tristesse et colère. Il entre dans la spirale de l'indifférenciation, quand il constate que deux passions consomment l'homme à petit feu : l'hypocrisie et l'argent. Cet argent qui fait croître en lui le sentiment d'injustice à son égard et l'emmène à enquêter sur les raisons d'un tel héritage. Il découvrira alors l'hypocrisie de sa mère adultère. La désillusion constitue ainsi ce qui achèvera le conditionnement psychologique de la crise de Pierre.

I.1.2.B. Désir de reconnaissance

Christian Lazzeri dans son analyse tente d'établir un rapport de concordance et de divergence entre le désir girardien et la théorie hégélienne de la « reconnaissance ». La théorie du

⁹⁴ RAMOND C., « Job, Meursault, Clamence. Les guillemets de l'innocence et de la culpabilité dans la théorie mimétique de René Girard », in *Carnets : revues électroniques d'études françaises*, Série II, n°12, janvier 2018, pp.29-43, p. 30.

désir mimétique, à l'origine de la crise mimétique, pourrait selon lui, constituer « un cas particulier d'une théorie de la reconnaissance dont le langage théorique se révélerait plus puissant et capable par là-même, de rendre compte des mêmes phénomènes qu'elle »⁹⁵. Dans une autre mesure, cette dernière userait d'éléments que la théorie de la reconnaissance ne parviendrait pas à expliquer, à savoir : « les rapports entre conflit et réconciliation ainsi qu'entre identité et altérité des protagonistes du conflit.⁹⁶ » Ce qui diverge donc entre désir mimétique et reconnaissance serait le lien existant entre ces théories et les notions d'*être* et d'*avoir*. L'on peut ainsi constater que pour René Girard, le désir mimétique défend la thèse du désir du désir de l'autre, mais en spécifiant, comme imitation du désir de l'autre pour s'approprier ce qu'il « possède » et, à travers cela, s'approprier son « être » propre et l'ensemble de ses attributs⁹⁷. Ce qui pose donc un problème ou différencie le désir mimétique du désir de reconnaissance qui serait alors de nature « ontologique ». Tout désir serait *de facto* désir d'appropriation. La frustration de ce désir conduit irréversiblement, comme nous pouvons le lire chez Pierre et Bel-Ami, à la crise de l'indifférenciation. Pierre désire « l'espace, le plaisir, l'amour », tandis que « tout est à Jean »⁹⁸. Duroy, même marié à Madeleine, femme de son ami décédé, se sent toujours en perpétuelle rivalité avec ce dernier. Par ailleurs insatisfait de son ascension, pourtant enviable, il jalouse son directeur M. Walter. Ces personnages frustrés entrent en conformité avec le thème du désir de reconnaissance face à l'autre, le modèle, le rival. La théorie de la reconnaissance repose en effet sur le désir d'être reconnu et accepté par autrui.

L'hégélianisme soutient l'existence d'une transition de la réciprocité conflictuelle négative vers la réciprocité. Entendons ainsi, l'existence d'une transition de la réconciliation dans laquelle l'identité des protagonistes sera pleinement reconnue au-delà de leurs différences. La théorie mimétique quant à elle, soutient l'inverse. L'identité n'est pas en réalité l'enjeu d'une reconnaissance réciproque mais constitue à l'opposé « l'adjuvant » même d'un conflit sans issue.⁹⁹ Le désir de reconnaissance de Georges Duroy semble être le motif de ses crises intermittentes. En effet, ce désir met une fois de plus en exergue la question du regard de l'autre, du contraste entre « être » et « paraître ». Ne pas être reconnu, adulé ou respecté, ne percevoir qu'une image insignifiante de soi dans le regard de l'autre conduit chez lui ou le petit Simon, à

⁹⁵ LAZZERI C., « Désir mimétique et reconnaissance », *art.cité.*, p. 18.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ GIRARD R., *Achever Clausewitz. Entretiens avec Benoît Chantre*, Paris, Carnets Nord, 2007, pp.72-79.

⁹⁸ FONZI A., *Maupassant, Pierre et Jean*, *op.cit.*, p. 21.

⁹⁹ LAZZERI C., « Désir mimétique et reconnaissance », *art.cité.*, p. 21.

une véritable crise de l'indifférenciation. Tandis qu'apparaît en nous cette sensation de vide cette frustration accompagnée de l'angoisse de ne pas être accepté ou aimé, comme le ressent Mariolle. L'impossibilité de satisfaire le désir des protagonistes ne peut donc que radicaliser un conflit alimenté par l'identité de leur position et de leurs objectifs. De cette impossibilité à se sentir satisfait, ou reconnu par l'autre, naît le sentiment moral d'injustice. Ce qui conduit à son tour au déferlement de la violence. La violence dans ce contexte effectue un mouvement lui aussi triangulaire : extérieur- intérieur- extérieur. La polarisation sur un tiers en constituera l'expression la plus lisible.

Le désir sous toutes ses formes constitue le foyer des thématiques obsédantes de notre corpus. Qu'il soit mimétique, pulsionnel, ou simplement instinctif, il reste commun aux personnages maupassantiens. Il les fait dériver vers un monde en déréliction. Il nuit ainsi à l'éthique du « être-ensemble », car impliquant l'altérité. Désir de gloire, d'amour, d'argent, d'honneur, il déclenche de *facto* l'ancrage diégétique et narratif de la violence, celui du mécanisme victimaire. Ainsi, chez les personnages maupassantiens, ce sont la frustration du désir et le sentiment de subir une injustice au sein d'un groupe qui les enlisent dans une crise d'indifférenciation profonde et violente.

I.1.3. L'indifférenciation : pour une lecture du paradigme du brouillage

L'indifférenciation, relative à une altérité exacerbée, renvoie tout d'abord à ce moment « de vertige et [de] désorientation des personnages »¹⁰⁰. Elle se caractérise par un état de perte de repères, de valeurs, une sorte de rupture du contrat social. Les personnages se trouvent plongés dans un brouillage de frontières en tout genre traduisant la sensation de perte ou de piège. La violence à caractère psychique et physique se déploie alors en se généralisant. Elle met en scène l'incommunicabilité des personnages et leur souffrance. Elle est perçue aussi, pour le narrateur, comme ce lieu de description et d'analyse psychanalytique des personnages. En effet, s'il est bien vrai qu'elle est représentative d'un phénomène social collectif pour René Girard, on peut souligner chez Maupassant la présence d'un narrateur hétérodiégétique qui, à travers une focalisation à tendance omnisciente, plonge dans le psychisme de ses personnages afin de

¹⁰⁰ GADDAR S., *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit. p.60.

nous en livrer les secrets, les peurs, les incertitudes. Discours narrativisés, monologues et descriptions sont les procédés stylistiques les plus illustratifs de cette crise, auxquels s'ajoutent une écriture et un discours ressassant. Nous verrons aussi qu'avec Maupassant, la description de la crise est inductive. Elle part d'un individu et gagne d'autres personnages. Elle se généralise, et possède donc un caractère mimétique. C'est ainsi que Pierre, après avoir découvert l'origine supposée de son mal, s'érigera en trouble-fête au sein de sa famille. Tel un virus qui se répand, sa violence contaminera progressivement sa mère et son frère. Alors, il fera connaître à Jean (à son tour), ce moment de déséquilibre et de questionnements. Le brouillage des voix auteur/personnage constitue une caractéristique scripturale de l'indifférenciation. On confondra ainsi par le biais du style indirect libre, la voix de Pierre avec celle du narrateur qui lui attribuera son point de vue. Ainsi, les sentiments et impressions du personnage et la vision du narrateur indifférenciables, plongeront le lecteur dans une forme de brouillage (polyphonie de voix d'où brouillage interprétatif). Dans *Boule de suif*, l'indifférenciation est généralisée. Toutefois, elle touchera initialement le personnage éponyme et le soldat prussien. Informés du refus de continuer vers Dieppe, les autres voyageurs subiront à leur tour la crise. La frustration du désir chez le soldat entraînera celle du désir des voyageurs de la diligence qui, à leur tour, plongeront dans un brouillage psychologique et physique perceptible dans le discours et les procédés de narration. Ils subiront de ce fait, successivement ce brouillage et cette incommunicabilité.

Philippe Hamon dans son article « Misère et *mimesis*. La lecture d'« *Une famille* » » dresse une intéressante étude de la *mimesis* dans l'écriture de Maupassant à travers la nouvelle et le thème de la famille. En effet, les questions de la ressemblance, de la représentation, de l'imitation, et de la reproduction¹⁰¹ sont perceptibles à la lecture de cette nouvelle. Il insiste cependant sur celle de la *mimesis* à travers la « répétition mimétique », des notions de répétitions du « même », de « mêmes choses », ou de « même amour¹⁰² » pour aboutir à celle de l'indifférenciation. Cette étude qui s'appuie sur les travaux de Tarde ne manque pas de signifier l'importance de ceux menés de Platon à René Girard. L'imitation que met en lumière Philippe Hamon se départit de la problématique du désir :

¹⁰¹ GADDAR S., *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit. p. 40.

¹⁰² HAMON Ph., « Misère et *mimesis*. Lecture d'« *Une Famille* », art.cité., p. 143.

La conséquence de cette imitation, répétition et reproduction généralisée est, bien sûr, la création d'un univers d'indifférences, d'indifférenciations, d'effacements, de nivellement. D'où cette platitude généralisée, qui semble bien être la hantise de ce demi-siècle.¹⁰³

Elle demeure néanmoins le corollaire du thème du « piège » par le biais de la scène du repas et de son caractère itératif dans *Une famille* :

La scène importante de la nouvelle est, bien sûr, celle du repas. Moment répétitif (quotidien), moment fortement ritualisé socialement par l'étiquette et les manières de table, il est de surcroît présenté comme la répétition d'autres repas analogues et comme un spectacle, une représentation théâtrale soigneusement répétée mettant en scène [...] un personnage comique, l'arrière-grand-père [...], spectacle qui répète explicitement [...] un texte antérieur faisant office de canevas, l'histoire de Tantale. Moment fortement théâtralisé, ce passage fonctionne sans doute comme une « mise en abyme », comme une maquette ou un modèle réduit structurel et thématique de la nouvelle, où se retrouvent, tantôt déplacés, tantôt exacerbés, tantôt simplement repris, tantôt inversés au contraire, tous les thèmes « répétitifs » du début de la nouvelle : le thème de la nourriture et de l'obésité...¹⁰⁴

Sa référence aux travaux de Tarde vise à « restituer une culture¹⁰⁵ » au texte de Maupassant. Cette étude de Philippe Hamon peut être lue comme un prélude à une véritable analyse de la poétique du texte victimaire chez Maupassant. Elle participe ainsi de la mise en lumière des mots et de la caractérisation du phénomène de l'indifférenciation dans ses récits.

Le narrateur dans *Pierre et Jean* nous donnera à lire une crise plutôt interne, vécue et décrite du point de vue de Pierre, se traduisant par des réflexions et monologues incessants. En effet, monologues et questionnements sont chez Maupassant représentatifs de cette crise. Ces derniers constituent une sorte de fil d'Ariane subjectif, qui permettra à Pierre, par exemple, de résoudre l'énigme de l'héritage de son frère, voire d'apaiser ainsi sa jalousie à l'endroit de ce dernier. De cet ensemble de péripéties résulte la reconnaissance de l'origine de son mal : l'héritage laissé à Jean. Le narrateur s'appuie ainsi fréquemment sur un individu pour décrire la crise collective. Aussi, après avoir sous-entendu la rivalité sous-jacente que vivent les frères Roland, il décrit ensuite les actions de Pierre à la suite de l'annonce de l'héritage. Il focalise ainsi le regard du lecteur vers l'attitude de ce dernier. On peut lire ses gestes, ses réflexions

¹⁰³ Cf. CEARD H., *Une Belle journée*, Paris, Charpentier, 1881, cité par HAMON Ph., « Misère et mimesis. Lecture d'« Une Famille », art.cité., p. 146.

¹⁰⁴ HAMON Ph., « Misère et mimesis. Lecture d'« Une Famille », art.cité., p. 147-148.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 149.

narrativisées, au discours indirect libre, son désarroi, son sentiment de vertige. Ce qui nous permettra de comprendre que la crise sera principalement de son fait.

Ainsi, indépendamment d'une lecture chronologique du récit victimaire, la mise en exergue de la nature descriptive et thématique de cette crise constituera l'enjeu essentiel de cette démonstration.

I.1.3.A. Indifférenciation et brouillage psychique

L'indifférenciation, généralement présentée dans sa dimension sociale, se lit chez Maupassant davantage par l'évocation, l'exploration de la psychè des personnages et par des procédés stylistiques récurrents. Semblable à Asmodé, le narrateur pénètre les méandres du psychisme de ses personnages. Il nous fait partager ainsi leurs troubles, leurs angoisses et leurs crises. Tel Pierre Roland qui, découvrant malgré lui la trahison de sa mère, plongera dans une crise plus profonde. La douleur, nous dit Maupassant, est comparable à « un malaise », « un malaise insoutenable (qui) crispait le cœur de Pierre » ; « c'était un venin qu'il portait à présent dans les veines », « elle avait grossi comme une tumeur » (*PJ*, 779). Métaphore et comparaison sont ainsi employées pour décrire un phénomène psychique, pour donner à voir l'extrême désarroi dans lequel se trouve plongé le personnage. La rivalité fraternelle habituelle laisse place, cette fois, à un malaise semblable à « une graine de chagrin » qui s'empare de lui, le faisant osciller entre tristesse et colère. La crise de l'indifférenciation se donne ainsi à lire par le biais de l'incommunicabilité, de l'obsession des idées et de la douleur liée à la crise sentimentale, à travers le ressassement. En effet, cette crise est synonyme de brouillage psychologique car elle plonge ceux qui la subissent dans l'incertitude, l'incompréhension et la rumination. À la suite de l'annonce de l'héritage à Jean, Pierre se voit traverser ce brouillage psychologique : « il se sentait mal à l'aise, alourdi-mécontent comme lorsqu'on a reçu quelque fâcheuse nouvelle » ; et « aucune pensée précise » n'émanait de lui (*PJ*, 736). De même les Loisel, à la suite de la perte de la rivière de diamants, demeuraient « atterrés » ; dans « un état d'effarement devant cet affreux désastre » (*CNI*, 1203). Ou encore les compagnons de Boule de suif ébahis et cois face à ce changement soudain de leur itinéraire et à l'attitude ahurissante du personnage éponyme. Ils se verront progressivement marqués par l'inquiétude : « Les dames reparurent et l'on mangea quelque peu, malgré l'inquiétude. Boule de suif semblait malade et prodigieusement troublée. » (*CNI*, 105) Le « on » généralisant désigne toutefois Boule de suif dont la préoccupation semble plus profonde. L'emploi de cet impersonnel, entraînant davantage de confusion pour le lecteur au niveau de la focalisation du narrateur, constitue l'un des procédés d'écriture les plus

illustratifs de l'indifférenciation. Narrateur, personnages et lecteur se voient impliqués, confondus dans la narration. Du fait de la crise qu'elle traverse, Boule de suif vivra d'abord une incommunicabilité avec ses voisins, l'objet de l'intrigue n'étant pas encore pleinement révélé à ces derniers. Cette incommunicabilité se lira aussi dans la relation de Pierre avec la petite bonne de la brasserie, entre les chapitres III et VIII. Dans le chapitre III, elle insufflera à Pierre des réflexions qui mettront en cause l'origine de l'héritage de Jean par des insinuations sur l'absence de ressemblance entre les deux frères : « Vrai, ça n'est pas étonnant qu'il te ressemble si peu. » (*PJ*, 749) Cette première insinuation l'amènera à émettre l'hypothèse selon laquelle Jean serait le fils de Maréchal, et l'incitera aussi à s'éloigner de la jeune fille. Nous verrons dans « Polarisation de la violence » le rôle actif que joue cette dernière par qui la révélation arrive. Elle le fera ainsi plonger, véritablement osciller entre raison et subjectivité. Ce « soupçon sur sa mère » constitue l'illustration de la violence subie par le personnage, et la nomme. Il laissera peu à peu place aux « souvenirs » pour sortir de ce trouble. Inquiétude et trouble définissent ainsi psychologiquement l'indifférenciation chez Maupassant.

I.1.3.B. Le ressassement

Le ressassement dans la caractérisation du phénomène d'indifférenciation peut se lire sous le jour de la répétition, thématique et formelle. En effet, quand la crise intervient, les personnages se retrouvent plongés dans une forme de stagnation. Figés, ils ressassent à leurs dépens des schèmes de pensée représentatifs de cet état de fait. Le verbe « ressasser », rappelons-le, fait référence à la répétition, au rabâchage, à une sorte de rengaine jamais achevée. Il renvoie aussi à une forme d'observation obnubilée d'une information, une sorte de « fixation sur les souvenirs ¹⁰⁶ » notamment, un examen à effectuer de manière itérative. Chez Randel dans, *Le Vagabond*, le narrateur parle de « l'obsession de ses idées. » (*CNII*, 587) C'est rongé par la jalousie et le doute que Pierre Roland fera l'expérience de la crise. Elle débutera véritablement dans la première nuit de la nouvelle, au chapitre II du récit. Les premières pages de ce chapitre narrent le semblant d'indifférence de Pierre face à l'annonce de l'héritage et mettent en scène son désir de se prendre en main. Il dresse alors « un plan de carrière »¹⁰⁷ qui lui permettra d'asseoir son autonomie financière. La seconde nuit quant à elle, marquera la transition entre le troisième et le quatrième chapitre. Elle marque plus profondément la crise du personnage. Elle

¹⁰⁶ CABANES J.L., « Ressassement et progression narrative dans *Pierre et Jean* », *art.cité.*, p. 187.

¹⁰⁷ HELMS L., *Pierre et Jean de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 83.

se traduira par la résurgence de « pensées involontaires, fréquentes chez lui, si brusques, si rapides, qu'il ne pouvait ni les arrêter, ni les prévoir, ni les modifier » (*PJ*, 739). Ce sont elles qui exercent sur le personnage une forme de violence psychologique :

Et cette pensée brusque, violente, entra dans l'âme de Pierre comme une balle qui troue et déchire [...] Il ne posa plus de questions et demeura sombre, absorbé plutôt que songeur, gardant en lui une inquiétude nouvelle, encore indéfinie, le germe secret d'un nouveau mal. (*PJ*, 761)

Il devra tout au long de sa crise, se confronter à ses idées involontaires. Ces dernières révèlent chez le personnage maupassantien une absence de contrôle sur son inconscient. Olivier Bertin au plus fort de sa crise amoureuse fera lui aussi face à cette « pensée sans cesse reparue, impossible à chasser » (*FCM*, 987). De même pour André Mariolle : « Sous l'obsession de ces idées rongieuses » au sein desquelles « son âme s'engourdissait, s'égarait en des divagations somnolentes où sans cesse réapparaissaient cet homme et elle. » (*NC*, 1150) La crise chez Maupassant, tel un cercle itératif, conduit à la reproduction incessante chez le personnage de pensées qui l'assaillent et l'enchaînent.

Ces idées obsessionnelles s'accompagnent aussi de questionnements itératifs. En effet, les questionnements de Pierre serviraient ainsi à amener le personnage enquêteur de Pierre vers la découverte du mobile de l'héritage. On peut constater avec Laure Helms, le rapprochement possible de l'organisation de *Pierre et Jean* avec celle d'un roman policier :

[...] le récit s'ouvre en effet par une énigme (pourquoi Maréchal a-t-il laissé à Jean toute sa fortune ?), qui retient immédiatement l'intérêt d'un enquêteur (Pierre), dès lors en quête d'indices (le portrait), puis de preuves. Mais on objectera au moins que le « détective » ordinaire ne s'intéresse pas aux secrets de sa propre famille, qui ne peuvent que troubler son objectivité.¹⁰⁸

Pierre et Jean n'est sans doute pas un roman policier à part entière. Toutefois, à travers ses questionnements, dans sa quête de vérité, Pierre incarne au moins la figure du détective qui cherchait d'où lui venait son énervement, son besoin de mouvement, sa lassitude, sa « non-motivation ». Le questionnement est ici motivé et dans *Boule de suif*, ou même pour Mariolle, par un souci de savoir, par un « pourquoi » masqué. Cette observation peut être étendue aux autres textes, notamment les nouvelles, dans la mesure où la fonctionnalité du ressassement

¹⁰⁸HELMES L., *Pierre et Jean de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 80.

peut se dissimuler sous un masque de détermination causale¹⁰⁹. Les questionnements naissants de Pierre interviendront dès les premières lignes du chapitre II. L'élément déclencheur du questionnement de Pierre surgira, comme souligné plus haut, de sa conversation avec la jeune serveuse. Dans la construction du récit de la crise victimaire chez Maupassant, le ressassement est souvent marqué par des analepses et des répétitions. Les *flash-back* ont en effet pour objectif de faire progresser le récit et de mener le personnage en crise vers une sortie de crise. Ainsi Pierre commencera par se rappeler la phrase de son ami, le pharmacien Marowsko, dite la veille : « Ça ne fera pas bon effet. » (*PJ*, 749) La séquence des monologues au chapitre V n'est qu'une redite des questionnements élaborés au chapitre IV, quand : « Brusquement le souvenir lui revint [...]. Alors, il recommença lentement, un à un, tous les raisonnements qui avaient torturé son cœur sur la jetée pendant que criaient les sirènes. » (*PJ*, 769) La fixation sur les souvenirs est récurrente chez le personnage maupassantien en crise. Christiane dans *Mont-Oriol*, et Jeanne dans *Une vie* en ont, elles aussi, fait l'expérience. Cette fixation se caractérise par des pensées répétitives. Le monologue, dans la mesure où il permet au personnage de Pierre d'intérioriser les paroles de Marowsko et de la jeune fille de la brasserie, relève d'une particularité de l'écriture maupassantienne. Ces propos du pharmacien s'opposent à la narration de l'auteur par des guillemets qui marquent un changement de discours. Le discours direct ainsi utilisé fait irruption dans les pensées de Pierre, et le trouble davantage, tout comme le lecteur. Il en va de même pour le discours de la jeune serveuse. Discours au ton impératif : « Ça ne fera pas bon effet ! » ; ou encore sous forme d'une insinuation qui amène Pierre à se la « répéter » par la suite : « Ça n'est pas étonnant qu'il ne te ressemble pas. » (*PJ*, 749)

Le ressassement est certes représentatif d'une écriture dont les motifs répétitifs sont indéfiniment transcrits par le discours indirect libre qui marque un brouillage de la focalisation et même du point de vue entre narrateur et auteur, auteur, narrateur et personnage. Ces figures tendent incessamment à se confondre. Mais c'est davantage par l'emploi récurrent de phrases interrogatives et exclamatives liées par une syntaxe représentative du désordre intérieur,¹¹⁰ que le phénomène est lisible. L'absence de fluidité dans le discours de Pierre laisse percevoir une autre variante caractérisant le personnage indifférencié chez Maupassant. Elle traduit son épuisement psychologique. Répétition et aposiopèse nous présentent ainsi, par l'intermédiaire du discours indirect libre, un personnage et un style marqué par des saturations continues : « Et

¹⁰⁹ GENETTE G., « Vraisemblance et motivation », in *Communications*, 1968, n°11, pp. 5-21, p. 19.

¹¹⁰CABANES J.L., « Ressassement et progression narrative dans *Pierre et Jean* », *art.cité.*, p. 190.

puis après...après...oh ! mon Dieu... après ? ... » (*PJ*, 766) Les pensées de Pierre ressassent par l'emploi d'analepses les souvenirs, afin de trouver la source de son mal. Mais ces dernières se heurtent elles aussi à l'incommunicabilité ou à l'indicible. Les monologues font stagner ainsi la narration, ou plutôt la ralentissent pour mieux marquer ce moment de confusion temporelle où ce n'est plus l'histoire qui importe, mais l'état psychique des personnages.

Hétérodiégétique, le narrateur assume une fonction narrative dans la description des faits et des états psychologiques des personnages. Il n'est pas représenté comme personnage à part entière. Des « aphorismes généralisateurs »¹¹¹ toutefois, donnent un effet de réel, mais trahissent aussi l'opinion personnelle de l'auteur et demeurent disséminés dans ces séquences dédiées à l'indifférenciation. La voix de l'auteur se trouve ainsi dissimulée derrière ces énoncés gnominiques caractérisant la nature humaine, qu'il a souvent qualifiée de « bestiale », où « l'homme sensitif dominait toujours l'homme intelligent » (*PJ*, 736). La narration est généralement ultérieure et plonge le personnage dans son psychisme. Elle favorise la répétition mais aussi paradoxalement, une progression vers une sortie de crise. Le discours intérieur itératif symbolise non seulement la spirale infernale dans laquelle baignent les personnages en crise mais permet, pour le cas de Pierre par exemple, une voie de sortie de crise, en faisant progresser l'enquête. En effet, tout comme les idées fixes et incontrôlées, le discours ressassant relève du domaine de l'inconscient, cependant il permettra à Pierre de mener, selon Antonia Fonyi, une « auto-analyse » et une analyse de son entourage, avec pour but de remonter à la source de son malheur¹¹²et de son futur rejet. Par la notion d'analyse, elle établit le rapprochement suivant :

Le terme « analyse » se laisse utiliser ici non seulement dans son sens classique d'examen des processus psychologiques, mais aussi dans le sens que lui donnera la psychanalyse : tenter d'accéder à des idées qui, n'étant pas tolérées par la conscience, sont refoulées dans l'inconscient.¹¹³

C'est donc par l'intermédiaire de son « surmoi » que l'analepse sera possible. D'aucuns tels que Pierre Bayard, parlent de prise de conscience. D'autres à l'instar de Taine parlent de mémoire inconsciente¹¹⁴. L'on peut y voir aussi une forme de procédé psychanalytique qui

¹¹¹ ROPARS-WUILLEUMIER, M-Cl., *Le Temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009. Source : <http://books.openedition.org/puv/110>, consulté le 13/01/2020.

¹¹² FONZI A., *Maupassant, Pierre et Jean, op.cit.*, p. 23.

¹¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁴ Cité par Antonia Fonyi, « Pierre Bayard évoque *Pierre et Jean* pour illustrer le processus de prise de conscience qu'il nomme « idéation », composante d'une psychanalyse dont Maupassant aurait pu être l'inventeur. Ajoutons qu'une telle invention était déjà en cours : *De l'intelligence* de Taine, où il est question de mémoire inconsciente,

permet au personnage de plonger, « les yeux fermés » dans un brouillard oscillant entre le rêve et le souvenir afin d'accéder à la source de son mal, une sorte d'état hypnotique. C'est à cet endroit que se trouve le « moi » caché. Semblable à un patient chez son thérapeute, pour chercher dans « sa mémoire », « il fallait qu'il fût immobile, dans un lieu vaste et vide. » (*PJ*, 763) C'est encore par besoin de s'enfoncer dans les profondeurs de son être que Pierre choisit le brouillard de « la jetée ». Comme si cela ne suffisait pas, afin de mieux accéder à cette part enfouie de lui, « il posa ses coudes sur le granit et se cacha la figure dans ses mains. » (*PJ*, 764) Par ce geste assez enfantin on comprend mieux le retour à soi qu'effectue le personnage. Puis s'ajoute, incantatoire, l'appel au souvenir que lance sa pensée « Maréchal... Maréchal... » (*PJ*, 764) auquel bientôt s'enchaîne l'apparition. Ce retour aux ombres du passé dévoile une dimension fantastique voulue certainement par le narrateur et révèle la tonalité mythique de ce moment. Le personnage en crise, nous le verrons dans « L'accusation », sort rarement par la raison de cette séquence d'indifférenciation. De ce ressouvenir, de cette réminiscence, viendront des temps de descriptions à propos de Maréchal, des ellipses passant d'un souvenir à un autre, alliant analepses et prolepses dans cette quête de vérité. Le premier souvenir fit revivre l'appartement où il recevait les deux frères. À chaque souvenir un nouveau questionnement est soulevé. Le récit rétrospectif relègue ainsi le récit périodique de la vie quotidienne des Roland au second plan. La narration évolue à partir des réflexions de Pierre et selon son point de vue, dont le narrateur se sert par le biais du discours indirect libre, comme il le fera avec Mariolle ou Olivier Bertin. Le questionnement incessant peut aussi se lire lorsque Mariolle se reconnaît amoureux de Mme de Burne. On assiste alors à un chapelet de réflexions du personnage amoureux sur l'attitude indifférenciée de son amante.

Cette violence se généralise par la variation de points de vue. En effet, dans les récits victimaires maupassantiens la violence généralisée se caractérise par une alternance de la focalisation entre les personnages concernés. Dans *Pierre et Jean* l'on verra la réflexion et les interrogations basculer du point de vue de Pierre à celui de Jean, enclin à son tour à l'indifférenciation. Dans *Le Petit Fût* le narrateur extradiégétique nous présentera tantôt Maître Chicot

date de 1870 ; *La Philosophie de l'inconscient* d'Edouard von Hartmann, parue en allemand en 1869, a été traduite en français en 1877 ; Zola pensait d'abord intituler *L'Inconscient* le roman qui allait porter le titre *La Bête Humaine* (1890) ; enfin, tout près de Maupassant, son ami Paul Bourget, en 1883 crée un personnage auquel il attribue un ouvrage intitulé *De la dissociation des idées*[...]. », *Ibid.*, p. 23.

réfléchissant à la manière de se débarrasser de la mère Magloire, tantôt cette dernière cherchant à faire face aux manigances du vieux rusé.

I.1.3.C. La crise sentimentale

La crise sentimentale serait l'état par lequel un personnage subit une forme de dépossession de lui-même. Il subit ses sentiments à l'endroit d'un autre personnage. Elle se caractérise par la souffrance, le brouillage émotionnel dans lequel se trouve le personnage amoureux. Elle relève de l'insatisfaction du désir amoureux, ou du manque d'amour de la part de l'être aimé. La crise sentimentale intervient en effet, quand le sujet prend conscience de l'impossible communicabilité des âmes, quand il souffre de l'absence de l'être aimé. Elle est donc indépendante du *vouloir* des personnages. La violence psychologique que subit Pierre le conduit à une dépréciation du lien familial devenu un « mensonge » filial. Semblable à « la main d'un mort » qui aurait frappé sa famille, la crise assujettit et aliène le mental des personnages concernés. Cette allusion à la main d'un mort serait aussi une référence symbolique à *La Main d'écorché* qui sème la pagaille chez ceux qui en font l'acquisition, dans cette autre nouvelle de Maupassant. Être blessé, libéré de toute illusion, du mensonge social et de l'amour sous toutes ses formes, Pierre est celui qui porte les fautes de la famille, celui dont l'innocence a été bafouée. Les termes récurrents caractérisant cet état d'âme sont : « fils trompé », « colère » ; « affection sacrée » ; « elle est lâche, indigne et infâme ». La sacralité de la mère est ainsi opposée au rejet et à la colère du fils incestueux. Mais ce sont les scènes de monologues, et l'emploi du style indirect libre qui expriment le mieux ce moment de déséquilibre. D'aspect tragique, ce qui constitue la véritable crise de l'indifférenciation chez Pierre c'est la découverte progressive de la faute cachée, comme pour Phèdre ou Œdipe.

Il est « malheureux », s'irrite de tout, met à nu finalement la paratopie sociale. La paratopie désigne la relation paradoxale d'inclusion et d'exclusion dans un espace social qui implique le statut de locuteur d'un énoncé. En d'autres termes, elle fait référence au sentiment d'appartenance et/ou de non-appartenance à une communauté donnée. Et pour le dire avec Maingueneau : « Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une topie »¹¹⁵. Elle traduit la position intenable d'un sujet face à l'espace familial qu'il définit en ces termes : « S'il avait pu partir, tout de suite, n'importe où,

¹¹⁵ MAINGUENEAU D., *Le Discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p.86.

et ne plus jamais revenir [...] Mais non, il fallait rentrer, rentrer dans la maison paternelle » (*PJ*, 769). Il se sent dès lors étranger à la maison paternelle qu'il ne considère plus comme sienne car tout n'est que « mensonge », la figure « paternelle » devient inexistante, bafouée. Nous reviendrons dans la suite de notre travail sur les différentes acceptions liées à la paratopie, notamment son rapport au statut de l'écrivain. Dans le cadre de la poétique de la victimisation, dont les théories girardiennes constituent le canevas principal, la paratopie permet seulement de traduire l'état d'instabilité des personnages à une strate du récit victimaire. Mais comme nous le verrons plus tard, la paratopie semble être un état permanent définissant aussi les personnages-types de Maupassant, notamment les marginaux.

Maupassant, à travers les discours indirects libres, les monologues et les narrations rétrospectives, exprime fort bien la crise d'indifférenciation que subit Pierre. En effet, l'indifférenciation qui est exclusivement le fait de Pierre se traduit peu à peu par une attitude déstabilisante à l'égard des membres de sa famille qu'il regarde dès lors différemment. Selon le personnage, le lien filial perd son sens « il les regardait en étranger qui observe, et il se croyait en effet entré tout à coup dans une famille inconnue. » (*PJ*, 778)

Pierre, personnage éponyme, se trouve aussi confronté à l'amour, mais il s'agit pour lui de l'amour maternel qui par extension s'applique à l'amour de la Femme. À travers ses réflexions intérieures et personnelles, sorte de monologues, nous comprenons qu'à l'origine de la persécution familiale se trouvent, le désarroi, la détresse, la souffrance dont le caractère se révèle hyperbolique : « Il souffrait trop ». Il affirme intérieurement : « Il souffrait autant qu'elle », il souffre d'amour car sa mère « l'avait trompé dans sa tendresse, trompé dans son amour pieux. Elle se devait à lui, irréprochable, comme le doivent toutes les mères à leurs enfants. » (*PJ*, 779) C'est d'un amour narcissique, voire égoïste que Pierre aime sa mère qui se doit d'être un modèle, un exemple de perfection à ses yeux. Le discours indirect libre permet au narrateur de prendre en charge les propos de Pierre et de mieux traduire sa souffrance. Cette crise sentimentale est essentiellement présentée du point de vue de Pierre. Il pense, voit et ressent toutes ces émotions. De même pour Mariolle et Mme Walter. Les facteurs psychologiques à l'œuvre chez les personnages de Mme Walter et de Pierre tels que l'obsession, l'angoisse, la colère, la tristesse, qui alternent dans leurs monologues, en font des personnages déments, en proie à la

« psychose »¹¹⁶. Ce sont en effet les actes et paroles qu'ils posent qui attestent de leur état de trouble psychologique. Ils sont au bord du gouffre, frôlant la folie : « Je deviens folle », souligne Mme Walter en apprenant la décision de sa fille qui veut se marier avec Bel-Ami. L'annonce de cette nouvelle accroît son mal, transformant son amour en obsession. Elle répète : « Jésus !... Jésus ! » Mais elle pensait à eux, à sa fille et à son amant ! » (BA, 469) Sa crise s'accompagne elle aussi de descriptions, de discours narrativisés et indirects libres. Hésitant entre la culpabilité et l'innocence de son amant : sa pensée plongeant dans ses angoisses et dans ses incertitudes. Passion et folie se trouvent ainsi mêlées dans cette crise amoureuse : « elle est devenue comme folle » (BA, 466). Ses émotions alors se brouillent, Mme Walter en vient à haïr sa propre fille : « elle haïssait Suzanne d'une haine aiguë, faite de passion exaspérée et de jalousie déchirante, étrange jalousie de mère et de maîtresse, inavouable, féroce, brûlante, comme une plaie vive » (PJ, 469) Il s'ensuit, de même que chez Pierre, une crise psychologique du personnage frôlant la folie :

Une douleur commençait à poindre dans sa tête ; ses idées devenaient pénibles, troubles, lui faisaient mal. L'indifférenciation traduit ainsi cette perte de frontière entre raison, passion et folie et une description exagérée de la souffrance des personnages. Elle s'énervait à chercher, s'exaspérait de ne pas savoir. [...] je deviens folle. » (BA, 466)

Le narrateur omniscient décrit ainsi l'agonie de Mme Walter envahie par « une émotion terrible » ou « déchirée par une inavouable douleur » (PJ, 467). Le désir de Mariolle, « désir métaphysique » à l'endroit de Mme de Burne, le conduit à une forme d'esclavage¹¹⁷. Préalablement inspiré par Lamarthe, ce désir connaîtra la rivalité. Mariolle, comme tous les courtisans de la belle coquette, souffrira de n'être pas différencié des autres. La suite du récit ne sera qu'une longue description discontinue de son chagrin amoureux, résigné qu'il est à ne pouvoir posséder entièrement l'objet de son désir.

L'indifférenciation dans le récit maupassantien se caractérise par deux réactions instinctives des personnages : la flânerie ou l'errance, et l'insomnie. L'une procède de l'action, et l'autre de l'inaction, car l'insomnie fige le personnage et le plonge dans ses pensées. Les postures adoptées contribuent elles aussi à mettre en lumière ce moment de trouble que connaît le

¹¹⁶ Du grec *psychè*, elle désigne une maladie mentale touchant la personnalité d'un individu en détériorant son rapport au monde. Concernant nos personnages précités, « elle implique contrairement à la névrose, une désorganisation de la personnalité : cet état pathologique enferme le malade dans un univers qui ne communique pratiquement plus avec celui des autres. », in *Dictionnaire de philosophie, op.cit.*, pp. 315-316.

¹¹⁷ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque, op.cit.*, p. 181.

personnage maupassantien. Pierre vit l'indifférenciation sur son lit ou dans la maison des Roland et dans « le brouillard de la nuit » (*PJ*, 762). Ce brouillard le plonge dans des questionnements. Brouillard au sein duquel son esprit se perd, se brouille. À la suite de sa rencontre avec Marowsko au chapitre IV, le narrateur nous décrit un personnage en proie aux questionnements tandis que sa vue est brouillée. Ainsi est mis en contraste son besoin de « lumière », de clarté, de vérité face au brouillard qui renvoie à l'incertitude et au trouble (*PJ*, 763). On découvre un personnage sans cesse songeant, dans une attitude réflexive, absorbé par le brouillard nocturne semblable à celui de ses pensées : « il songeait », « il doutait » et « il pensait ». Le brouillard est représentatif des pensées qui se troublent. Le brouillard de la nuit favorise non seulement les questionnements par des analepses, mais aussi, construit la figure du personnage « errant par la nuit » (*PJ*, 763).

Les postures des personnages sont souvent représentatives de leur état d'indifférenciation. En effet, une situation tortueuse implique bien des fois un ensemble de postures qui la caractérisent. Le repli sur soi peut impliquer une introspection, une marche circulaire peut laisser percevoir la réflexion. Les postures de Pierre traduisent son indifférenciation, renvoyant à une perte de repères : debout (bras croisés), en marche (signe de l'errance), allongé face au plafond (marchant, assis, couché, le personnage en questionnement). La thématique de l'errance se donne à lire dans de nombreux récits maupassantiens, nous y reviendrons. Elle traduit l'ennui, mais aussi une sorte d'impuissance chez ses personnages. Elle est prégnante dans *Bel-Ami*, *Notre cœur*, *Suicide*, *Promenade*, ainsi que dans *Le Donneur d'eau bénite*. La description de l'errance du *Vagabond*, montre dans ce récit le pessimisme face à une quête qui jamais n'aboutit :

[...] il était donc parti, muni de papiers et de certificats, avec sept francs dans sa poche et portant sur l'épaule, dans un mouchoir bleu attaché au bout de son bâton, une paire de souliers de rechange, une culotte et une chemise. Et avait marché sans repos, pendant les jours et les nuits, par les interminables routes, sous le soleil et sous les pluies, sans arriver jamais à ce pays mystérieux où les ouvriers trouvent l'ouvrage. (*CNII*, 856)

L'errance marque ainsi une indifférenciation « interminable » et exténuante, source de l'impuissance du personnage.

La douleur physique peut aussi traduire un état psychique. Le narrateur omniscient décrit l'état de Pierre, semblable à celui d'un schizophrène (léthargie) parlant comme si personne ne l'écoutait, « parce qu'il devait parler » ; ou encore « les yeux fixés devant lui », gesticulant « avec frénésie », « le regard fixe » (*PJ*, 763). Cette sensation douloureuse se traduit

ensuite par une violence beaucoup plus physique. Il devient « très sombre » avec une « figure d'enterrement » (*PJ*, 763). Par ces agissements, Pierre se retrouve étranger à tout, proférant des « paroles d'halluciné », victime d'un malaise existentiel. Ainsi, comportements et signes physiques forment un tout qui caractérise le personnage en crise. Ils traduisent les désordres de l'esprit, pointent du doigt l'incohérence de la situation. Pour Mariolle et Bertin, la réclusion, la position allongée sont généralement synonymes d'un état de crise. Le personnage se sent ainsi enfermé dans une sorte de piège sans fin, dont il ne peut sortir.

Chapitre 2 : Textures de la violence

I.2.1. La polarisation de la violence : tous contre un

À ce niveau de notre étude, nous nous appuyerons principalement sur *Boule de suif*, *Pierre et Jean*, *Bel-Ami*, et *Le Papa de Simon*. Chacun de ces récits décrit la polarisation de la violence. En tant que phénomène inconscient, elle peut être liée à l'effet de foule pour René Girard. Nous verrons qu'avec Maupassant on parlera plutôt d'effet de groupe, comme il en est question dès l'*incipit* du *Papa de Simon*. En tant qu'étape importante du mécanisme victimaire, elle se déconstruit comme nous le démontrerons en nous appuyant sur *Bel-Ami*, *Pierre et Jean*, ainsi que *Boule de suif*. La polarisation de la violence intervient généralement à la suite d'un événement, qui génère un ensemble de conséquences et d'actions. Elle obéit à deux niveaux discursifs autonomes : le narré s'appuyant sur le récit, et la manière de narrer ce récit par le discours. La polarisation de la violence peut se lire à travers la description des actions des personnages, en deux grands temps assez distincts. Premier temps, celui du récit victimaire où converge la violence et auquel se réfère le narrateur ; second temps, celui du discours émis par les personnages.

Toute « polarisation » sous-entend, une « orientation », une « focalisation », ou encore une « convergence », vers quelque chose ou quelqu'un. La polarisation se définit souvent comme ce processus au cours duquel la lumière s'oriente d'un pôle à l'autre. Elle se caractérise par la « concentration » (de la violence) des éléments d'une chaîne sur un tiers ; ainsi dans *Boule de suif*, par la réduction des barrières sociales qui séparent les autres personnages de la prostituée. Elle les rend semblables. Confrontés à la même difficulté, tous les personnages font bloc, pareils à un troupeau d'anthropophages qui s'entre-dévorent afin de trouver une issue au mal qui les ronge. Dans le cas de cette démonstration, cela renverrait à la convergence de la violence d'un individu, ou d'un groupe d'individus vers un autre, comme celle de Pierre à l'égard de sa mère, ou des compagnons de voyage de Boule de suif envers cette dernière, ou encore celle des camarades de Simon à son encontre.

Ce phénomène semble avant tout rituel et inconscient. En effet, cette étape, qui participe de la crise de l'indifférenciation, se présente comme le passage de la violence réciproque, violence de « tous contre tous » correspondant à la phase de l'indifférenciation où tous les repères

de différenciation sont troublés, à la violence unanime. Elle se présenterait alors simplement comme une description d'un ensemble d'actions qu'effectuent des personnages à l'endroit d'un autre. Lire la polarisation de la violence à travers les actions des personnages revient à mettre en exergue leur rôle d'actants, et ainsi comprendre ce schéma à travers le point de vue dominant qui s'y exprime. C'est aussi lire les mécanismes de conditionnement psychologiques en présence. La rivalité entre Pierre et Jean va se creuser davantage au point que la découverte du motif de l'héritage constituera le catalyseur permettant de créer la différence, donc une voie de sortie de crise. L'inconfort lié à l'interruption prolongée du voyage, ou le ressassement qu'effectue Pierre, ou encore Georges Duroy réalisant peu à peu la tromperie de Madeleine et les réalités propres au milieu parisien, sont autant de motifs de sortie de crise. Mais cette description du phénomène ne suffirait pas à en faire une analyse plus approfondie des instances narratives en présence. En effet, dans ce corpus maupassantien, lier le passage de la violence généralisée à la violence unanime nécessite non seulement une lecture à la lumière de la théorie girardienne, mais aussi une prise d'appui sur le discours du récit théorisé par Gérard Genette¹¹⁸.

Le phénomène de polarisation peut se subdiviser en deux fonctions majeures : la révélation et l'accusation. En lisant les textes choisis, nous avons constaté que la polarisation de la violence sur un tiers ne s'effectue pas *ex nihilo*. Elle est souvent précédée par la révélation du motif de la crise, faite généralement par la voix des personnages. Particulièrement liée au caractère religieux, du XIII^{ème} au XIV^{ème} siècle, cette expression qui provient du latin *revelaciun*¹¹⁹, se traduisait par l'« action de révéler » quelque chose de secret, un crime. Au XIX^{ème} siècle, elle se comprend comme l'information qui explique des événements obscurs ou fait connaître des événements nouveaux, selon l'Académie. Ainsi, l'information du passé adultérin de Mme Roland est sous-entendue par Pierre à son Frère. Le motif de leur quasi-séquestration est crié par Boule de suif à ses voisins : « Il veut coucher avec moi ! » (*CNI*, 107). Bel-Ami, découvrant l'horrible trahison de Madeleine, choisit cependant de la démasquer¹²⁰. Le narrateur

¹¹⁸ GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

¹¹⁹ Selon le *Cntrl*, la notion de révélation du latin ecclésiastique, « *revelatio* » renvoie à l'« action de laisser voir, de découvrir (en parlant de choses divines) ». Provenant du latin de l'époque impériale, cette même expression est dérivée de « *revelatum* » du verbe révélateur. Source : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/revelation>. Le choix de cet intitulé pourrait aussi faire référence à la dimension mythique de cette étape du mécanisme.

¹²⁰ Cette scène du « flagrant délit d'adultère », à la suite du piège mis en place par Duroy est considérée comme une saynète, un « mélange de manière cocasse, écriture du fait divers, mise en scène de boulevard, mélodrame extraconjugal, sel érotique, ingrédient politico-financier », qui brille par sa « théâtralité comique », mettant à mal l'homme politique Laroche-Mathieu. Cf. CAMPAIGNOLLE-CATEL H., « Modèles picturaux, modèles descriptifs dans *Bel-Ami*. Une écriture sketchiste ? », in *Poétique*, 2008/1 (n° 153), p. 81-106, p. 91. Source : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-1-page-81.htm>, généré le 03/01/2022.

laisse à ses personnages le choix de révéler ce qui constitue l'intrigue dans le récit. Toutefois, ce ne sera pas Pierre qui dénoncera ouvertement la faute commise par sa mère à Jean. Lors de leur confrontation, Pierre laissera entendre à son frère que ce dernier est le fruit d'une union illégitime. Mais l'aveu, car il s'agit bien de cela, ne sera le fait que de Mme Roland, qui « avait compris qu'il savait, ou du moins qu'il soupçonnait ! » (*PJ*, 781) en demandant à voir le portrait de Maréchal. C'est progressivement au chapitre VII du récit que Pierre par des insinuations laissera entendre la vérité à son frère Jean, sachant sa mère de l'autre côté de la pièce qui entend tout :

Tu ne vois donc point que j'en crève de chagrin depuis un mois, que je passe mes nuits sans dormir et mes jours à me cacher comme une bête, que je ne sais plus ce que je ne dis ni ce que je fais, ni ce que je deviendrai tant je souffre, tant je suis affolé de honte et de douleur, car j'ai deviné d'abord et maintenant je sais. (*PJ*, 801)

À la suite de discours narrativisés, une transcription verbale s'effectue. Pierre s'affirme ainsi en tant que sujet de la crise de l'indifférenciation. L'aveu véritable ne se fera que de la bouche de la mère, à Jean : « Non, c'est vrai mon enfant. » (*PJ*, 804) Pierre dont l'enquête a été davantage axée sur des doutes, ne bénéficiera jamais de cette confession de la mère. Le discours direct permet, dans ce passage, de révéler le motif de la crise. Les embrayeurs temporels tels que, « un mois », « maintenant », le présent du discours ou l'emploi anaphorique du « je » rendent compte de l'expérience de la révélation pour le lecteur. C'est donc la révélation qui permet l'accusation. Une lumière se fait sur la crise, surtout pour les personnages exposés précédemment à la violence réciproque. L'omniscience contrôlée et le statut extradiégétique du narrateur permettent ainsi au personnage de Pierre de mieux s'ancrer, à cette étape cruciale du mécanisme. La rivalité fraternelle peut ainsi trouver sa source dans la découverte de la trahison des liens filiaux. Cette révélation va faire basculer l'angle de la violence. Le narrateur omniscient donne la parole à ses personnages, en procédant à une sorte de rotation des voix et des points de vue.

On peut néanmoins constater que chez Maupassant, chaque révélation conduit à rompre le charme du rêve, à sortir de toute forme de brouillage, donc à provoquer un choc catalytique qui permet de passer à un autre moment du récit. La révélation qui permet de donner une explication, une justification plutôt rationnelle à l'indifférenciation précédemment subie, participe ainsi à la phase d'accusation, qui elle, se fera du point de vue des persécuteurs.

La polarisation chez Maupassant peut donc être considérée comme une fonction du récit victimaire. Elle se caractérise par une prise de conscience de la menace qui pèse sur l'équilibre d'un groupe.

L'objet de la crise que subissent les passagers en direction du Havre n'était jusque-là pas connu de tous. Seuls, le soldat prussien, l'aubergiste et Boule suif en connaissaient l'origine. L'on peut par ailleurs lire qu'ils « s'empressaient pour savoir, mais elle ne dit rien » (CNI, 100). Son aveu fera converger vers elle toutes les frustrations du groupe. Ce moment de la crise est une fois encore précédé par une phase d'ignorance, un brouillage, pour les autres personnages. Le narrateur, cette fois hétérodiégétique, permet la révélation au moyen du discours direct : « Il veut coucher avec moi ! » (CNI, 107) Le « moi » révélant l'identité de Boule de suif en tant que sujet et objet de cette crise, en fait une potentielle victime de persécution. Une fois encore, la révélation ne relève pas du narrateur, mais des personnages. Toutefois, cette phrase à charge émotionnelle constitue le seul élément direct permettant de distinguer cette étape dans le récit. Car après cette déclaration, le discours se voit à nouveau narrativisé, comme tranché sèchement par elle. La révélation fait ainsi l'effet d'une bombe comme en témoignent l'exclamation de Boule de suif, « l'indignation vive », « le dégoût » et la « clameur de réprobation » (CNI, 107) des autres voyageurs à l'endroit du soldat.

Duroy connaît deux niveaux de crise comme précisé *supra* : l'un lié à son ambition, l'autre à son amour, ou son désir de posséder entièrement son double mimétique, Made. Le narrateur laisse entrevoir le climat conflictuel dans lequel ce dernier baigne vis-à-vis de son défunt ami Charles Forestier. Il évolue dans la volonté de se distancer de lui, son rival mimétique. Pourtant, à chaque fois le parallélisme sera effectué, par lui, ou par le narrateur. La plus grande crainte sera ainsi de se faire cocufier comme semble l'avoir été son ami. Récit plus long, actions plus longues, la révélation dans ce texte peut se lire de manière chronologique, partant du presque-aveu de Made qui le plongera dans une crise sentimentale profonde :

Je serai bête de me faire de la bile. Chacun pour soi. La victoire est audacieuse. Tout n'est que de l'égoïsme. L'égoïsme pour l'ambition et la fortune vaut mieux que l'égoïsme pour la femme et l'amour. (BA, 374)

« Made » est à l'origine de ce revirement du personnage, de sa souffrance, c'est d'ailleurs elle qui lui enseigne les rouages de la vie parisienne. Nous sommes ainsi face à un personnage en vérité faible et frustré dans son amour-propre qui trouve dans la souffrance qu'il inflige aux autres, aux plus faibles que lui, la *catharsis* nécessaire à son mal initial, celui de la

souffrance et de la solitude. La quête de vérité sur sa relation avec Made qu'il « épiait », « surveillait », et « suivait » (BA, 451), permettra de révéler la source de sa crise amoureuse. Mais, dans le cas de ce récit, elle permet au personnage sujet et actant de passer à un moment du récit, celui de l'accusation et du sacrifice. La révélation dans *Bel-Ami* se construit à partir des actions de ce dernier à l'endroit de Made. Duroy « alla » chercher le commissaire révélant quasiment l'objet de sa visite : « Comme je le prévoyais, Monsieur le commissaire de police, ma femme dine avec son amant dans le logement garni qu'ils ont loué rue des Martyrs. » (BA, 452). Le commissaire sert d'embrasseur à la révélation. Garant de la justice, il fait figure d'autorité dans la scène de l'aveu. Une succession d'actions s'ensuit avant que cette fois Made avoue clairement : « Je ne le nie pas, il est mon amant ! » (BA, 457) Encore une exclamation faite par celle qui, nous laisse entendre le narrateur, favorisera le déferlement définitif de la violence de Duroy à l'endroit des femmes, jusqu'au sacrifice du bouc émissaire choisi.

La révélation, qu'elle soit verbale ou caractérisée par l'acte de révéler, permet de poser un regard différent sur celui qui la fait, celui par qui le scandale arrive. Pierre, qui avoue à son frère sachant sa mère derrière la porte, Boule de suif qui exaspérée dévoile le motif de l'interruption du voyage, et Madeleine Forestier, qui avoue enfin avoir un amant, tels sont les victimes émissaires que construit ou met au jour la révélation. Cette dernière, au lieu d'apaiser la violence tourbillonnante, la fait converger vers un objet, un personnage, qui précédemment s'est démarqué du groupe et identifié à partir de ses signes victimaires. Elle sous-entend la prise de conscience de l'environnement de violence cyclique, semblable au mythe de Sisyphe, dans lequel baignent sans fin les protagonistes. Elle se manifeste par le choix porté par un groupe d'individus sur un autre, personnage lisible, délégué à la lisibilité et qui sera entièrement élucidé par les autres personnages ou procédures narratives¹²¹. Elle met en scène une catégorie de personnages référentiels susceptibles de justifier l'accusation. Ces personnages constituent ainsi des types de voyeurs, de savants, de prêtres clairvoyants en quête de « transparence » de l'information, de savoir contextuel impliquant le narrateur, et ces derniers entre eux. Notamment le commissaire et ses agents dans *Bel-Ami*, les enfants du village (légitimes) dans *Le Papa de Simon*, et enfin les personnages représentant la morale dans *Boule de suif* (clergé, bourgeois, femmes mariées). Ils permettent ainsi comme le dit Philippe Hamon la construction narrative d'une scène de surprise d'un secret, le flagrant délit, l'étalage de soi, le diagnostic, la

¹²¹ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998, p. 38.

confidence, ou l'introspection, à travers « l'esthétique de la lumière »¹²². Il s'agit pour Philippe Hamon d'une population souvent tout entière absorbée dans la quête de l'être derrière le paraître, ou dans la préservation ou dans la poursuite d'un secret. En ce sens, la révélation comme l'accusation constituent une « scénographie narrative stéréotypée »¹²³.

I.2.1.A. Accusation et persécution

La notion d'accusation fait référence, dans cette optique, aux notions de « condamnation », et de « critique », parce que, la révélation permet de se projeter vers un coupable potentiel. Elle renvoie ainsi, « aux ragots à son endroit », mais surtout à la « dénonciation » et à la poursuite qui va être lancée contre le trouble-fête. L'action se déroule désormais selon les points de vue des accusateurs, d'après René Girard. La scénographie narrative stéréotypée de l'accusation fait intervenir un discours accusatoire, et des personnages se posant en accusateurs. Le narrateur de *Boule de suif* révèle d'ailleurs ce détail pertinent qui démontre assez la matérialisation de cette action : « Alors on se rebella » (CNI, 110). Elle préconise donc le lynchage pour la violence sacrificielle à son endroit. Ayant achevé son action, jouant le rôle du révélateur, nous fait constater Marie-Neige Jaunet dans son *Étude sur Pierre et Jean*, elle possède dès lors un caractère rituel :

Pierre disparaît en tant que sujet principal de l'intrigue, et c'est Jean qui prend le relais et amène le dénouement [...] À la suprématie familiale et sociale qui caractérise la situation de Jean à la fin du roman, répond le changement de statut dans la narration. Il prend la place de Pierre comme sujet, de même qu'il prend sa place légitime de fils dans le dénouement de l'action.¹²⁴

Pierre n'est plus sujet de l'action, il subira dès lors les actions de ses accusateurs à son endroit. Le narrateur de *Boule de suif* insiste, quant à lui, sur l'effet de résolution éphémère produit par la révélation.

¹²² HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit., p. 37. Cf l'article de Maingueneau, Dominique. « Genres de discours et modes de généricité », in *Le français aujourd'hui*, vol. 159, n°4, 2007, pp. 29-35. « La scénographie implique [...] un processus en boucle. Ce que dit le texte doit permettre de valider la scène même à travers laquelle ces contenus surgissent. Dès son émergence, l'énonciation du texte suppose une certaine scène, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour promouvoir tel produit ou défendre telle doctrine. »

¹²³ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁴ JAUNET C-N., *Étude sur Pierre et Jean*, Paris, Ellipses, 2015, p. 29.

On doit à René Girard dans *Le bouc émissaire*, d'avoir abordé pour la première fois la notion de *texte de persécutions*. Ce dernier dévoile selon lui, au niveau de la narration des événements, les schèmes de la violence et donc de la persécution des plus forts envers les plus faibles, et pose le problème du juste et de l'injuste, du réel et de l'irréel, et du regard de l'autre. Du latin ecclésiastique *persecutio*, la persécution renvoie à l'ensemble des mesures violentes, cruelles et arbitraires prises à l'égard d'une communauté religieuse, ethnique, etc.¹²⁵ Ce type de texte comprendrait donc la jonction entre violence et critique (de la part du narrateur), ou alors, violence et mythe (persécuteur illusionné). Pour ces deux distinctions nous pourrions nous appuyer sur les textes de Guillaume Machaut et notamment sur notre corpus, afin de démontrer qu'il se dessine chez Maupassant une évolution de ce type de texte, à travers la figure du narrateur critique et lucide, face aux faits qu'il décrit.

Pour René Girard, un texte de persécution met en scène un mécanisme psychosociologique spontané et involontaire, celui des détracteurs du bouc émissaire, permettant ainsi au mécanisme de prendre clairement forme. À travers un « texte de persécution », peut se lire la vision archaïque d'une société donnée, réelle ou fictive. Il fait généralement état du procès de sorcières ou des registres de l'inquisition, etc. Selon René Girard, ces textes comprennent souvent une dimension imaginaire et fantastique. Une lecture attentive à la présence de « stéréotypes » dans ces textes permet de « repérer les traces de persécutions bien réelles »¹²⁶.

Dans le domaine de la littérature ou de l'histoire littéraire, de nombreux textes attestent la présence de cette pensée symbolique d'aspect médiéval, obéissant souvent à « la logique de la foule »¹²⁷. En effet, au XIV^{ème} siècle, *Le Jugement du roi de Navarre*, de Guillaume Machaut, poète et musicien français, explique la responsabilité des Juifs, dans la mort de nombreuses personnes, l'année précédente, les conduisant à une juste punition, selon lui. Les événements et les accusations dont parle Guillaume Machaut ne procurent aucune information sur le lieu ni le moment de leur manifestation. L'histoire révèle que ces événements font référence à la persécution des Juifs durant la grande peste noire de 1347-1353. Ces textes dévoilent le mécanisme du bouc émissaire jusque-là non-conscient au Moyen-âge, présentant des persécuteurs qui se perçoivent comme des victimes passives de leur propre victime. La victime émissaire à leurs yeux est une créature formidable ou abominable et éminemment capable de les détruire, elle

¹²⁵ *Le Grand Larousse Encyclopédique*, Paris, 2007, p. 1897.

¹²⁶ GIRARD R., *La Violence et le sacré*, op.cit., p. 83.

¹²⁷ GIRARD R., *Le Bouc émissaire*, op.cit., p. 21.

leur donne l'impression d'être plus puissante que ce qu'elle est vraiment. La particularité de ce type de textes, dit de « persécution », est de nous permettre de déceler les « stéréotypes de persécution » ou « d'accusation » d'une victime émissaire collectivement désignée qui se verra lynchée, expulsée ou encore tuée en dépit de son innocence. René Girard spécifie l'ancrage d'un texte de persécution qui se trouve être dans tous les cas celui d'une situation de « crise ». Au Moyen-Âge, la crise intervient dans le contexte d'une épidémie ou d'un empoisonnement des puits ou des rivières. Des crimes odieux s'accumulent ainsi peu à peu avec la crise initiale. Une victime se voit alors sélectionnée en fonction des critères de « sélection victimaire ». La « sélection » aboutit enfin au meurtre collectif qui est décrit par un persécuteur illusionné et bien entendu justifié du point de vue des persécuteurs. C'est dans une atmosphère plutôt irréaliste, qui laisse penser que le meurtre final lui-même est imaginaire, que se définissent les textes de persécution. Cet aspect les rapproche davantage du mythe, faisant d'eux simplement des textes fictifs dont la véracité du point de vue historique et scientifique reste à prouver. D'ailleurs, dans son texte, *Le Jugement du Roi de Navarre*, Guillaume Machaut l'illustre bien dans sa description d'incidents à caractères presque invraisemblables. La construction du thème et du mécanisme du bouc émissaire dans ce texte de Machaut s'établit dans une crise d'indifférenciation. Il y a dans la structure évolutive des mécanismes victimaires séculaires, mais en apparence différents, des rites et gestes inconscients qui ne changent pas. Et c'est à cela qu'on peut identifier dans un texte ou une société quelconque la présence inconsciente ou non dudit mécanisme.

Les communautés médiévales, semble-t-il, redoutaient tellement la peste que même son nom les effrayait. C'est donc face à cette impuissance d'avouer la réalité qu'elles choisissent de déverser leur crainte sur « l'animal le plus faible du troupeau ». La violence de la communauté s'organise ainsi autour de l'accusation de l'Autre. Guillaume Machaut en dénonçant les crimes suivants, finit par leur trouver un coupable, les Juifs :

Après ce, vint une merdaille
Fausse, traître et renoie :
Ce fu Judée la honnie,
La mauvaïse, la desloyal [...],
En pluseurs lieus empoisonnerent,
Dont pluseurs leurs vies finerent,
Car trestuit cil qui en usoiert

Assez soudainement moroient.¹²⁸

Dans leur volonté de convaincre et de se convaincre du bien-fondé du sacrifice à venir, les persécuteurs médiévaux tendent à ajouter des accusations fictives qui touchent aux rapports familiaux et à la sexualité, etc. Ce qui toutefois nous intéresse dans ce passage est la distance avec laquelle l'évènement est narré. Guillaume Machaut, écrivain du XIV^{ème} siècle, veut axer son récit sur cet évènement. Toutefois, il donne l'impression de le rapporter selon le point de vue des populations. La « distance »¹²⁹ qu'il entretient avec l'évènement semble marquée par une opinion nocive et collective à l'endroit des Juifs. Les qualificatifs péjoratifs en disent long, « Fausse, traître, et renoie », « la honnie ». L'évènement rapporté paraît lui aussi manquer d'objectivité. Le narrateur fait montre d'un raisonnement non par analogie, mais plutôt par l'usage d'un argument *ad hominem*. Il commence, en effet, par donner au lecteur une vision péjorative, stéréotypant sans appel les Juifs : « la desloyal ». Il conditionne ainsi l'opinion du lecteur, qui ne s'attend plus à les supposer innocents d'un quelconque évènement. Pour donner suite à son réquisitoire, il soulève désormais les faits. Sans équivoque ou répartie, il affirme dans un discours narrativisé que les Juifs « empoisonnerent » plusieurs rivières, avec des lexicalisations du discours évaluatif¹³⁰ : « *trestuit cil qui en usoient // Assez soudainement moroient* ». Le choix du discours narrativisé démontre la quasi-absence de distance émise par le narrateur. Elle trahit son absence d'objectivité. Il a choisi de régler l'information qu'il livre selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire, dont il a adapté la « vision » ou le « point de vue »¹³¹. Tout comme Pierre se représentera une vision stéréotypée de sa mère afin de justifier ses persécutions à son endroit. L'opinion collective lui (Guillaume Machaut) sert, dans ce cas, « d'écran » qui lui fait obstacle et l'empêche d'accéder à ou d'accepter la véritable origine du phénomène. René Girard souligne ainsi un élément important permettant d'établir un parallèle avec certains personnages de Maupassant, leur aveuglement volontaire face à leur impuissance. En effet, bien que conscients de l'existence de la peste, coupable réelle de toutes les morts, les populations choisissent de l'ignorer, par peur, par impuissance à l'affronter. Leur

¹²⁸ MACHAUT G. cité dans *Le Bouc émissaire*, R. GIRARD, *op.cit.*, pp. 8-9.

¹²⁹ GENETTE G., *Figures III*, *op.cit.*, p. 183.

¹³⁰ HAMON Ph., *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 28.

¹³¹ GENETTE G., *Figures III*, *op.cit.*, p. 183.

désarroi face aux troubles causés les amène à rechercher un coupable plus fragile¹³². René Girard nous fait constater à cet effet que :

Leur impuissance était telle qu'avouer la vérité, ce n'était pas faire face à la situation mais plutôt s'abandonner à ses effets désagrégateurs, renoncer à tout semblant de vie morale. La population tout entière s'associait volontiers à ce type d'aveuglement. Cette volonté de nier l'évidence favorisait la chasse aux « boucs émissaires ».¹³³

De même, les compagnons de Boule de suif passent d'un « espoir indéterminé » au « désœuvrement », puis à un déjeuner « triste » qui conduit finalement à « un refroidissement vis-à-vis de Boule de suif » (CNI, 108). Retour du narrateur omniscient, qui décrit les pensées des personnages, justifiant ainsi l'accusation à venir. La crise qui suit la révélation est davantage psychologique :

Car la nuit qui porte conseil, avait un peu modifié les jugements. On en voulait presque à cette fille, maintenant, de n'avoir pas été trouver le soldat prussien, afin de ménager, au réveil une bonne surprise à ses compagnons. (CNI, 108)

Le discours indirect libre rapprochant les pensées du narrateur de celles des personnages, traduit le prolongement de cette crise. Par les embrayeurs temporels, « maintenant », « la nuit », le brouillard psychologique est une fois de plus perceptible pour l'ensemble des personnages, car « personne n'avouait encore ses pensées. » (CNI, 108).

Pour donner suite à une perte d'identité, de différence et au fait de ressembler par conséquent à tout le monde, en toute « unanimité violente », ¹³⁴ la quête d'un responsable va être faite, nous dit René Girard :

Instinctivement, on cherche un remède immédiat et violent à la violence insupportable. Les hommes veulent se convaincre que leurs maux relèvent d'un responsable unique dont il sera facile de se débarrasser.¹³⁵

Le choix des Juifs comme coupables sur le plan anthropologique n'est donc pas fortuit : « Il n'y a victime émissaire que si la victime est crue coupable par ses persécuteurs, c'est à dire si elle n'est pas reconnue comme *victime émissaire*¹³⁶. » Dès lors, il suffit d'un rien, « d'une

¹³² Tout comme *Les Animaux malades de la peste* de La Fontaine.

¹³³ MACHAUT G. cité dans *Le Bouc émissaire*, René Girard, *op.cit.*, pp. 8-9.

¹³⁴ GIRARD R., *La Violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 122.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁶ RAMOND C., *Vocabulaire de René Girard*, *op.cit.*, pp. 96-97.

différence de taille ou de couleur de cheveux, d'une anomalie ou d'une infirmité, pour que la violence de tout le groupe converge sur un seul individu »¹³⁷. Le bouc émissaire est enfin désigné par le discours direct de Mme Loiseau : « cette garce-là ! » (CNI, 109). C'est à travers le déictique « cette » adjoint à l'étiquette « garce » que le groupe s'érige en juge, en accusateur de Boule de suif rendant vraisemblable le moment de l'accusation par le « là ! ». Ces déictiques possèdent des valeurs péjoratives. C'est encore le trompe-l'œil qui est critiqué par Maupassant, cette forme de snobisme qui fait du « un pour tous », un tous contre un.

I.2.1.B. Scénographie narrative de l'accusation et effet de groupe

La polarisation de la violence dans le corpus maupassantien est souvent liée à un effet de foule (ou de groupe dans notre cas). Inconsciente, en situation de troubles collectifs, de changements pouvant être perçus comme menaçant un équilibre de départ, l'accusation se met en place afin d'y faire face. On peut constater que dès 1875, Maupassant s'était révélé lucide et observateur des entraînements collectifs, notamment l'effet de foule et, par extension le lynchage d'un bouc émissaire. Mais contrairement à la théorie girardienne, on constatera que Maupassant définit davantage l'effet de groupe comme vecteur de violence. Le petit Simon se voit littéralement lynché par un groupe d'enfants comparés à des poules d'une basse-cour prêtes « à achever l'une d'entre elles aussitôt qu'elle est blessée » (CNI, 75). On parlera ici de groupe du fait du nombre restreint des protagonistes. Leur anonymat et leur uniformité demeurent toutefois semblables à ceux d'une foule. Le thème de la foule en délire est abordé et décrit dans *Le Docteur Héraclius Gloss* (CNI, 44), et dans *Le Rosier de Madame Husson* (CNII, 962). De nombreuses nouvelles attestent ainsi la volonté de donner à lire un phénomène d'actualité à cette période. En effet, la question de la psychologie de la foule devient une rationalisation théorique dans des œuvres du XIX^{ème} siècle, telles que : *La Folia Delinquente* de Scipio Sighele, en 1891, et *La Psychologie des foules* de Gustave Le Bon, en 1895. Elles ont pour objectifs respectifs, une approche juridique et sociologique du concept de la foule, de la masse, qui était d'actualité en France et en Italie à cette époque, fruit de la lutte des classes.

Il nous dévoile par ailleurs dans sa chronique intitulée « Les foules », sa conception, proche de celle de Tarde, de la foule :

Regardez ces têtes pressées, ce flot d'hommes, ce tas de vivants. [...] toutes ces personnes côte à côte, distinctes, différentes de corps, d'esprit, d'intelligence, de passion,

¹³⁷ MAUREL O., *Essais de mimétisme, op.cit.*, p. 17.

d'imagination, de croyances, de préjugés, par le seul fait de leur réunion, forment un être spécial, doué d'une âme propre, d'une manière de penser nouvelle, commune, et qui ne semble nullement formée de la moyenne des opinions de tous. C'est une foule et cette foule est quelqu'un, un vaste individu collectif, aussi distinct d'une autre foule qu'un homme est d'instinct d'un autre homme.¹³⁸

Maupassant révèle davantage l'essence de cette appréhension des foules dans cette chronique. Les métaphores dans ce texte ont une visée descriptive et illustrative, afin de permettre au lecteur de mieux percevoir sa vision de la foule. La foule, en tant que « vaste individu collectif », cet « autre homme », effraie. Car « la foule ne raisonne pas »¹³⁹, affirme-t-il. Elle se nourrit de l'instinct collectif, « de frénésie », se laisse emporter par l'excitation collective. Ce qui nous intéresse, et qui semble donc similaire aux « effet de foule » et de groupe, demeure la présence d'un meneur et les moyens d'actions qui participent de la scénographie de l'accusation collective stéréotypée. Freud par exemple ne parle pas simplement de foule, mais de foules hétérogènes ou de foules homogènes. Ces dernières qui nous intéressent comprennent trois sous-catégories :

la *secte* : « Elle comprend des individus d'éductions, de professions, de milieux parfois fort différents, n'ayant entre eux que le lien unique de croyances. »

puis la *caste* qui « [...] représente le plus haut degré d'organisation dont la foule soit susceptible. [...] la caste ne comprend que des individus de même profession et par conséquent d'éductions et de milieux à peu près identiques. »

enfin la *classe* qui « [...] se compose d'individus d'origines diverses, réunis non par la communauté des croyances, comme les membres d'une secte, ni par la communauté des occupations professionnelles, comme les membres d'une caste, mais par certains intérêts, certaines habitudes de vie et d'éducation semblables.¹⁴⁰ »

L'effet de groupe ou de « foule homogène »¹⁴¹ le plus lisible dans notre corpus est celui de la classe. Le groupe est pour Philippe Hamon, un « modèle réduit transitionnel ¹⁴² » de la foule comme actant collectif. Le groupe comme la bande, ou la famille en tant qu'actant collectif, peuvent être doués d'une compétence narrative déterminée par un *vouloir*, un *savoir*, un *pouvoir* et un *faire*. Ces derniers permettent ainsi au groupe d'entrer en concurrence avec la

¹³⁸ *Le Gaulois*, 23 mars 1882, in *Maupassant Guy de., Chroniques*, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, La Pochothèque, 2008, p. 78.

¹³⁹ *Le Gaulois*, 23 mars 1882, in *Maupassant Guy de., Chroniques, op.cit.*, p. 78.

¹⁴⁰ FREUD S., *Psychologie des foules et analyse du moi*, Paris, Payot, [1981], 2012, p. 262-263.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 262.

¹⁴² HAMON Ph., *Texte et idéologie, op.cit.*, p.78.

compétence narrative d'un « personnage individualisé » au point de la supplanter et l'annihiler¹⁴³.

Le thème de la foule irrationnelle et bestiale caractérise au mieux cette polarisation de la violence de tous contre un. L'*incipit* du *Papa de Simon*, s'ouvre sur une description minutieuse de cet état de fait, rattachant les enfants à une seule classe sociale. Le narrateur décrit le mouvement des enfants à la sortie d'école : « ils s'arrêtèrent à quelques pas, se réunirent par groupes et se mirent à chuchoter » (*CNI*, 74). En l'absence de Boule de suif, « les femmes se serrèrent », « la discussion devint générale », on utilisa « des subtilités d'expression charmantes, pour dire les choses les plus scabreuses » (*CNI*, 111). La narration prime sur le discours, car ce que désire montrer le narrateur n'est rien d'autre que la construction d'un mécanisme généralisé et inconscient. L'effet de groupe, comme un état d'hypnose, ne permet plus la distinction entre les accusateurs, qui font bloc et ne forment plus qu'« un tas de vivants »¹⁴⁴.

Cette foule, dans son incapacité à percevoir qu'elle exécute le mécanisme victimaire, rend le sacrifice plus abordable. Car « ceux qui recourent aux boucs émissaires n'en parlent pas, ne le savent même pas ». ¹⁴⁵ Ils procèdent d'une méconnaissance, c'est à dire d'une perception « hallucinée » de l'évènement. Hommes et femmes d'action : « Ils sont peu clairvoyants, et ne pourraient l'être, la clairvoyance conduisant généralement au doute et à l'inaction. ¹⁴⁶ » En pleine crise, ils sont excités par « le mépris et les persécutions »¹⁴⁷. Le couple Loiseau se révélera meneur de l'offensive menée contre Boule de suif et le « gars de quatorze ans ou quinze ans », qui « clignait finement des yeux » sera le meneur des accusations lancées contre le petit Simon. La scénographie de l'accusation peut se lire en trois moments distincts ou simultanés : l'affirmation, la répétition et la contagion. Ces moyens d'action des meneurs influencent ainsi le jugement de la foule et stimulent l'accusation, le rejet du bouc émissaire. Comme une boule tournante, l'affirmation pure et simple, dégagée de tout raisonnement et de toute preuve constituée, nous dit Freud, un moyen de faire pénétrer une idée dans l'esprit des foules¹⁴⁸. Mme Loiseau, au nom de toute la communauté présente, lance l'accusation à l'endroit de Boule de suif, la première : « puisque c'est son métier à cette fille, pourquoi refuserait-elle celui-là plus

¹⁴³ HAMON Ph., *Texte et idéologie*, op.cit., p. 78.

¹⁴⁴ *Le Gaulois*, 23 mars 1882, in Maupassant (Guy de), *Chroniques*, op.cit., p. 78.

¹⁴⁵ GIRARD R., *La Route antique des hommes pervers*, op.cit., p. 85.

¹⁴⁶ FREUD S., *Psychologie des foules et analyse du moi*, op.cit., p. 226.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 262.

¹⁴⁸ FREUD S., *Psychologie des foules et analyse du moi*, op.cit., p. 231.

qu'un autre ?» (CNI, 111). Cette phrase, une « pensée brutalement exprimée [...] » et qui « dominait [désormais] tous les esprits » (CNI, 111) comme un *leitmotiv*, deviendra le mot d'ordre de la communauté qui « prépara le blocus, comme une forteresse investie » (CNI, 111) à l'endroit de celle qu'elle juge coupable. Le « tous » exprime la contagion, l'uniformisation de la pensée des membres du groupe. Au sujet de la conscience collective, Lucien Goldmann souligne :

Il arrive très souvent que la conscience « réelle » d'une partie plus ou moins notable des membres d'un groupe aspire à changer de statut ou à s'intéresser à un groupe, plus encore les individus qui le constituent s'efforcent en partie dès maintenant à adapter les valeurs de ce dernier.¹⁴⁹

La communauté fait ainsi bloc afin de faire face à « celui par qui le scandale arrive ». La perception collective prend le dessus dans le choix de la victime émissaire. Retenons que le choix d'expulser Pierre ou de livrer Boule de suif au Prussien, n'est pas le fruit d'un hasard, mais découle d'une mise en exergue des signes victimaires de l'un et de l'autre, puisque, « la perfection du bouc émissaire c'est son unanimité ».¹⁵⁰ Pierre incarne le mal-aimé, rejeté tour à tour par Mme Rosémilly, puis sa mère que la trahison rend répugnante et qui, en accord avec son frère Jean, choisit de le sacrifier pour leur plus grand bien. Boule de suif n'a jamais vraiment appartenu à ce microcosme social, qui incarne en quelque sorte la figure de l'étranger. La foule construit ainsi un système qui, selon Éric Haeurssler, « consiste à blanchir la communauté en noircissant le bouc émissaire »¹⁵¹. Le bouc émissaire n'est rien d'autre que celui qui revêt le costume de la différence. Le narrateur par des descriptions relate les faits, narrateur hétérodiégétique, il reste extérieur aux faits qu'il rapporte, même quand ils sont horribles, se gardant ainsi de toute intervention active. Narrateur passif, il nous relate les actions sans s'y impliquer véritablement, il tait sa présence sans la trahir, oriente la succession des événements en mettant en exergue les points de vue. Il procède à la description des comportements, des faits et des paroles. Il s'oppose de ce fait au narrateur intradiégétique et illusionné décrit par René Girard. Il cherche plutôt à donner dans ces textes qu'on peut qualifier de persécution, « l'illusion de la réalité ». Une réalité dans laquelle la persécution demeure imaginaire pour les personnages, qui polarisent leur regard sur le plus faible, le différent, tels Simon qui n'ayant pas de papa est

¹⁴⁹ GOLDMANN L., *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970, p. 127.

¹⁵⁰ GIRARD R., *Le Bouc émissaire*, *op.cit.*, p. 52.

¹⁵¹ HAEURSSLER E., *Des Figures de la violence, Introduction à la pensée de René Girard*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 86.

considéré comme un marginal, ou encore Boule de suif, figure symbolique de la prostitution. Boule de suif fait partie des « déclassés » de la société française puisqu'il s'agit d'une femme et d'une prostituée. Pour donner suite à la révélation du passé adultérin de sa mère, Jean qui :

[...] n'était point frappé, comme l'avait été Pierre, dans la pureté de son amour filial, dans cette dignité secrète qui est l'enveloppe des cœurs fiers, [se trouvait] [...] accablé par un coup du destin qui menaçait en même temps ses intérêts les plus chers. (*PJ*, 809)

Destin et intérêt peuvent être considérés comme la motivation de cette séquence textuelle. C'est en vrai bourgeois, friand du pécuniaire, que raisonne Jean. Cette séquence est dans ce cas stéréotypée, révélant la psychologie bourgeoise en situation de crise : il faut avant tout préserver ses intérêts, ce que feront par ailleurs les voisins de Boule de suif. Jean vise la résolution du problème posé par cette révélation avec beaucoup de calme. Il « découvre » comme le ferait un avocat, « immédiatement toutes les conséquences prochaines de l'état d'âme de son frère. » (*PJ*, 810) C'est en homme conscient que Jean choisit d'écarter son frère afin de préserver ses intérêts et la dignité de sa mère, le « contact continu avec Pierre lui devenait impossible » (*PJ*, 810). Pierre, considéré comme fauteur de troubles, devra donc être sacrifié pour le bien de tous. Le discours narrativisé choisi par le narrateur permet de cerner et de comprendre la suite des événements, il sert ainsi de transition entre les séquences.

La révélation préfigure l'accusation. Cette révélation, comme un coup de couteau établit un transfert de monologue entre un Pierre presque devenu paranoïaque et Jean qui « songea », assailli par « une idée nouvelle », qui réfléchit, « imaginant et rejetant des combinaisons sans trouver rien qui pût le satisfaire. » (*PJ*, 810) Elle nuit aux intérêts du jeune héritier qui, contrairement à son frère soucieux des valeurs filiales, souhaite préserver son butin et garantir la paix de cette mère au passé douloureux.

Dans sa préface « Romans », Maupassant rappelle le rôle du romancier dit « objectif », ou encore appelé « insensible », ou « impassible », narrateur impersonnel :

Je considère que le romancier n'a jamais le droit de qualifier un personnage, de déterminer son caractère par des motifs explicatifs [...] Le romancier ne doit ni plaider, ni bavarder, ni expliquer. Les faits et les personnages seuls doivent parler.¹⁵²

¹⁵² *Gil Blas*, 26 avril 1882, in *Maupassant, Chroniques, op.cit.*, p. 1455-1456.

Des « aphorismes généralisateurs »¹⁵³ toutefois demeurent, et laissent percevoir un énoncé critique et jonché de préjugés. Yvan Leclerc dans son analyse sur la poétique du genre chez Maupassant souligne à cet effet qu'une lecture active montre de nombreuses entorses à ce principe esthétique :

Le narrateur intervient par différents procédés. Les marques subjectives de l'énonciation se trouvent dans les jugements de valeur quelquefois mélioratifs, mais le plus souvent péjoratifs, qui s'appliquent aux choses comme aux êtres, singuliers ou collectifs (le narrateur s'en prend souvent à des catégories comme les paysans, les employés, la foule, etc.).¹⁵⁴

En comparant les enfants qui se ruent sur Simon à des poules de basse-cour, le narrateur dévoile sa vision sur ce type de rassemblement humain.

C'est donc d'un commun accord que la mère adultère et son fils illégitime choisissent d'éloigner ce perturbateur meurtri qu'est le personnage de Pierre. Clergé, bourgeoisie et peuple choisissent de faire alliance en vue de sortir de ce cycle de violence réciproque : « Alors on conspira » (*CNI*, 111) ; « puisque c'est son métier à cette gueuse », « il faudrait la décider », « on prépara le blocus comme pour une forteresse investie ». Face à « la logique de la foule »¹⁵⁵, mais surtout du groupe, les victimes émissaires deviennent :

Le monstre (qui) hérite de tout ce qu'il y a de détestable dans l'affaire, la crise, les crimes, les critères de sélection victimaire, les trois premiers stéréotypes persécuteurs. Le héros [Jean, Bel-Ami, ou encore, les compagnons de Boule de suif] incarne le quatrième stéréotype seulement, le meurtre, la décision sacrificielle, d'autant plus ouvertement libératrice que la méchanceté du monstre en justifie pleinement la violence.¹⁵⁶

Le choix d'expulser Pierre, qui devient soudain la victime émissaire, ne semble pas être le fruit d'un hasard. Il obéit à une mise en lumière de ses signes victimaires. En effet, nonobstant toutes les rivalités entre les frères, Pierre est devenu un autre homme à la suite de la découverte du crime commis par sa mère. C'est dans son être, ses paroles et gestes qu'il s'érige en victime émissaire par excellence. L'annonce du crime rapproche les personnages concernés qui, voyant leur environnement menacé, optent, en guise de solution, pour la mise hors d'état de nuire de

¹⁵³ ROPARS-WUILLEUMIER, M-Cl., « Lire l'écriture », in *Le temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009).

Source : <http://books.openedition.org/puv/126>, généré le 04 mai 2019.

¹⁵⁴ LECLERC Y., *Maupassant, le noir plaisir de raconter, La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, Paris, PUF, 2011.

¹⁵⁵ GIRARD R., *Le Bouc émissaire, op.cit.*, p. 21.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

cet élément gênant et perturbateur que représente Pierre. La phrase d'appel au secours, injonctive de Mme Roland à l'endroit de Jean : « [...] sauve-moi de lui, toi, mon petit, sauve-moi, fais quelque chose [...] j'ai si peur de lui... Si peur ! » (*PJ*, 808) l'atteste. Elle lui permet de se déculpabiliser et d'effectuer ainsi un transfert de sa culpabilité sur Pierre, symbole de monstruosité et de violence, à travers le champ lexical de la peur. La colère de Pierre l'aveugle et aveugle ses persécuteurs qui voient en lui un réel danger. Il choisit de victimiser pour ne plus avoir à être victime.

La polarisation telle que nous l'entendons consiste désormais au transfert de la haine sur un personnage plus faible, plus fragile, ou considéré comme illégitime. Elle passe par une phase de conspiration. Ainsi, à un moment de la crise, Boule de suif se retrouve face à la société avec toutes ses composantes représentées, notamment, le clergé, les nobles, les hommes de lois et des médias. Simon est victimisé par les enfants des autres paysans, qui le font passer pour illégitime parce qu'il ne répondrait pas aux codes qui régissent cette société : avoir un papa et en porter le nom. La foule est un personnage collectif dont peut faire usage l'auteur, à des fins de déhiérarchisation de l'ensemble des personnages.¹⁵⁷ La victime se démarque généralement par effet de différenciation de cet actant collectif. Elle subit alors, l'opinion collective : « vaste système communicationnel doublant le système concret des moyens modernes de communication, « vaste système coercitif et manipulateur », nous dit Philippe Hamon.¹⁵⁸ Ce mécanisme de violence, de victimisation que décrit de manière parfois inconsciente Maupassant, il l'a observé, et l'a transcrit. On y note toutefois, une fonction conative, du fait de l'argumentation quelque peu subjective, liée à des énoncés gnominiques et au style indirect libre du discours.

La scénographie narrative de l'accusation constitue donc un cadre interprétatif et critique particulièrement approprié pour l'étude de ce « sentiment d'injustice » qui nous envahit devant les « injustices » de toute nature. La Théorie mimétique a pour fonction principale d'atténuer la violence de ce sentiment en nous faisant rétablir les guillemets autour du mot « coupable ». ¹⁵⁹L'analyse de cette séquence au moyen de procédés narratologiques et discursifs permet de souligner qu'il s'agit d'une accusation, et non pas d'une vérité. Le narrateur généralement hétérodiégétique nous décrit la scène avec des guillemets relevant ainsi que le persécuté

¹⁵⁷ HAMON Ph., *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 77.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵⁹ RAMOND C., « Job, Meursault, Clamence. Les guillemets de l'innocence et de la culpabilité dans la théorie mimétique de René Girard », *art.cité.*, p. 31.

est « accusé », « déclaré » coupable, c'est-à-dire « coupable » avec-des-guillemets. Les guillemets changent tout : car dès qu'une certitude se reconnaît elle-même comme une accusation, elle perd une très grande partie de sa force, et ne peut plus déboucher directement sur la violence et la persécution. En plaçant le discours accusatoire aux mains de personnages référentiels, il donne à la séquence un caractère stéréotypé qui invite le lecteur à redoubler de vigilance dans l'interprétation des actions des personnages.

La violence collective que décrit Maupassant dans notre corpus garde avant tout son sens premier, celui d'une violence exercée par au moins deux individus. En effet, on parle de processus de violence collective lorsqu'un groupe d'individus commence par faire bloc. De ce fait, est mis volontairement en exclusion un autre individu, ou un groupe d'individus. Dès l'*incipit* du *Papa de Simon* on peut lire : « ils s'arrêtèrent à quelques pas, se réunirent par groupes et se mirent à chuchoter. » (CNI, 74) Ce mouvement clos et consolidé qui fait la force de la foule ou du groupe constitue d'autre part une prison pour la victime. Le cercle symbolise le piège, et la violence exercée par la foule à l'endroit de la victime émissaire :

Il s'en retournait chez sa mère quand les groupes de ses camarades, chuchotant toujours et le regardant avec les yeux malins et cruels des enfants qui méditent un mauvais coup, l'entourèrent peu à peu et finirent par l'enfermer tout à fait. (CNI, 74-75)

Cruauté et malice définissent principalement les groupes, dans ce cas, selon le narrateur. Ce mouvement de convergence vers la victime est aussi perceptible dans *Boule de suif*. En effet, après avoir « conspiré », le narrateur-observateur, nous parle du « blocus » préparé, « comme pour une forteresse investie » (CNI, 111). C'est autour d'une table que s'exercera la violence à l'endroit de cette dernière. La table est dans ce cas encore, symbole du cercle et donc de l'unité des accusateurs collectifs.

La violence collective est la manifestation de « l'énergie destructrice de la nature qui se libère », et l'expression de la folie collective.¹⁶⁰ Elle dénature les membres de ce groupe, qui ne font qu'appliquer un mécanisme inconscient. Le narrateur nous fait remarquer le comportement quasi insensé qui anime le groupe d'enfants : ils se « mirent à rire », « ils sentaient grandir en eux ce mépris, inexplicable », ils « riaient, très excités » (CNI, 75). La violence collective s'exprime ainsi par des sensations : « Sa sensation participe de toutes les idées accumulées et

¹⁶⁰ GADDAR S., *Figures et poésie de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit., p. 62.

courantes, de tous les préjugés anciens, de toutes les opinions établies qui pèsent théoriquement sur les institutions sociales.¹⁶¹» Elle est, elle aussi, stéréotypée, reflet d'habitudes bestiales, « préjugés anciens » propres à une société archaïque. C'est ainsi que l'on pourrait comprendre le comportement presque inconscient de ces enfants qui rejettent le petit Simon, « sans qu'ils ne sussent du tout pourquoi » (CNI, 74). La violence se passe de tout dialogue et de toute communication, et s'accompagne souvent de réflexions erronées, puisqu'axées sur l'émotion ressentie, raison pour laquelle elle s'exprime plus facilement avec un groupe ou une foule homogène. En désignant ce groupe d'enfants par des synonymes péjoratifs, « galopins », « garnements » ou « polissons » (CNI, 75) c'est l'opinion du narrateur qui se laisse percevoir. Le groupe est ainsi marqué davantage par le *faire* que par l'*être*. Tel un automate, il se livre sans réfléchir à la violence sur un tiers. Cette violence irréfléchie, violence de la foule, est aussi perceptible dans *Le Docteur Héraclius Gloss*. Le narrateur décrit la scène du chat se noyant, lynché par « un groupe d'enfants qui s'agitaient et riaient énormément en jetant des pierres dans l'eau » (CNI, 43). L'acte de violence de ces enfants à l'endroit du chat est décrit par opposition à la souffrance de l'animal :

La pauvre petite bête faisait des efforts désespérés pour gagner la rive, mais chaque fois qu'elle montrait sa tête au-dessus de l'eau, une pierre lancée par un des garnements qui s'amusaient de cette agonie, la faisait disparaître de nouveau. *Les méchants gamins* luttaient d'adresse et s'excitaient l'un l'autre, et lorsqu'un coup bien frappé atteignait *le misérable animal*, c'étaient sur le quai une explosion de rire et des trépignements de joie. (CNI, 43)

La description de l'animal le constitue en victime de la violence des « méchants gamins », elle se veut évaluative. Le narrateur prend position dans ce passage par l'emploi de qualificatifs et du déictique « cette ». Il oppose ainsi la souffrance de l'animal, faisant « des efforts désespérés » et en pleine « agonie » à l'insouciance du groupe d'enfants. Le champ lexical de l'insouciance se trouve ainsi disséminé dans le passage : « s'amusaient de cette agonie », « s'excitaient l'un l'autre », ou encore s'exprime par « une explosion de rire et des trépignements de joie ». Cette description contrastée permet au narrateur de dénoncer la violence collective.

Dire la violence comme motif d'écriture, comme enjeu d'écriture, fait partie des logiques obsessionnelles qui parcourent le corpus maupassantien. La violence devient ainsi une poésie scripturale qui lui est propre. La violence constitue une fonction « extrêmement

¹⁶¹ MAUPASSANT G. (de.), *Chroniques*, op.cit., p.78.

importante »¹⁶² dans le récit victimaire maupassantien auquel elle donne une force certaine. Propp, dans sa *Morphologie du conte*, la présente comme ce moment où « l'agresseur », encore appelé bourreau, « nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice »¹⁶³. Propp démontre que cette huitième fonction assignée aux personnages du conte se caractérise comme « moment du méfait » au sein de l'intrigue. L'agresseur commet à l'encontre d'un personnage quelque méfait, voire même une série de méfaits, aussi bien psychologiques que physiques, de manière directe ou indirecte. C'est l'action même de la violence qui se trouve décrite par le narrateur. Au sein de cette fonction s'accomplit le « méfait »¹⁶⁴.

Dans ce contexte de « méfaits », il sera particulièrement question de mettre l'accent sur la violence psychique et physique. En effet, chez Maupassant ces formes de violence s'expriment le mieux dans la construction du bouc émissaire. Selon Propp, nous pouvons nous appuyer sur deux grands axes : « Il fait subir des dommages corporels » ; « il exige ou extorque sa victime »¹⁶⁵. Du point de vue du persécuteur, c'est davantage la manipulation psychologique qui caractérise la violence exercée à l'endroit de la victime émissaire dans notre corpus : les ruses de Duroy à l'endroit des femmes, l'humiliation infligée à Simon, ou encore les conspirations et manipulations morales tramées contre Boule de suif. On peut y lire les différents arguments utilisés pour la persuader. Les compagnons de Boule de suif ruseront afin de la convaincre. Le récit narrativisé des différentes initiatives entreprises comprend la phase de séduction :

Chacun convint du rôle qu'il jouerait, des arguments dont il s'appuierait, des manœuvres qu'il devrait exécuter. On régla le plan d'attaques, les ruses à employer et les surprises de l'assaut, pour forcer cette citadelle vivante à recevoir l'ennemi dans la place. [...] La comtesse, plus assouplie que les autres aux duplicités des salons, l'interrogea : « Était-ce amusant, ce baptême ? » (*CNI*, 111)

C'est avec le champ lexical de la guerre, « manœuvre », « exécuter », « plan d'attaques », « l'ennemi », que le narrateur décrit les ruses entreprises par les conspirateurs. Le narrateur, afin de rendre crédible la manipulation pour le lecteur, donne la parole aux personnages bourreaux. On constatera par ailleurs l'emploi du « on » marquant la solidarité du groupe. Maguy Sillam à cet effet nous fait remarquer que :

¹⁶² PROPP V., *Morphologie du conte*, *op.cit.*, p. 42.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 42-43.

Certes ils se cachent derrière le collectif « on ». Mais, si le « on » indéfini par nature correspond à l'ensemble des membres des couples, il masque surtout l'énonciateur réel car il est impossible d'attribuer à quiconque les propos tenus. Ce « on » symbole du collectif dilue la responsabilité de chacun et leur permet de garder bonne conscience dans ce contexte dramatique.¹⁶⁶

C'est donc par l'intermédiaire d'un discours narrativisé que le narrateur présente la stratégie de manipulation de Boule de suif par l'emploi de ce « on » collectif. C'est donc comme un seul homme qu'« on conspira », « qu'on commença les approches » ; « qu'on cita toutes les femmes qui ont arrêté des conquérants et sacrifié leur chasteté à la vengeance et au dévouement ». C'est enfin ensemble qu'« on la laissa réfléchir ». (CNI, 111) Le *faire*, cette fois, est représentatif de l'effet de groupe. Il semble toutefois déterminé par un *vouloir* commun, motivant cette violence unanime. Celui de continuer leur voyage vers Dieppe et donc de sacrifier Boule de suif au soldat prussien. Cette conspiration menée contre le personnage éponyme est narrée de façon sommaire par le narrateur. Elle ne s'applique pas à la durée réelle que ces actions auraient exigée. Les manipulations et les ruses foisonnent dans le corpus maupassantien. Jean et sa mère à leur tour œuvreront pour faire taire Pierre. Maître Chicot rusera pour se débarrasser de la mère Magloire. Pierre rusera pour découvrir le secret que cache sa mère. C'est avant tout par la ruse que s'exprime surtout la violence à l'endroit d'une victime choisie.

La violence se traduit de ce fait par l'aliénation de l'autre. Par aliénation on peut percevoir l'« action » d'aliéner, ce qui renverrait à une forme de mécanisme conduisant tout aussi bien à victimiser, donc à faire subir, à infliger à un individu une certaine violence. L'accusation de la victime est un élément indispensable du mécanisme du bouc émissaire dans la mesure où elle assure et légitime tout à la fois la concentration de la violence collective sur le responsable de la crise.¹⁶⁷ Il y a donc dans ces contes maupassantiens une volonté de relever, de dire, de décrire et de montrer la manifestation de cette violence, aussi bien sur le plan structural du récit que sur celui du discours. Elle se traduit principalement par une crise de la conscience collective.¹⁶⁸

¹⁶⁶ SILLAM M., *Étude sur Boule de suif*, op.cit., pp. 47-48.

¹⁶⁷ DIJOUX M., *Le Chant de la violence collective. L'imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la Chanson de Roland*, Thèse dirigée par Philippe Walter, Université de Grenoble, Alpes, 4 juin 2015, p. 14.

¹⁶⁸ BANCQUART M.C., *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Lettres modernes Minard, [1976], 2002, p. 19.

I.2.1.C. Bourreau et victime

Il s'agit pour nous de caractériser les deux figures d'actants qui sont mises en scène dans le récit victimaire. Nous voulons insister surtout sur la figure du bourreau. Comment est-elle construite ? Peut-on véritablement parler de bourreau et de victime dans le corpus auquel se réfère cette partie ? Dans la seconde partie « stéréotypie et marginalité » nous verrons comment se construit la figure du marginal et dans quelle mesure elle participe de « l'effet-personnage ». Par cet intitulé, nous nous proposons donc de comprendre comment ces personnages se constituent en bourreau ou victime, comment ils remplissent leurs fonctions dans le récit en participant à la mise en lumière de la narration victimaire. Cette approche s'inscrit toujours dans l'optique de faire apparaître les lois qui structurent le récit victimaire. On est bourreau à travers ses actions, et victime en son être. Maupassant ne désigne pas le bourreau dans ses récits, encore moins la victime. Comme Flaubert :

[...] jamais les événements ; on dirait, en le lisant, que les faits eux-mêmes viennent parler, tant il attache d'importance à l'apparition visible des hommes et des choses [...] (c'est une) qualité de metteur en scène, d'évocateur impassible.¹⁶⁹

Il laisse au lecteur le choix d'interpréter et d'ensuite déduire. C'est ainsi que se dégagent les caractéristiques propres au bourreau et à la victime dans le corpus choisi.

Nous pouvons observer dans les déterminations du *pouvoir* ou du vouloir des persécuteurs et du bouc émissaire une sorte de glissement faisant des uns et des autres des boucs émissaires cachés. Florence Quentin, en commentant Éric Berne, fait remarquer que l'homme peut :

Ainsi être tour à tour Victime, Sauveur ou Persécuteur, alternant les rôles (symboliques) au cours du même jeu psychologique, de la même suite de transaction ou au travers d'une succession de jeux. Un Sauveur se fera Persécuteur quand une Victime ne répond pas à ses attentes. Une Victime peut se rebeller et endosser le rôle du Persécuteur pour attaquer un Sauveur qui devient alors une Victime, etc.¹⁷⁰

Ses personnages semblent de ce fait réagir à des facteurs psychologiques internes qui déterminent par la suite leurs attitudes faisant des victimes émissaires ou des bourreaux et alternativement. La violence du vagabond à l'endroit de la jeune fermière est le fruit d'un manque :

¹⁶⁹ MAUPASSANT G. (de), *Pour Gustave Flaubert*, *op.cit.*, p. 50.

¹⁷⁰ QUENTIN F., « Éric Berne. L'analyse transactionnelle », in *Le Point*, « La psychanalyse après Freud », Paris, Coll. « Textes fondamentaux », Septembre-octobre 2013, p.72-73, p. 72.

Il était ivre, il était fou, soulevé par une autre rage plus dévorante que la faim, enfiévré par l'alcool, par l'irrésistible furie d'un homme qui manque de tout, depuis deux ans, et qui est gris, et qui est jeune, ardent, brûlé par tous les appétits que la nature a semés dans la chair vigoureuse des mâles. (*CNII*, 866)

Nous entendons par bourreau celui qui, à travers l'histoire, fait subir la violence sous toutes ses formes à une victime précédemment identifiée à travers ses signes victimaires. Il assume ainsi une fonction d'opposition. Il s'agit donc d'effectuer une typologie du bourreau maupassantien liée à l'altérité. Les personnages de Maupassant subissent profondément la violence que leur inflige un autre. Fonctions et motivations sont les leitmotivs qui semblent déterminer la présence et justifier le rôle du bourreau et de la victime dans un récit victimaire. En effet, nous l'avons constaté, avec la polarisation de la violence, le récit victimaire est généralement un récit orienté du point de vue du bourreau. La polarisation de la violence permet de marquer la différence, par la constitution de deux pôles antagonistes : bourreau et victime. Maupassant nuance bien souvent cette catégorisation en laissant entrevoir les pensées et en laissant la parole à la victime émissaire.

La notion de personnage a beaucoup évolué depuis la poétique aristotélicienne. Souvent secondaire, « entièrement soumise à la notion d'action »¹⁷¹, elle l'a été encore avec les auteurs classiques. Mais, on peut constater que chez Maupassant, « le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique ; ces essences pouvaient être soumises à un inventaire, dont le plus bel exemple a été la liste des « emplois » du théâtre bourgeois (la coquette, le père noble, etc.) »¹⁷² Ce constat de Barthes nous a donc permis de montrer, en nous appuyant sur notre corpus, que la lecture d'un personnage est tributaire du type qu'il représente.

Selon Propp, cette notion peut être réduite à une typologie simple, fondée, sur l'unité des actions auxquelles les assujettit le récit¹⁷³. On peut ainsi en déduire que le statut de bourreau dans un récit renvoie à la fonction d'un personnage type. Le bourreau, pour se référer à la classification de Propp, serait le méchant. Pour Propp, un conte est régi par des fonctions qui le déterminent. Ces dernières se caractérisent par un ensemble d'actions et de rôles joués par les

¹⁷¹ BARTHES R., « Analyse structurale des récits », *art.cit.*, p. 32.

¹⁷² *Ibid.*, p. 32.

¹⁷³ *Ibid.*

personnages. Propp insiste, son étude « ne s'applique qu'aux fonctions en tant que telles, non aux personnages qui les accomplissent, ni aux objets qui les subissent.¹⁷⁴»

Nous pouvons alors souligner que les personnages de conte peuvent agir selon différentes sphères d'action. Pour ce qui concerne le mécanisme victimaire, l'on peut en effet observer à travers les actions (conspirations) menées par les autres voyageurs dans *Boule de suif*, celles de Jean et de sa mère, ou encore celles des groupes d'enfants (violence envers Simon), que la sphère d'action de ces récits s'inscrit principalement selon les prérogatives de l'agresseur. Toutefois, comme l'envisage Propp, Maupassant a démontré dans ses récits qu'un personnage peut occuper plusieurs sphères d'action. Un bourreau peut très bien être aussi une victime. Les ruses et manipulations à l'endroit des femmes chez Duroy peuvent se traduire comme un dépit amoureux ou un désir de possession. Il choisit de victimiser pour ne plus avoir à être une victime. Un passage nous montre le revirement de Duroy vers un désintérêt total de la gent féminine et surtout de l'amour. « Je serais bien bête de me gêner, de me priver de quoi que ce soit, de me troubler, de me tracasser, de me ronger l'âme comme je le fais depuis quelque temps.... Mais si on me reprend à me torturer, il fera chaud au pôle nord ! » C'est au fil des pages du récit que l'on comprend que « Made » est à l'origine de ce revirement du personnage, de sa souffrance. Car, en dépit de son ambition, Duroy est aussi en quête d'amour. Madeleine Forestier a été peu à peu objet de son amour et médiateur. C'est d'ailleurs elle qui lui enseigne les rouages de la vie parisienne. Il éprouve pour elle de l'admiration qui en période de crise se transforme en haine et se généralise à l'égard de la gent féminine. Le narrateur nous présente ainsi, au-delà des apparences, une autre facette de cet anti-héros pour qui le vrai sens de la vie se résume à « L'amour ! Tenir dans ses bras une femme aimée ! Là est la limite du bonheur humain. » (BA, 203)

Nous sommes ainsi face à un personnage en vérité faible et frustré dans son amour-propre qui trouve dans la souffrance qu'il inflige aux autres, aux plus faibles que lui, la *catharsis* nécessaire à son mal initial, celui de sa propre souffrance et de sa solitude. Les personnages féminins sont désormais désignés comme responsables de son mal, à l'instar de Made, et comme instruments nécessaires à son ambition sans bornes. Propp le justifie en soulignant que ce sont « les mobiles aussi bien que les buts des personnages, qui les amènent à accomplir telle

¹⁷⁴ PROPP V., *Morphologie du conte*, op.cit., p. 96.

ou telle action.¹⁷⁵ » Duroy devient ainsi bourreau par dépit et par ambition, polarisant davantage sa violence sur un personnage plus faible, plus fragile qu'est par exemple, celui de Mme Walter ou de sa fille Susanne. Le narrateur laisse au personnage le choix de justifier son revirement par des discours directs. Il lui permet d'assumer pleinement son rôle et les actions qui l'accompagnent.

Maupassant à travers Boule de suif, figure symbolique de la prostituée, contredit les valeurs morales. Il montre qu'il ne suffit pas d'avoir une étiquette, un titre pour faire de nous un bourreau ou une victime. Il travestit ainsi les apparences. Nous y reviendrons dans les procédés participant de la satire. Ses textes sont davantage centrés sur les personnages, sur leurs « caractères », leurs psychologies, car ils définissent leurs actions. Micheline Besnard-Coursodon a effectué une étude thématique et structurale pertinente de l'œuvre de Maupassant établissant avec elle, un rapport au piège. Elle part à cet effet d'un constat :

C'est tout d'abord la violence qui nous a frappée chez Maupassant. Une violence totale, puisqu'elle gouverne les hommes, leurs affections, leurs sentiments, leurs instincts, leurs rapports entre eux, leurs actes, et les puissances supérieures qui les dirigent et règlent l'univers. Un homme aime-t-il ? Il aime à en mourir. Le goût de la pêche ou de la chasse prend la proportion des passions. Éprouve-t-il une émotion forte ? L'obsession le mène à la folie ; à moins qu'il ne se suicide. Un désaccord avec autrui, et il frappe ; de la haine, et il tue.¹⁷⁶

Le personnage maupassantien est en effet en proie à un piège aussi bien intérieur, dans sa relation avec lui-même, qu'extérieur dans sa relation avec les autres. Micheline Besnard affirme par ailleurs qu'au-delà de sa peinture des anormaux, ou des criminels, Maupassant peint avant tout des victimes. Le personnage dépeint ne fait qu'obéir aux lois de la nature et riposter à la violence à laquelle il est lui-même éternellement exposé. Tour à tour, sinon à la fois, il est sujet et objet, « bourreau et victime ».¹⁷⁷

Mais en vue de donner à lire une poétique du récit victimaire, nous pouvons soutenir que la souffrance, qui tient une place non négligeable dans le corpus maupassantien, ne naît pas *ex nihilo*. « Il est toujours quelque part un responsable. »¹⁷⁸ Ces personnages dont le désespoir silencieux n'est en fait que trop violent, sont à la fois monstres et victimes, du fait du chagrin

¹⁷⁵ PROPP V., *Morphologie du conte*, *op.cit.*, p. 88.

¹⁷⁶ BESNARD-COURSODON M., *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, « Le piège », Paris, Nizet, 1973, pp. 10-11.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁸ *Ibid.*

qui leur monte à la tête, au point de les étourdir « comme un coup de sang ». C'est d'ailleurs par l'entremise de comparaisons que l'auteur décrit la douleur de ses personnages.

Toutefois, la motivation telle que la définit Propp n'est pas souvent, chez le personnage maupassantien, précise et déterminée au point de mieux éclairer sur ses fonctions¹⁷⁹. On pourrait comprendre que la volonté de soumettre Boule de suif au caprice du soldat prussien soit indirectement causée par la jalousie qui anime ses voisines de voyage. Comment comprendre les actions de Pierre à l'endroit de sa famille ? Jalousie et suspicion d'infidélité, on ne saurait véritablement trancher. Quelles sont ainsi les réelles motivations incitant Jean à éloigner son frère ? La peur d'un potentiel rival face à son union avec Mme Rosémilly, ou véritablement la révélation du crime à la famille, compromettante pour l'héritage ? Le narrateur, une fois encore, laisse au lecteur le choix de trancher sur les véritables motivations qui régissent les actes de certains personnages.

Pierre et Bel-Ami sont le reflet d'un pessimisme grandissant. Ils sont victimes du pessimisme intérieur, vouant l'un à l'échec et donc à la quête de l'ailleurs, et l'autre à l'égoïsme relationnel au point de conclure de cette manière : « Chacun pour soi. La victoire est aux audacieux. Tout n'est que de l'égoïsme. L'égoïsme pour l'ambition et la fortune vaut mieux que l'égoïsme pour la femme et pour l'amour. » (BA, 374) Le pessimisme se lit comme ce désespoir commun à ces personnages, il est lié, semble-t-il, à la découverte d'un monde en déréliction. Pierre, trahi par sa mère, comprend qu'il ne l'avait jamais regardée et perçue comme un être humain capable de faiblesse, mais plutôt semblable à un dieu, un modèle qui ne saurait déshonorer l'image de sa famille. Sa mère, pensait-il, était chaste et loyale, un modèle social de femme. Il découvre à ses dépens la loi bourgeoise de l'amour, à travers la reconstitution de l'adultère de sa mère : « Le baiser frappe comme la foudre, l'amour passe comme un orage, puis la vie, de nouveau, se calme comme le ciel, et recommence ainsi qu'avant. Se souvient-on d'un nuage ? » (PJ, 770) Pour avoir tous deux connu l'échec et la déception, ils se sont transformés l'un en victime émissaire à l'instar de Pierre, rempli de lassitude, de désespoir et de dégoût pour la vie, et l'autre en persécuteur à l'exemple de Bel-Ami à l'endroit des femmes. Ils deviennent tous deux sujet et objet du processus victimaire. Après avoir été victime et bourreau au départ, ils cultivent de ce fait leur propre sacrifice, ou souffrance, en vue d'extirper le mal qui les mine intérieurement et les meurtrit. Ainsi, dans nombre de récits maupassantiens, le

¹⁷⁹ PROPP V., *Morphologie du conte*, op.cit., p. 91.

bourreau est d'abord une victime qui comme Pierre éprouve tout d'abord la volonté de connaître la vérité et de sévir par la suite. Le bouc émissaire moderne dans notre corpus est défini par sa particularité physique, une femme, un enfant, son statut social de prostituée pour Boule de suif, mais aussi, ses caractéristiques psychologiques telles que la colère, la jalousie, voire la violence pour Pierre. Cette dernière particularité se manifeste physiquement :

En effet, le monde était conçu par les naturalistes comme un modèle biologique où il faut repérer la pathologie sociale pour la dénoncer et cette dénonciation a été faite au moyen d'une focalisation et un intérêt pour les « cas limites » incarnés par des personnages marginaux.¹⁸⁰

Dans un siècle bourgeois où tout semble être à sa place, « suivant l'usage qu'on en fait » et qui a pour principes : le Beau, le Vrai, et le Bon, la présence de la prostituée contraste avec celle des personnages représentatifs d'une époque, microcosme d'une société : la classe bourgeoise, le clergé et les démocrates. À cela s'ajoute le caractère révolté de Pierre face à son frère illégitime et à sa mère infidèle. Autant de critères qui constituent des signaux d'alarme à l'application du mécanisme émissaire.

Corps que l'on désire, que l'on possède et que l'on rejette par la suite, le corps de la femme dans les récits victimaires est ce qui la représente le mieux. Par son corps qui se donne et se prend, souvent sous la violence masculine, la femme s'érige bien souvent en victime du bourreau masculin. Car en se donnant, elle se donne entière. Qu'elle soit la jeune fille, la vieille fille, la paysanne, la bourgeoise, elle s'érige ainsi en victime bien souvent volontaire. On doit à André Vial dans l'ouvrage *Guy de Maupassant et l'art du roman*, d'avoir effectué une analyse pointilleuse du statut de la femme dans l'œuvre de Maupassant. Abordant « la fatalité inscrite au principe de la vie et de l'espèce »¹⁸¹, il est amené à se concentrer sur le statut du personnage féminin. Il lui consacre quelques pages, bien précieuses, en ce sens qu'elles intègrent la conception de la femme dans l'œuvre de Maupassant à l'ensemble des conceptions de l'auteur.

Dans *Bel-Ami*, Maupassant nous décrit plusieurs catégories de femmes aux traits singuliers, allant de Rachel la prostituée, à Suzanne Walter le dernier « bourgeon du romantisme ». Pour toutes ces femmes, l'axe de convergence des regards, voire des cœurs, tend vers Georges

¹⁸⁰GADDAR S., *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit., p. 38.

¹⁸¹VIAL A., *Maupassant et l'art du roman*, op.cit., p. 111.

Duroy. Fort de cet amour pour ce dernier, elles sont prêtes à tous les sacrifices afin de vivre un peu de bonheur dans ses bras.

Nous décelons là des victimes de deux types telles qu'en use Duroy : les victimes sexuelles, à savoir Rachel et Mme de Marelle, et les victimes qui ne sont que des objets stratégiques de l'acquisition d'un prestige ou d'une richesse, notamment Mme Forestier, Mme Walter et Suzanne Walter. Rachel, la prostituée qui, charmée par lui, est prête à « faire des folies ! » (BA, 209) au point de ne pas accepter qu'il paie pour passer une nuit avec elle. Même quand elle sait qu'il se joue d'elle, elle n'hésite pas à lui ouvrir ses bras. Vulgaire et grossière, elle reflète le milieu dégradant pour les femmes que sont les Folies Bergère.

Après la prostituée, suivent les femmes bourgeoises, pour la plupart mariées à des hommes qu'elles n'aiment apparemment pas. Ce changement de type de femmes est lui aussi marqué par un changement de chapitre. La situation précaire de Duroy symbolisée par les trente sous de l'*incipit* se verra changer elle aussi. Son passage du chapitre I au chapitre II, de la prostituée à la bourgeoise marque ainsi son ascension sociale. Ces femmes se retrouvent être des cibles faciles pour Bel-Ami, qui les séduit pour mieux s'en débarrasser plus tard. Mme de Marelle, maîtresse préférée de Duroy, jouit d'être véritablement entrée dans l'estime de ce Don Juan. Cela n'empêche qu'elle se trouve souvent blessée par ses nombreuses incartades sexuelles. Mme de Marelle est de ces femmes mal mariées en quête de bonheur, pour qui l'infidélité semble être une seconde nature, au point de ne pas craindre d'être découverte par son époux. En dépit de ses colères, Duroy sait qu'« elle pardonnait vite ».

Après avoir été utilisée pour ses avantages et escroquée sur son héritage, Madeleine Duroy, par qui la gloire de Bel-Ami dans *La Vie française* a été possible, se trouve contrainte de divorcer pour cause d'adultère. Ce divorce de Duroy d'avec Mme Forestier peut être comparé au sacrifice du bouc émissaire qui permet au prêtre d'entrer dans le Saint des Saints. Mais cette fois, c'est le sacrifice de son mariage avec « Made », au profit d'un autre mariage avec Suzanne Walter jeune, naïve, et beaucoup plus riche que cette dernière. Ne décrit-il pas lui-même ce divorce en ces termes : « Me voici débarrassé de la teigne qu'il m'avait laissée. J'ai les mains déliées. Maintenant, j'irai loin. » (BA, 459) Une fois encore, la femme est semblable à un objet, dont on peut se débarrasser sans peine.

Le modèle-obstacle sacrifié, vaincu, Duroy se transforme en véritable bourreau, celui de Mme Walter. Les violences physiques et morales à l'endroit de cette dernière sont par ailleurs davantage décrites. Bel-Ami ne séduit pas Mme Walter uniquement pour satisfaire son

ego, mais aussi pour le prestige. Mme Walter, comme le suggère sa description, possède les « signes victimaires » faisant d'elle une victime du charme et de la malice de Bel-Ami :

Elle était *trop grasse*, belle encore, à l'âge dangereux où la débâcle est proche (...). Elle semblait *sage* en tout, *modérée et raisonnable*, une de ces femmes dont *l'esprit est aligné comme un jardin français*. On y circule sans surprise, tout en y trouvant un certain charme. *Elle avait de la raison, une raison fine, discrète et sûre*, qui lui tenait lieu de *fantaisie, de la bonté, du dévouement* et une *bienveillance tranquille*, large pour tout le monde et pour tout. (BA, 287)

Ses qualités de femme naïve orientent son destin dans le récit. Ces signes victimaires créent ainsi un stéréotype, grâce à cette étiquette sémantique. Cette stéréotypie d'elle-même, nous donne les informations permettant d'imaginer, à partir de l'être du personnage, son *faire*. Cet énoncé gnomique, dresse une description stéréotypée de la femme bourgeoise, dotée de raison seulement en apparence. Il vise à lui trouver des faiblesses. Son extrême bonté lui donne une image de femme mûre, mais encore naïve, par essence passionnée.

Mme Walter est présentée par le narrateur comme l'ombre inquiète du despotique directeur de *La Vie française*. On peut en déduire le rôle passif de cette femme vouée à n'être qu'une accompagnatrice, une femme dominée par son époux. Elle a cru découvrir le véritable amour en se donnant à Duroy. Une configuration de ce désir d'amour semble être la suivante : Mme Walter/Bel-Ami/Amour véritable. Selon ce schéma nous pouvons constater que c'est le désir d'amour de Mme Walter qui la place en victime émissaire. Bel-Ami est le médiateur de son désir d'amour. C'est Madeleine qui éveillera chez ce dernier la possibilité de la séduire en ces termes : « Tu sais que tu as inspiré une passion à Mme Walter ? » (BA, 377). Or, souligne René Girard, « tout rapprochement du médiateur est un progrès vers le masochisme ¹⁸² ». En avouant à Duroy son mal, Mme Walter s'est placée en position de faiblesse. Elle le reconnaît : « Je suis trop faible... trop faible... si faible... si faible ! ... » (BA, 398). En effet, l'homme chez Maupassant est un être narcissique qui, par le reflet de ses actions, comprend qu'il est à la fois un porteur de bien et un faiseur de mal, un souffre-douleur et un tortionnaire. En se livrant à l'adultère, mais surtout en se donnant entièrement, Mme Walter est devenue le souffre-douleur de son amant, et sa propre tortionnaire. Son amour est masochiste, pour avoir choisi le médiateur en vertu non plus de l'admiration qu'il inspire, mais du dégoût qu'elle lui inspire, ou qu'elle paraît lui inspirer. Sa passion effrénée pour Duroy, au fil des rejets de ce dernier, s'est

¹⁸² GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 186.

transformée en persécution. C'est la manifestation du masochisme, dans sa forme violente. Elle est l'image de la femme mariée victime de son amour coupable.

La dernière et la plus innocente des victimes féminines, Suzanne Walter, représente le sommet de la gloire de Duroy. Suzanne, nous dit le narrateur, brille par sa candeur. Un parallélisme peut ainsi être effectué entre ses caractéristiques et celle d'un agneau prêt à être sacrifié. C'est le personnage d'adolescente romanesque qui commence à vivre purement dans un milieu corrompu et tout à coup se trouve pris, emporté par le courant de la vulgarité et de la séduction. Elle se définit comme : une « petite marionnette de chair » (BA, 438), ou un « petit papillon indocile », qui « rêve de se marier selon son cœur », et dotée d'une « imagination malade » (BA, 463). Elle incarne les derniers visages du romantisme français, une future Mme Bovary ou Jeanne à sa sortie du couvent. Manipulée bien avant son mariage par Bel-Ami, elle est la victime d'un jeu impatient, plein d'illusions et de promesses où l'adultère ne sera que fréquent, elle dont l'époux est un homme qui « ne voyait personne. Il ne pensait qu'à lui » (BA, 480).

Duroy, par ses actions, est semblable à une courtisane. D'ailleurs, le narrateur ne manque pas d'établir le parallèle entre ce dernier et une célèbre courtisane qui passait dans la rue :

Duroy s'arrêta, avec une envie d'applaudir cette parvenue de l'amour qui étalait avec audace dans cette promenade et à cette heure des hypocrites aristocrates, le luxe crâne gagné sur ses draps. Il sentait peut-être vaguement qu'il y avait quelque chose de commun entre eux, un lien de nature, qu'ils étaient de même race, de même âme, et que son succès aurait des procédés audacieux de même ordre. (BA, 161)

Le narrateur omniscient établit un parallélisme entre Duroy et la courtisane. Ils étaient « de même race, de même âme », nés pour séduire, de la race des marginaux ambitieux.

À travers le personnage de Duroy qui n'a d'autre désir que de se servir des femmes qui n'ont d'yeux que pour lui, Maupassant nous montre clairement qu'elles sont les victimes du XIX^{ème} siècle. Victimes d'un milieu corrompu, cherchant dans le plaisir de la chair un « regain de vie », et l'impérieux désir de possession de l'autre, de l'amour sous sa forme la plus intense. Ces femmes sont des personnages malheureux, dépravés et utilisés sans scrupules. Elles sont victimes des affres du destin, de l'amour et du mariage. Comparables à un objet, à un tremplin pour l'ambition, elles sont bafouées dans l'exacte mesure où elles sont déterminées par leur demande d'amour, réduite à une forme de prostitution conjugale.

Elles ouvrent et clôturent d'ailleurs la trame romanesque de l'œuvre. L'image de la mère et de la femme adultérine constitue l'objet de sa crise. En effet, la carrière de Bel-Ami connaît un essor, alors qu'il séduit progressivement les femmes de la bourgeoisie qui finissent par faire sa fortune. Au chevet de son ami Charles Forestier, il fait promettre à Madeleine de l'épouser le moment venu. Promesse qu'elle honore en faisant de lui le Directeur politique du journal sous le patronyme de Du Roy de Cantel, marque de son ascension. Il séduit Mme Walter, qui lui permet sur un coup de maître de réussir à s'enrichir par la bourse. C'est enfin grâce à Suzanne, fille de Mme Walter son amante, qu'il a su manipuler, qu'il parvient au sommet de son rêve. Cela, après s'être au préalable débarrassé de toutes les autres. Leur faiblesse fait d'elles des personnages soumis aux pires humiliations. Le caractère victimaire du destin de certains personnages semble avoir pour prédicat le regard de l'autre et de la société sur eux. Boule de suif, aussitôt identifiée, en dépit de son charme, c'est avant tout son statut d'« une de celles appelées galantes » (CNI, 91) qui est mis en avant par ses voisins de diligence. Pour ses compagnons de route, son statut sémantique se résumerait en termes de : « prostituée » ; « honte publique » (CNI, 92). Les signes victimaires ou « signalement » d'elle, en font un potentiel bouc émissaire en situation de crise. Maupassant insiste toutefois en précisant, comme pour lui ôter une épine du pied, ou pour mieux l'enfoncer, qu'en plus d'être une prostituée, « elle était bonapartiste ». Ces caractéristiques feront d'elle une victime de l'égoïsme et de la lâcheté de ses compagnons de route, tout comme le statut de « bâtard » portera préjudice au petit Simon dans *Le papa de Simon*, et lui vaudra de se faire lyncher par ses camarades de classe. Les déterminations extérieures paraissent donc sceller le destin de nombreux personnages mis en scène par Maupassant : difformités physiques, filiation illégitime, etc. D'ailleurs, il est à noter que le thème de la « bâtardise » est abordé à quatre-vingt-deux reprises dans l'ensemble de son œuvre, ou encore la question des « très basses conditions sociales de certains de ses personnages »¹⁸³.

Boule de suif est marquée par une paratopie sociale, femme et prostituée, qui ne lui permet pas de se situer dans un rapport d'appartenance à une *topie*. Elle sera toutefois, principalement jugée pour son statut de prostituée. La prostituée se trouve être l'un des personnages prolifiques des récits maupassantiens, tel que le présente Noëlle Benhamou dans ses travaux

¹⁸³ SALEM J., *Philosophie de Maupassant, op.cit.*, 2015.

sur certains personnages féminins.¹⁸⁴ Elle n'est ainsi pas considérée comme femme. En effet, le narrateur a bien pris soin de la mettre en face des religieuses et des bourgeoises dans la diligence. Elle est celle vers qui « tous les regards étaient tendus » (*CNI*, 94). Ce « tous » généralisant semble avoir ici un emploi hyperbolique, préfigurant l'unanimité des figures sociétales présentes, face au caractère marginal de cette représentation féminine. En décrivant les personnages présents dans la diligence, le narrateur, tel un metteur en scène, dirige sa caméra vers eux, créant de prime abord une distinction entre ces « hommes et femmes » avec un statut social élevé, et en face « les autres formes » (*CNI*, 88). Cet écart dans l'espace diégétique se ressent aussi dans le discours du narrateur, qui dissocie de façon catégorique les personnages à partir de leur statut social. Il y a donc les aristocrates et bourgeois, les religieuses et les moins bien lotis : la prostituée et le démocrate. Il crée ainsi une paratopie sociale représentative. Cette distinction faite par le narrateur favorise la marginalisation des derniers personnages, qui assis ensemble font face aux autres, jugés plus honorables. On peut ainsi lire que le fond de la voiture comprenait « le côté de la société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des Principes. » (*CNI*, 90) Ensuite, il regroupe les femmes par catégorie, pour mieux les confronter. On peut lire d'un côté, les femmes mariées, jugées dignes d'éloge, les religieuses, ou les sacralisées, et de l'autre, la prostituée. Cette dernière du fait de la barrière spatiale établie par le narrateur semble être souillée, à traiter en paria. Sa seule présence crée la confrontation, rapprochant en un bloc les notables et religieux. Elle « émoustille » les hommes respectables tels que Loiseau, et se fait ainsi rivale de leurs femmes. En effet, le narrateur, décrivant Boule de suif, insiste sur son pouvoir de séduction, ou du moins, sur les passions qu'elle éveille en certains hommes et implicitement il laisse entendre qu'ainsi elle suscite des rivales. Juste après, il enchaîne sur le rapprochement qui s'effectue entre les épouses « que la présence de cette fille », non pas femme, « avait rendues subitement amies, presque intimes ». (*CNI*, 91) On peut alors procéder à un autre niveau de lecture du mécanisme victimaire dans ce récit. À travers l'antagonisme entre la prostituée et les femmes bourgeoises se dessine une sorte de relation triangulaire, progressive, tacite. Boule de suif, contrairement à toute attente, se transforme en modèle mimétique : elle plaît aux hommes, ses voisines de voyage lui envie ce

¹⁸⁴ Noëlle Benhamou a soutenu une thèse sur Guy de Maupassant, intitulée : *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de Guy de Maupassant : représentation de l'amour vénal*. Elle démontre ainsi dans sa thèse ce travestissement de valeurs effectué par Maupassant, définissant notamment le personnage de Boule de suif par son patriotisme, ses valeurs, son humanité. Ces valeurs qui, selon lui, font défaut à la femme bourgeoise. BENHAMOU N., *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de Guy de Maupassant : représentation de l'amour vénal*, Villeneuve-D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

pouvoir de choisir de se donner ou pas au soldat prussien, qu'elles imaginent furtivement en train de les posséder. Sa liberté sexuelle en fait une victime de ces femmes déjà prises. Cette « vendue sans vergogne » (CNI, 92) possède davantage de pudeur que ces « précieuses ridicules ».

Le narrateur dans cette scène, fait ainsi usage du discours indirect libre en faveur de ces femmes, en qualifiant Boule de suif dans le but de justifier leur légitimité, montrant l'ascendant que peut prendre en apparence, « l'amour légal » (CNI, 92), reconnu par les institutions juridiques et religieuses, donc la société, face à « son libre compère », la prostituée, la célibataire, encore appelée par le narrateur « la fille ». Ce passage de présentation des actants du récit, révèle par des allusions, des implicites textuels, l'avenir conflictuel dans lequel ils baigneront. La forme brève, dense, ramassée de la description des faits, dans ce contexte, autour d'un instant ou d'un événement privilégié dont n'est retenu que l'essentiel, tendue vers un « effet final à produire »¹⁸⁵, laisse entrevoir les figures du bourreau et celui de la victime.

Boule de suif renvoie une fois encore à cette représentation de l'anti-héros chez Maupassant. À travers ses caractéristiques, nous dit Catherine Botterel-Michel :

Le romancier transforme ainsi les valeurs de la société qui ont pour habitude d'être établies comme normes. Il dote les êtres de traits de caractères inattendus et « anormaux ». Le prêtre de Maupassant peut ainsi être cruel, la prostituée d'habitude vénale se montre patriote... L'écrivain met l'accent sur le travestissement de la vérité, sur la dichotomie entre l'être et le paraître. Que croire, puisque tout s'écroule, puisque toutes les certitudes ne sont en fait que des illusions.¹⁸⁶

En travestissant les valeurs généralement assignées à une certaine représentation, il déconstruit la stéréotypie qui lui est souvent assignée. Cela a pour but d'entacher « l'honorabilité » de certaines classes.¹⁸⁷ Le bourreau ne semble pas être celui auquel s'attend le lecteur. Il se joue du sens d'observation de celui-ci, car « il commence toujours ses récits en insistant sur le caractère normal de ses créatures et conclut sur leur anormalité »¹⁸⁸. Boule de suif est certes une prostituée, que tout le monde regarde avec dédain ; mais elle est capable de refuser les avances du soldat prussien, et celles de Loiseau, bourgeois et marié, par pur patriotisme. C'est elle qui en période de crise choisit de s'en remettre à Dieu, quand les autres choisissent de conspirer. Irma

¹⁸⁵ FORESTIER L., *Maupassant (Guy de.), Contes et nouvelles*, t.I, *op.cit.*, p. 33.

¹⁸⁶ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, *op.cit.*, p. 62.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 64.

dans *Le Lit 29*, ou Rachel dans *Mademoiselle Fifi*, et Boule de suif sont aux yeux de Maupassant non seulement symboles de patriotisme, mais aussi des deux visages de la France : la Mère et la prostituée. La France étant une femme, ces prostituées, ces marginales sont des femmes qui ont su lutter pour leur pays, par opposition aux dignes bourgeois.

I.2.2. La violence rituelle : l'animal pris au piège

On parle de violence rituelle lorsque celle-ci conduit au sacrifice d'un animal ou d'un individu par un tiers ou groupe d'individus en vue d'obtenir du divin une grâce, une requête. Comme avec le bouc d'Azazel, elle désigne par extension le transfert de la faute sur un tiers en vue d'un dédouanement de la part de celui qui l'inflige. Cet aspect est le plus perceptible dans les récits maupassantiens. En effet, dans de nombreux récits, Maupassant donne à lire la violence victimaire comme un vecteur de transfert de la faute. Pierre se verra exclu du cercle familial afin de préserver l'équilibre de celui-ci, mais surtout d'éviter la découverte de la faute commise par sa mère. Duroy, par son mariage, sacrifiera Suzanne et sa mère afin d'accéder à la gloire. Ainsi, en plus de donner à lire le transfert de la faute sur une victime choisie, Maupassant comme René Girard, montre que la victime possède une valeur insignifiante pour le sacrificateur qui la situe quelquefois au « plus bas dans l'échelle des êtres »¹⁸⁹.

Le but visé par le sacrifice justifie le caractère rituel ou non de la violence exercée. En effet, René Girard s'oppose à Strauss, en montrant que le sacrifice a bien une fonction sociale et pas seulement imaginaire. Il permet de réguler, nous le verrons, la violence communautaire. Ainsi par exemple, comme pour le peuple d'Israël ou les peuples archaïques dont parle Frazer, le sacrifice de Boule de suif doit servir de solution à la sortie de crise que connaissent ses compatriotes. Quand l'exclusion de Pierre par Jean et sa mère sert d'exutoire au crime commis par cette dernière, cela peut correspondre à une forme de rituel. Quand Madeleine Forestier, Mme Walter et Suzanne sont utilisées à leur dépens par Duroy et lui permettent d'accéder à la gloire et au pouvoir, on peut avoir affaire à une violence rituelle. De nombreux personnages maupassantiens sont relégués au rang d'objets symboliques, d'objets de rites dans la mesure où la violence exercée sur eux profite à un autre plus riche, plus fort, lui permettant d'acquérir l'objet de

¹⁸⁹ GIRARD R., *Le Sacrifice*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 15.

son désir. La bonne, dans *Notre cœur*, deviendra à son tour la victime expiatoire de Mariolle face à ses affres amoureuses dont Mme de Burne est la cause. La mère Magloire, dans *Le Petit Fût*, se verra relayée au rang de victime émissaire face à son sacrificateur qui n'hésitera pas à la conduire à l'alcoolisme et à la mort. C'est donc à partir de sa portée sacrificielle qu'une violence sur un tiers peut être considérée comme rituelle.

I.2.2.A. Violence rituelle et comparaison animale

À cette visée sacrificielle s'ajoute chez Maupassant une animalisation de la victime émissaire. En effet, il n'est plus à rappeler, ce rapport qu'entretient Maupassant avec l'animalité. Pour lui, semblable à un animal, l'homme est un être instinctif même quand porté par un certain mimétisme. Il peut obéir à un instinct de conservation ou de survie qui, pour la plupart de ses personnages, conduit souvent à la destruction de l'autre. De ce fait, certains personnages font montre d'égoïsme, à l'instar des compagnons de Boule de suif, de Jean ou de Maître Chicot. La violence qui s'exprime alors dans ces récits victimaires tend à animaliser la victime émissaire. L'animalité dont il s'agit, à ce moment du mécanisme, est métaphorique. En effet, si certains personnages, tels que Boule de suif, sont décrits avec des connotations animalières, d'autres, tels que Berthe, se retrouvent animalisés dans leur rapport à la violence subie. Pour les sociétés primitives, la violence rituelle s'applique lors de la mise en exécution d'un rite sacrificiel. Elle implique la présence d'un sacrificateur, d'une victime choisie pour le sacrifice, de la foule ou de l'individu qui sollicite le sacrifice, dans un rapport de complicité face au crime qui sera opéré à l'endroit de la victime. Chez Maupassant, la mise en exécution du sacrifice relève davantage de la modernité, et de la substitution des composantes dudit mécanisme. Le bouc émissaire passe du statut de simple animal à celui d'humain. La violence qu'il subit est décrite de manière à laisser entendre au lecteur qu'il s'agit d'un crime ou d'une injustice à l'endroit de la victime. Ainsi, le bouc émissaire, victime de violence réelle, se caractérise comme victime émissaire.

Dans les récits maupassantiens, la violence est dite rituelle lorsqu'elle vise un transfert de la faute sur un autre, plus faible ou impuissant. En effet, si l'on part du principe formulé par René Girard selon lequel la résultante ou la visée de toute forme de violence sur un tiers, en plein contexte de crise personnelle ou collective, est le sacrifice, on peut déduire le caractère d'exutoire de cette violence pour celui qui l'exerce. « Le mot juste », pour décrire un phénomène récurrent. Il n'interprète pas ce qu'il décrit. Il prône la neutralité et objectivité dans son écriture de la société. Il donne le choix au lecteur d'interpréter et de remplir les blancs laissés,

telles des miettes de pain parsemées sur le chemin du lecteur, par son écriture. Ce dernier suivra ainsi le fil d'Ariane qui lui est proposé afin d'interpréter et donc de conclure à la présence ou non d'un mécanisme victimaire. Deux traits, l'un physique, l'autre psychologique, semblent le mieux illustrer cette violence subie : la comparaison animale et l'impuissance à travers le cri. L'une transfigure la victime et même la réalité de la violence, l'autre est l'expression de la passivité des personnages, qui se traduit par la résignation. Ces postures qui marquent l'impuissance face à la violence subie permettent de lire la notion de piège déjà théorisée par Micheline Besnard Coursodon.

La violence rituelle dans les récits victimaires de Maupassant est davantage d'ordre psychologique. En effet, nous l'avons évoqué, la violence exercée sur les victimes émissaires se caractérise par la manipulation, notamment avec le complot contre Boule de Suif, ou celui à l'endroit de Mme Walter et sa fille. La ruse, utilisée par Maître Chicot pour mettre à mal la mère Magloire et l'entraîner à la mort, participe, elle aussi, de cette violence psychologique. De même la séduction peut constituer autant de moyens, d'appâts à partir desquels un personnage victime peut subir une violence rituelle. La mise en application de ces processus de domination, d'assujettissement, place la victime en position de faiblesse et d'impuissance. Subissant ainsi la violence d'un tiers, la victime émissaire est comparable à un animal pris au piège.

Dans la mesure où elle confine la victime émissaire dans une sorte de piège, la violence peut être considérée comme rituelle. C'est le cas pour Boule de Suif face au complot orchestré par ses compatriotes. Le narrateur effectue des comparaisons à caractère animalier sur la victime émissaire ou sur le caractère rituel de la violence exercée. Souvent Maupassant ne manque pas de comparer ses personnages victimes à des animaux pris au piège. Rappelons que le mécanisme du bouc émissaire dans les sociétés primitives se caractérisait par le sacrifice d'un animal, puis d'un homme ou une femme (parfois l'un ou l'autre) en vue d'obtenir une faveur divine. Nous verrons donc comment la comparaison animale permet de montrer non seulement le caractère rituel de cette violence, à travers sa visée, mais aussi chez Maupassant une mise en lumière d'un mécanisme observable dans la société contemporaine. On soulignera donc l'importance des comparaisons animales dans la construction du processus du piège. La violence est généralement subie par les personnages maupassantiens. Ainsi il ne s'agit pas seulement de montrer le caractère rituel de la violence, mais de montrer en quoi cette violence subie donne à voir le personnage victime comme pris au piège. De ces comparaisons et caractérisations du piège dans le mécanisme victimaire, l'on pourra déduire le discours.

La violence abordée dans les textes maupassantiens fait perdre à l'homme son humanité. Nous savons en effet, que pour Maupassant, la violence est ce qui caractérise au mieux l'Homme, celui-ci étant par essence « un animal ». On peut donc aisément comprendre la similarité qui s'effectue quand Flaubert souligne au sujet de son élève qu'il avait « le faciès d'un petit taureau breton »¹⁹⁰. Maupassant avait en effet l'air d'un taureau triste, déclarait pareillement Taine à propos du Maupassant d'âge mûr.¹⁹¹ Sa fin de vie a d'ailleurs été vécue telle celle d'un animal, selon Morand cité par Jean Salem dans sa *Philosophie de Maupassant*, « il est mort à quatre pattes, dans une maison de santé, aboyant et bavant »¹⁹².

La violence dans les récits de Maupassant s'écrit et se lit à travers les comparaisons animales. En effet, la connotation animale constitue un trait de caractère chez ses personnages. Nous pouvons donc lire la violence bestiale d'Henriette semblable à « une bête qui va sauter » (CNII, 598), dans *Monsieur Parent*. Chez Berthe, l'animalité équivaut à la folie. À la suite de l'abandon de son mari, perdue, indifférenciée, elle se déplace « comme les bêtes en cage » (CNII, 355). Jean Salem, qui analyse les facteurs déterminant cette violence et sa matérialisation, nous fait observer que la violence est linguistiquement rejetée du côté de l'animalité, elle est sémantiquement connaturelle à l'animal. Toutefois, cette animalité dans sa dimension descriptive tend à conduire le lecteur vers l'in vraisemblable.¹⁹³ Comparer Henriette à une bête féroce entraîne chez le lecteur la perception d'une autre nature donnée à cette dernière, celle du monde du bestiaire. C'est le cas aussi dans *Monsieur Parent* où l'on peut lire la dimension fantastique de cette violence, car elle bestialise l'humain :

[...] et enfonçant dans la chair ses dix doigts fins et roses, elle serra si fort, avec ses nerfs de femme éperdue, que le sang jaillit sous ses ongles. Et elle lui mordait l'épaule comme si elle eût voulu le déchirer avec ses dents. (CNII, 599)

La violence métamorphose l'humain, l'entraînant à « mordre » tel un animal féroce. Maupassant rend ainsi compte de l'animalisation, de la violence et du déferlement des « forces incohérentes et incontrôlées » qui s'emparent de l'être.¹⁹⁴ Pour Saad Gaddar dans *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, la violence comme thématique

¹⁹⁰ MAUPASSANT G. (de), *Correspondance à Gisèle d'Estoc*, janvier 1881.

¹⁹¹ MORAND P., *Prologue à la Vie de Guy de Maupassant*, Paris, Flammarion, 1942, p. 5.

¹⁹² SALEM J., *Philosophie de Maupassant, op.cit.*, p. 5-6.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹⁴ GADDAR S., *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant, op.cit.*, p. 61.

et motif d'écriture est ce qui caractérise le fantastique maupassantien. Il explicite l'usage de comparaisons par Maupassant. Il nous fait ainsi remarquer qu'à travers la comparaison se crée « une forme productive du bestiaire, dans toutes ses formes »¹⁹⁵.

La comparaison peut servir aussi bien pour caractériser les actions de la foule, d'un individu violent, que pour révéler l'impact de la violence subie sur une victime émissaire. En effet, par la comparaison, Maupassant donne une image symbolique de son personnage enclin à la peur et à la fuite. Comparé à un animal, le personnage maupassantien s'érige davantage en victime émissaire, mettant en exergue son impuissance face au sacrifice qu'il subit. Ainsi, la comparaison ne constitue pas seulement un procédé indispensable pour la construction textuelle du fantastique. Dans la mesure où son omniprésence dans les textes maupassantiens se caractérise par une transformation des personnages en bêtes, la comparaison participe majoritairement de la construction de la bête humaine chez Maupassant. À cet effet, la thèse de Saad Gaddar, *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, est très riche en ce qu'elle met en évidence la violence, comme symbolique de l'animalisation.

Les manifestations de la violence aboutissent chez Maupassant à une forme d'impuissance dégénérée de la part du personnage qui la subit, ou alors à un détournement symbolique vers un autre communément appelé victime émissaire. Dans *Garçon un Bock ! impuissant* face à la violence de son père envers sa mère, le narrateur second choisit de s'enfuir « comme un animal chassé, courant droit devant, dans le bois. » (CNI, 142). Dans *La Petite Roque*, on peut lire que le personnage principal se retourne « vers sa maison comme une bête chassée », (CNII, 306).

I.2.2.B. Le piège

L'homme « privé de sa liberté, n'est guère différent de l'animal »¹⁹⁶. Chez Maupassant, ce qui précède le sacrifice du bouc émissaire, c'est la lutte à l'issue de laquelle la victime se trouve impuissante. En effet, pour les personnages victimaires de Maupassant, la violence subie est perçue comme un piège au sein duquel ils se trouveraient confinés. À l'instar de Pierre, le docteur Gloss se retrouve lui aussi introduit « dans une étroite cellule d'un aspect singulier » (CNI, 45), tel un cercueil, une prison : « La cheminée, la fenêtre et la glace étaient solidement

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 58-59.

¹⁹⁶ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 45.

grillées, le lit et l'unique chaise fortement attachés au parquet avec des chaînes de fer » (*CNI*, 45). Elle implique un enfermement de la victime qui semble avoir été piégée. C'est principalement cet aspect de la violence comme piège qui nous intéresse à cette étape de notre étude. On peut ainsi y lire la violence passive des faibles à l'instar de Monsieur Parent et de Boule de suif, voire de Pierre, tous impuissants, « pris au piège » face à la foule, face à l'autre. Ou encore, la souffrance d'Olivier Bertin partagé entre les deux amours de sa vie. Souffrance souvent décrite par l'emploi de comparaisons animales : « [...] il était saisi par une envie animale de hurler à la façon des chiens attachés, car il se sentait impuissant, asservi, enchaîné comme eux. » (*FCM*, 987)

Cette violence qui enchaîne et piège le personnage victime est récurrente dans les récits soumis à notre étude. En effet, abordée avec minutie par Micheline Besnard Coursodon, la thématique du « piège » reste un élément récurrent des récits de violence. Nous essayerons d'en révéler la structure afin de montrer en quoi elle relève d'une forme de violence rituelle. Nous insisterons cependant sur l'expression « pris au piège » qui semble davantage pertinente dans la mise en lumière du processus victimaire. Le fait d'être « pris » au piège, sous-entend l'impuissance, la passivité de celui qui subit ce piège. Cela sous-entend encore la présence d'un substitut animal « pris au piège », d'un « chasseur » qui a imaginé et fait preuve de ruse, de séduction afin de mettre dans son « filet » sa victime choisie.

Aborder le piège comme un paradigme participant du mécanisme victimaire revient à démontrer son importance dans la structuration dudit mécanisme. Le piège n'est qu'un prolongement de la focalisation de la violence sur un tiers. Il rend possible le sacrifice de la victime émissaire, en mettant d'ores et déjà en scène les protagonistes qui rendent possible le sacrifice : le chasseur, le sacrificateur et la victime émissaire. Duroy, par exemple, s'érige en chasseur et en sacrificateur de Mme Walter et de Suzanne, pour la gloire et le pouvoir. Il choisit alors de commencer par appâter sa proie, Mme Walter, mère de Suzanne. Il utilisera à cet effet le jeu du regard pour séduire et attirer sa victime : « En reconduisant la Patronne, comme il se trouvait assis en face d'elle, il rencontra encore une fois son œil caressant et fuyant, qui semblait troublé. Il pensait : « Bigre, je crois qu'elle mord » (*BA*, 388) Cette chasse excitait l'instinct du chasseur en lui : « Mais la Patronne l'excitait par la difficulté de la conquête, et par cette nouveauté toujours désirée des hommes. » (*BA*, 391) On peut une fois encore constater cet insatiable désir de conquête déjà présent chez la coquette. Contrairement à elle, Duroy ne séduit pas seulement

pour satisfaire son égo, mais pour supplanter ses rivaux mimétiques et accéder à la gloire et au pouvoir. Aussi désirera-t-il posséder la fille, désormais nouvelle proie :

Si j'avais été vraiment fort, c'est celle-là que j'aurais épousée. C'était possible, pourtant. Comment n'y ai-je pas songé ? Comment me suis-je laissé aller à prendre l'autre ? Quelle folie ! On agit toujours trop vite, on ne réfléchit jamais assez. (BA, 437)

À travers les verbes « songé » et « réfléchit », le narrateur met en avant la dimension stratégique du piège :

Depuis trois mois il l'enveloppait dans l'irrésistible filet de sa tendresse. Il la séduisait, la captivait, la conquérait. Il s'était fait aimer par elle, comme il savait se faire aimer. Il avait cueilli sans peine son âme légère de poupée. (BA, 463)

C'est donc, séduite, captivée et conquise que la victime émissaire finit par subir le piège d'une violence rituelle. Pour le narrateur, les sentiments de Mme Walter pour Duroy sont avant tout une « obsession grandissante » :

Depuis un an, elle luttait ainsi tous les jours, tous les soirs contre cette obsession grandissante, contre cette image qui hantait ses rêves, qui hantait sa chair et troublait ses nuits. Elle se sentait prise comme une bête dans un filet, liée, jetée entre les bras de ce mâle qui l'avait vaincue, conquise, rien que par le poil de sa lèvre et par la couleur de ses yeux. (BA, 397-398)

La comparaison avec un animal piégé vient davantage conforter ce sentiment de perte, cette violence émotionnelle subie par le personnage. Le narrateur montre ainsi le pouvoir de la passion qui brûle, et transforme l'homme en un animal piégé. Car la raison s'efface devant la passion. Les expressions telles que : « plus faible », « plus abandonnée », « plus perdue » précédées du superlatif « plus », renforcent de manière hyperbolique son sentiment de détresse. Tel un animal pris au piège, « Elle luttait cependant en désespérée, elle se défendait, appelait du secours de toute la force de son âme. » Mais son impuissance est davantage marquée par ce désir de « mourir, plutôt que de tomber ainsi, elle qui n'avait point failli. » (BA, 398) L'animalisation du personnage est poussée à l'extrême quand le narrateur décrit le geste de Duroy dans son appartement de garçon : « il la saisit comme une proie. Elle se débattait, luttait, bégayait : « Oh ! mon Dieu ! ...oh ! Mon Dieu ! » » (BA, 404) Encore « vaincue », « résignée » (BA, 405), elle céda. Le piège est donc surtout la mise en place d'une tension narrative, par la motivation d'un élément destiné à devenir plus tard l'instrument central d'une capture.

Avec les textes victimaires de Maupassant le rituel semble le même, mais pas souvent le but. Textes d'une violence qui se modernise, passant d'une violence physique à une violence

psychologique, où Maupassant met en scène des boucs émissaires psycho-sociaux. En effet, l'homme chez Maupassant n'a cessé de se distinguer par son animalité. Cette dernière s'exprime aussi à travers le sentiment d'être pris au piège, mais surtout à travers son attitude face à la violence ou la douleur subie. Le désir s'accompagne toujours chez Maupassant de toutes les manifestations de l'impuissance et du refoulement : Pierre qui subit, Paul qui souffre, Miss Harriet qui ne parvient à dire mot de ses sentiments. Faible face à la réalité, à la société ou à l'autre, la victime émissaire chez Maupassant est une victime impuissante. Tel un animal pris au piège par l'autre, elle adopte la résignation en se contentant d'exprimer sa douleur par des larmes ou des cris.

Face à la violence d'autrui deux attitudes sont souvent adoptées : la défense ou la fuite en avant. Face au Horla, le personnage de la nouvelle choisira la fuite, de même dans les autres œuvres nous n'avons pu nous empêcher de constater la passivité des personnages maupassantiens face à la violence qu'ils subissent. Boule de suif impuissante après l'argumentaire de ses compatriotes se laissera porter au sacrifice. Pierre acceptera sans rechigner la proposition d'exil voilée faite par Jean. Mme Walter se résignera à perdre son amant devant l'image de *Jésus marchant sur les eaux*, fondant en larmes, impuissante. Simon lui aussi se trouvera impuissant face à la violence psychique et physique infligée par ses camarades, en raison de sa bâtardise.

Derrière cette violence rituelle peut se lire une souffrance qui animalise la victime. En effet, l'animalité chez les personnages victimaires se lit davantage, dès lors qu'ils se trouvent confrontés à la violence d'un tiers. Dans le cas de la souffrance animale l'usage des comparaisons ne sert qu'à désigner l'attitude du bouc émissaire face à la violence qu'il subit. Mme Walter impuissante, prise au piège de cet amour infidèle mesurera *de facto* le poids de cette violence du sentiment :

Il me semble que je suis prise dans des griffes, nouée dans un sac, je ne sais pas. Ton souvenir toujours présent me serre la gorge, me déchire quelque chose là, dans la poitrine, sous le sein, me casse les jambes à ne plus me laisser la force de marcher. Et je reste comme une bête, toute la journée, sur une chaise, en pensant à toi. (BA, 443)

Le sac noué traduit une fois encore la sensation d'emprisonnement et de piège. La violence confine la victime émissaire et conduit par la suite à une forme d'aliénation de celle-ci. Elle participe aussi de la passivité de cette dernière. Certains objets traduisent la passivité des personnages victimes. Mme Walter reste toute la journée sur une chaise, Pierre, souvent assis à regarder la mer, se laisse envahir par des idées involontaires. Le lit participe aussi de la passivité

des personnages subissant une forme de violence psychologique. Lieu de repos et donc de stagnation, le lit souvent évoqué après l'annonce de l'héritage à Jean, est à chaque début de chapitre et à la fin, le lieu de trouble et de repos après épuisement des personnages. Dans *Notre cœur*, aux premières pages du chapitre premier de la troisième partie, le narrateur décrit les agitations psychologiques d'André Mariolle. Le lit favorise un mouvement circulaire de pensées qui hantent le personnage agité, mais impuissant au point que même sorti de son lit aux premières heures de l'aube, cette violence ne cessait de l'envahir (R, 1150). Le hamac et le lit n'ont d'autre but que de plonger le personnage dans une immobilité physique et psychologique. Mais en pleine crise, ces personnages ne trouvent pas le sommeil. Ainsi, après avoir reçu une lettre de son ami Lamarthe, l'informant de la vie insouciante que mène son amante, Mariolle connaîtra une nuit agitée, en pensant à elle :

Après avoir reçu cette lettre, il demeura jusqu'au soir étendu dans son hamac. Puis il ne put dîner ; puis il ne pût dormir ; et il eût la fièvre pendant la nuit. Le lendemain, il se sentit si fatigué, si découragé, tellement dégoûté des jours monotones, entre forêt profonde et silencieuse, [...] qu'il ne quitta pas son lit. (NC, 1166)

La violence procure une fois encore le sentiment d'être pris au piège, elle se vit comme un piège. Elle paralyse le personnage qui en est la victime. Ainsi, tout rapport affectif entre l'homme et la femme ne saurait être que dangereux, aliénant, voire meurtrier. La ruse et l'attirance, le danger, font partie de la trame des relations. Dès lors la tentative de l'homme pour recouvrer sa liberté est vouée à l'échec et favorise sa perte ; comme Mariolle ou Paul (*La femme de Paul*), il est condamné à l'« impuissance ».¹⁹⁷

Un autre trait physiologique et psychique permet de caractériser la violence rituelle. La victime animalisée et impuissante perd bien souvent l'usage de la parole. Alors quand advient la souffrance, seul le cri permet de l'exprimer. En effet, à la lecture de certains récits, la scène de la violence sur la victime émissaire se traduit par une quasi-absence de lutte, mais surtout par une absence vocale. La victime, quasi muette, perd jusqu'à l'usage de la parole. Seuls le cri et les larmes demeurent le moyen d'expression de la douleur.

¹⁹⁷ BESNARD COURSONDON M., *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, « Le piège », *op.cit.*, p. 31.

I.2.2.C. Le cri

L'autre forme de l'expression d'impuissance jaillie de la victime émissaire chez Maupassant est le cri. En effet, en qualité d'infra-langage, le cri est un « symptôme » du trauma, une « réponse émotionnelle immédiate par laquelle la voix »¹⁹⁸. De même la passion exacerbée peut s'exprimer par la douleur. Il se lit à partir de verbes sensitifs tels que : « il s'écria » (*PJ*, 800), « crier » (*PJ*, 803), expression d'une vulnérabilité, qui se veut partagée dans le texte grâce au « mécanisme d'indentification instauré » dans une œuvre donnée, nous dit Valérie Morisson¹⁹⁹. Selon *Le Petit Robert*, il serait ainsi « l'apanage » sonore d'un animal. Ce qui le rapproche donc de la thématique du piège et de la métaphore animalière. Expression de l'arrachement, du déchirement, nous dit Alain Marc dans son ouvrage intitulé *Écrire le cri* :

Le cri touche à l'indicible. Crier cherche à dénuder la souffrance enfouie. Et la souffrance, est une expérience tellement éprouvante, à son paroxysme, que bien souvent la personne qui en est atteinte, détruit la capacité de communiquer.²⁰⁰

Lieu de lecture de l'intime, ou du corps en souffrance, le cri se veut « dénudation »²⁰¹ de l'être.

L'animalité menaçante se trouve ainsi exprimée à travers cet indicible, miroir de la bestialité. En effet, cette expression spontanée du corps est descriptive de l'impuissance des personnages maupassantiens. On peut lire et ressentir la souffrance de Mme Walter à la découverte de la trahison de son amant : « Elle poussa une sorte de cri de bête » (*BA*, 467). Asphyxiée par cette douleur qu'elle ne parvient à réprimer, illustrant un dérèglement du corps²⁰² : « Elle poussa un grand cri et tomba sur le dos. » (*BA*, 470) Le cri procède ainsi davantage à l'animalisation du corps de la victime comme on peut le lire dans *Notre cœur*. De même dans *La Petite Roque* où la douleur du personnage est semblable à « une clameur aiguë et déchirante, une clameur de bête mutilée. » (*CNII*, 625). Quelle ne fut pas la douleur de Boule de suif constatant l'ingratitude et surtout l'avarice de ses compatriotes :

Une colère tumultueuse la crispa d'abord, et elle ouvrit la bouche pour leur crier leur fait avec un flot d'injures qui lui montaient aux lèvres ; mais elle ne pouvait pas parler tant l'exaspération l'étranglait. (*CNI*, 119)

¹⁹⁸ MORISSON V., « Introduction : temporalité, intemporalité, intermédialité du cri », in *Le Cri dans les arts et la littérature*, Dijon, Études Universitaires de Dijon, 2017, p. 6.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

²⁰⁰ MARC A., *Écrire le cri, Sade, Bataille, Maïakovski*, Orléans, L'Écarlate, 2000, p. 30.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰² MORISSON V., « Introduction : temporalité, intemporalité, intermédialité du cri », *art.cité.*, p. 9.

Maupassant a toujours voulu garder une certaine neutralité à l'endroit des événements rapportés et même de ses personnages. De cette volonté l'on peut aussi lire celle de donner à voir « l'autre » objectivement. Toutefois, la mention du cri étouffé de Boule de suif peut se lire comme « une dénonciation » réprimée. Pour Marc Alain : « Le cri n'est pas que le cri en lui-même, le cri est aussi désarticulé. Le cri c'est aussi le sens, ce qui est dit. Le cri c'est aussi la dénonciation, la révolte, [...]. Dire le cri réside dans la force.²⁰³ » Celui de Boule de suif, ainsi tu, en traduit l'impuissance face à la violence collective. Le discours narrativisé prévaut lors de la description de la violence subie. Le cri est de ce fait un élément du discours permettant d'insister sur « l'effet de réel » de cette violence. Le narrateur partage avec le lecteur les sentiments supposés du personnage. Il lui décrit les « impressions » et expressions qui chez ce dernier expriment la douleur violente ou la fureur, mais surtout une impuissance notoire.

Le cri participe ainsi du « réalisme symbolique », nous dit Philippe Hamon.²⁰⁴ Il est dans le texte réaliste, l'expression symbolique du corps en souffrance. En effet, face à la violence de l'autre, il arrive que la victime émissaire se rebelle, lutte pour sa survie. Mais, comme pour l'auteur, la lutte laisse place au pessimisme, à la résignation, ou au triomphe du bourreau. Madeleine, Simon, ou le docteur Héraclius Gloss, ont voulu assumer leur différence et se sont confrontés à l'autre. Malgré les luttes pour survivre, le pessimisme, l'impuissance refont surface. L'une se trouve humiliée par un mari manipulateur, l'autre désire mettre un terme à sa vie. Enfin, le savant fou se retrouve dans un asile psychiatrique :

Il eut soudain la révélation du piège terrible où il était tombé ; il comprit l'effroyable habileté de ses ennemis et, réunissant toutes ses forces, il essaya de se précipiter dans la rue ; deux mains puissantes le firent retomber à sa place. (CNI, 45)

Les textes victimaires de Maupassant mettent ainsi en place un « jeu d'opposition » créant la « dynamique du texte ».²⁰⁵ Mais, ils démontrent déjà que la violence profite au bourreau, au plus fort, au plus malin. Elle fait tomber le faible dans leur piège. Cette lecture de l'Homme animalisé s'effectue dès les premiers récits de l'auteur, dont fait partie *Le Docteur*

²⁰³ MARC A., *Écrire le cri, Sade, Bataille, Maïakovski, op.cit.*, p. 15.

²⁰⁴ HAMON Ph., « Un Discours contraint » in R. Barthes et al, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 119-167, p. 125.

²⁰⁵ PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 148.

Héraclius Gloss. Ainsi, à travers l'animalité de la victime qui subit se lit aussi celle du bourreau qui sévit.

Chapitre 3 : Entre rite et récit

Le mécanisme sacrificiel chez Maupassant peut se lire sous la forme d'un rite, dans la mesure où c'est principalement la violence individuelle ou collective qui engendre le sacrifice d'une victime émissaire. En effet, dans son rapport au sacré, le sacrifice prend sens lorsque l'existence d'un groupe, d'une communauté et de chaque individu est menacée, et que brusquement par la mort d'un de ses membres, le salut lui est apporté.

Il semble important, à ce niveau de notre travail, de définir ce que nous entendons par rite, ou rituel, et leur rapport au récit. Le rite ou encore « rit », depuis le Moyen-âge, renvoie à l'« usage » ou à la « coutume » et a souvent été employé par des juristes. Progressivement, il se voit restreint au domaine du sacré, jusqu'au XX^{ème} siècle où, selon les dictionnaires, il se définit comme une tradition « culturelle » et « liturgique ». Chez Furetière et son *Dictionnaire Universel*, en 1690, le rite renvoie à la « manière de faire les cérémonies de l'Église », dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1935, il est présenté comme l'« ensemble des règles et cérémonies en usage dans une religion »²⁰⁶. Aujourd'hui, à partir des études menées en sciences humaines, le rite peut être compris comme une composante du rituel. Ce dernier, se définit selon Kertzer comme : « un comportement symbolique socialement standardisé et répétitif. ²⁰⁷» Au sein du texte littéraire, on peut parler d'une séquence sociale, répétitive et ordonnée, qui a une fonction performative, symbolique et phatique²⁰⁸. Le rite est selon Eliade un « type d'initiation » qui a aujourd'hui survécu dans les textes littéraires « sous la forme de coutume folkloriques, de jeux, et motifs littéraires. ²⁰⁹» On peut les lire à travers les baptême et communion, qui sont représentés par un ensemble de gestes, paroles et objets disposés par une entité détentrice de pouvoir, organisant le rite et formulant les codes. D'où sa dimension culturelle, parfois festive, et avant tout « réglée ». Le sens premier du rituel, pour sa part, est longtemps resté celui de : « Livre qui contient l'ordre et la manière des cérémonies qu'on doit observer dans la célébration du service divin... » ou comme un livre qui traite des rites d'un

²⁰⁶OFFENSTADT N., « Le Rite et l'histoire. Remarques introductives », in *Hypothèses, op.cit.*, p. 9.

²⁰⁷ KERTZER D. I., *Ritual, Politics and Power*, New Haven/ London, 1988, p.8-9. Cité par OFFENSTADT N., « Le rite et l'histoire. Remarques introductives », in *Hypothèses, op.cit.*, p. 11.

²⁰⁸ Cité par OFFENSTADT N., « Le Rite et l'histoire. Remarques introductives », in *Hypothèses, op.cit.*, p. 11.

²⁰⁹ ELIADE M., *Initiation, rites, sociétés secrètes, op.cit.*, p. 259.

culte ²¹⁰. Aujourd'hui, le rituel est considéré dans sa dimension sociale et culturelle. Quel qu'en soit leur nombre, les rituels renvoient, à des formes d'agir social selon Christoph Wulf :

Les rituels sont ainsi compris comme autant de théâtralisations culturelles. À ce titre, ils possèdent des points communs avec d'autres manifestations culturelles, dont font partie par exemple les cérémonies sportives ou les représentations scéniques. Comme elles, ils incarnent et organisent des contenus symboliques en des lieux fixes à des dates déterminées dans des formes et des modes de comportement hérités de la tradition. Ils ont un commencement, une durée déterminée et un terme. Ils figurent des contenus symboliques pour les actants et ceux qui les regardent. Dans les théâtralisations rituelles, des situations sociales ou des drames sociaux sont souvent figurés, dans lesquels s'articulent les valeurs les plus importantes d'une culture. Ces valeurs, sécurité pour la communauté ou la société culturelle, ne sont fréquemment qu'en partie présentes à la conscience de ceux qui composent la communauté ou la société. Mises en scène dans le rituel, ces valeurs deviennent visibles et accessibles.²¹¹

Le rituel appartient ainsi à la sphère religieuse, mythique et culturelle d'une communauté, ou d'un individu, à des événements célébrés en groupes restreints. Il peut s'agir des rites de la naissance, de la puberté, comme ceux décrits par Mircea Eliade et Arnold Van Gennep, du mariage, du divorce et de la mort. Arnold Van Gennep parle dès lors de rites de passages qui se décomposent ainsi en « rites de séparation », « rites de marges » et « rites d'agrégation »²¹² En tant que fonctions et structures des rituels, ils sont respectivement liés à un changement de lieu, d'état, de position ou de classe d'âge. Ils comprennent selon lui trois grandes phases : le détachement, le passage qui traduit la transition et la liminarité, le seuil, puis l'intégration ou l'acceptation. La dimension rituelle du mécanisme émissaire peut ainsi se comprendre comme un rite de passage pour la victime émissaire qui doit, par le rituel sacrificiel, obtenir le statut de « sauveur » ou se faire accepter par le groupe de persécuteurs. Le rite chez Van Gennep décrit à cet effet des phases du rituel de passage. Il s'agit par son usage d'un ensemble d'activités symboliquement codé.

Rite et récit peuvent ainsi être abordés, mis en cohésion narrative dans la mesure où certains rites s'inscrivent dans la littérature. Cela s'explique du fait que la littérature possède une dimension anthropologique qui donne un espace pour des propos ou scènes échappant à la *doxa*.

²¹⁰OFFENSTADT N., « Le Rite et l'histoire. Remarques introductives », in *Hypothèses, op.cit.*, p. 10.

²¹¹WULF C., « Mimesis et rituel », in *Hermès, La Revue*, C.N.R.S., 1998/1, n°22, pp.153 -162, p. 158.

Source www.cairn.info Téléchargé le 28/02/2021.

²¹²VAN GENNEP A., *Les Rites de passages*, Genève, Mouton et co and Maison des Sciences de l'Homme, [1909], 1969, p. 14.

Pour René Girard, l'aspect rituel du sacrifice reposerait sur « la répétition d'un premier lynchage spontané qui a ramené l'ordre dans la communauté parce qu'il a refait contre la victime émissaire, et autour d'elle l'unité perdue dans la violence réciproque.²¹³ » Le rapport entre rite et récit s'établit ainsi dès lors que la violence (collective ou individuelle) se polarise sur un tiers et entraîne le sacrifice, notamment la mort symbolique, de celui-ci. Marie Scarpa dans son article d'approche ethnologique montre le lien étroit entre rite et récit, le premier se jouant dans la jonction du singulier et du collectif :

Si l'on accepte l'idée que le récit moderne met en scène les diverses modalités du « Comment vivre ensemble »²¹⁴, on pourrait presque envisager la présence du rite dans le récit en fonction de sa place, de sa réussite ou non du point de vue de ses acteurs et du narrateur, etc. Comme un marqueur de narrativité et un indicateur typologique.²¹⁵

Maupassant a su dans ses récits préserver le lien entre mythes collectifs et individuels. La dimension rituelle se lisant davantage dans les contes, même si la différence entre conte et nouvelle lui a souvent paru infime. Cela comprendrait le fait de tout nommer, très simplement, du nom des récits. Le désir de marquer, par le vocabulaire, deux types de narration différenciés demeure pour le critique contemporain et moderne, une bataille. On pourra à cet effet trouver dans l'un, narrateur et écrivain qui se confondent quelquefois, et le lecteur qui se constitue en public. Tandis que dans l'autre, l'écrivain confie de manière explicite à un personnage particulier le soin de raconter un événement à un public déterminé. De cette catégorie dépend une part importante des récits. *Boule de suif*, *La Maison Tellier*, ou *Histoire d'une fille de ferme* appartiennent à la première catégorie.

Pour René Girard, tous les désirs de l'Homme sont essentiellement mimétiques. Un désir toutefois se veut source de violence : le désir d'appropriation. En effet, René Girard en s'appuyant sur des données anthropologiques et littéraires s'est donné pour objectif de montrer cette relation mimétique existant entre les hommes. Aussi a-t-il consacré un grand nombre de ses premiers ouvrages, allant de *Mensonge romantique* aux *Choses cachées*, à la justification de sa thèse. Il affirme ainsi dans *La Violence et le Sacré*, que le désir d'appropriation est le propre de l'homme et qu'il favorise inexorablement l'entrée dans le mécanisme victimaire, car : « le désir est essentiellement mimétique, il se calque sur un désir modèle, il élit le même objet que ce

²¹³GIRARD R., *La Violence et le sacré*, op.cit., p. 19.

²¹⁴ En référence au *Comment vivre ensemble*, de Roland Barthes, Cours et séminaires au Collège de France (1970-1977), Paris, Le Seuil, Coll. « Traces écrites », 2002.

²¹⁵ SCARPA M., « Le Personnage liminaire », in *Romantisme*, n°145, 2009, pp.25-35, p. 26.

modèle »²¹⁶. La coquetterie chez le personnage féminin, le désir d'appropriation chez Bel-Ami ou Pierre, ou encore chez Maître Chicot, et le mimétisme social sont autant de mimétismes perceptibles dans les récits de Maupassant.

Cette thèse du désir mimétique constitue le fondement du mécanisme victimaire, selon René Girard. En effet, pour Girard c'est bien parce que les hommes sont mimétiques que la communauté se trouve engagée dans la violence mutuelle, indifférenciée. Nous verrons dans la seconde partie les nuances à ce fondement, apportées par les récits maupassantiens. Afin d'endiguer cette violence, se met en place le rite sacrificiel qui comprend la polarisation sur un tiers et pour finir, son sacrifice. Ainsi, la petite communauté formée dans *Boule de suif* fera bloc, procédera à l'accusation de Boule de suif et la sacrifiera à l'officier prussien. Le sens premier du sacrifice reste, comme le souligne Lucien Scubla, dans son article critique sur les travaux girardiens : « l'offrande d'une victime à une divinité. ²¹⁷ », définition admise par les religions et de nombreux anthropologues. Le rite sacrificiel serait à cet effet, le mécanisme par lequel une victime se trouve sacrifiée à une divinité (souvent symbolique). On peut toutefois y percevoir une sorte de rituel de la cruauté. Maupassant donne en effet à voir dans le sacrifice des victimes, une forme, l'accomplissement de quelque rituel cruel, notamment dans la mesure où il s'apparente aux grands moments de la chasse. Féru de chasse, Maupassant éprouve pour elle une fascination mêlée d'horreur. Les victimes chez Maupassant sont traquées, piégées avant d'être sacrifiées. La chasse célèbre, dans une certaine mesure, le rituel de la cruauté. L'ethnologue Lucien Scubla, lecteur attentif des travaux girardiens, a démontré dans quelle mesure sa thèse sur le sacrifice trouve dans l'anthropologie de la pertinence. Il affirme en s'appuyant sur les démonstrations anthropologiques et judéo-chrétiennes que le sacrifice « consiste à fournir un exutoire à la violence » et par conséquent protège les hommes de cette violence²¹⁸. Le mythe d'Abel et Caïn illustre assez bien la portée symbolique de cette violence, une violence souffrant quelquefois de son insatisfaction et qui se déverse sur une victime de rechange.

L'accent mis sur la violence montre davantage l'importance de la victime émissaire, la victime idéale, dans sa régulation. En effet, c'est par son sacrifice que la victime émissaire permet le retour à la paix. Mais le sacrifice n'a de sens que lorsqu'il s'opère sur une victime

²¹⁶ GIRARD R., *La Violence et le Sacré*, op.cit., p. 205.

²¹⁷ SCUBLA L., « L'Apport de René Girard à l'anthropologie du sacrifice : le sacrifice protège les hommes de la violence », in *Raison présente*, 2009, n°170, pp.103-116, p. 103.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 110.

dont le statut souffre d'une certaine liminarité, car il n'est véritablement ni interne, ni externe au groupe qui va la sacrifier. Pour Lucien Scubla :

C'est pourquoi la victime idéale, comme l'atteste l'ethnographie, est soit un prisonnier, intégré au groupe, mais conservant son statut d'étranger, soit un animal domestique ou apprivoisé, pour le rendre aussi proche que possible des hommes qui vont l'immoler. Et c'est pourquoi, la chasse et la guerre sont, dans leur principe, des activités rituelles dont la première fonction est de capturer des victimes potentielles.²¹⁹

Bel-Ami va à la chasse aux femmes susceptibles de le faire accéder à la gloire et à la richesse, Madeleine, Mme de Marelle, Mme Walter et enfin Suzanne. La coquette Mme de Burne, telle une chasseresse, cherchera sans cesse à séduire et à capturer plus de courtisans afin d'asseoir sa domination sur eux. Mariolle qui n'était pas tout à fait du groupe des courtisans, car n'étant pas au départ dupe, sera séduit par elle et deviendra l'une des plus grandes victimes de sa coquetterie. Si la chasse chez Maupassant s'exprime dans un rapport d'altérité, un individu devenant la proie d'un autre, la guerre semble exprimer davantage un contexte de violence collective. Dans *Boule de suif*, dès l'incipit, le champ lexical de la guerre et de l'invasion est dressé. Puis, lors de la polarisation de la violence sur Boule de suif, ses compatriotes choisissent de lui faire la guerre pour la « faire céder ». La violence rituelle perceptible renvoie davantage à un assaut contre l'ennemi. La violence et le sacrifice constitueront donc les points focaux des démonstrations ci-dessous.

I.3.1. Le rituel sacrificiel

Pour Maupassant comme pour René Girard, la violence est inhérente à l'homme. Elle constitue le fondement du mécanisme sacrificiel, car elle donne à lire l'Homme dans sa dimension la plus archaïque, dans son rapport à l'altérité, une altérité dite violente. En effet, nombre de ses récits représentent la société moderne en proie à une succession de « crises de plus en plus intenses »²²⁰, dont l'issue est souvent soldée par le sacrifice d'une victime émissaire. Aussi, selon René Girard appartiennent-ils à une typologie de textes de la violence et du sacrifice. Textes au sein desquels rite et récit font corps car, le rite entretient et renforce le lien social ou

²¹⁹ SCUBLA L., « L'Apport de René Girard à l'anthropologie du sacrifice : le sacrifice protège les hommes de la violence », in *Raison présente, op.cit.*, p. 109.

²²⁰ OTTO H., « De la violence du sacrifice à la symbolisation de la violence », in *Alternatives non-violentes*, n°135, Juin 2005, pp. 34-39, p. 38.

le rétablit après des situations de crise.²²¹ Leur cohésion (rite et récit) permet de mieux lire et comprendre le mécanisme victimaire.

I.3.1.A. Rite et récit

Le rite serait propre à une communauté. Il renverrait ainsi à une typologie de célébration, ou d'organisation propre à cette dernière. Il s'enracine dans la culture d'un peuple et le caractérise. De nombreuses cultures archaïques ou modernes s'identifient à partir de rites de célébration ou d'organisations qui les caractérisent. On a par exemple avec Arnold Van Gennep, le « rite d'agrégation de l'étranger ²²² » chez les Massai. « Mécanisme direct et simple », ce rite est relaté par Thomson, lors de son entrée sur leur territoire. On lui apporte une chèvre, qui sera sacrifiée à la suite de la promesse de l'étranger de ne pas nuire. Tenant chacun une oreille de l'animal, l'étranger et le représentant des autochtones se promettent l'absence de nuisance :

Puis on sacrifie l'animal ; on lui enlève du front une lanière de peau sur laquelle on pratique deux incisions. Le M'Souahéli la prenant entre ses mains, fit entrer cinq fois un de mes doigts dans la fente inférieure [...]. L'opération terminée, on coupa la bande en deux, laissant chaque moitié à nos doigts respectifs ; désormais le sultan du Chira est le frère du voyageur blanc.²²³

Ces rites ou rites d'agrégation constituent autant de rites par contact direct. Ils varient sensiblement d'une communauté à une autre, jouant par exemple un rôle important dans le « cérémonial du droit d'asile »²²⁴.

D'autres, comme le rituel sacrificiel du bouc émissaire par exemple, trouvent leur origine dans la culture juive et dans le rituel du *Yom Kippour*. En parallèle, on trouve de nombreux rites très anciens, par le monde, qui se fondent sur le fait que les hommes ont toujours immolé des victimes à leurs divinités²²⁵. Prenant appui sur l'ouvrage de Sylvain Levi,²²⁶ anthropologue et indianiste, Arnold Van Gennep dresse un tableau du rituel sacrificiel chez les Brâhmanas. Il montre ainsi la place prépondérante du désir mimétique dans la mise en place du rituel. En effet, dans cet ouvrage, les rivalités entre les Dévas et les Asuras sont symboliquement abordées (dieu

²²¹ Cité par OFFENSTADT N., « Le Rite et l'histoire. Remarques introductives », in *Hypothèses*, *op.cit.*, p. 12.

²²² VAN GENNEP A., *Les Rites de passage*, *op.cit.*, p. 43.

²²³ THOMSON J., *Au pays des Massai*, Paris, 1886, pp.101-102. Cité par VAN GENNEP A., *Les Rites de passage*, *op.cit.*, p. 44.

²²⁴ VAN GENNEP A., *Les Rites de passage*, *op.cit.*, p. 45.

²²⁵ GIRARD R., *La Violence et le Sacré*, *op.cit.*, p. 11.

²²⁶ LEVI S. *La Doctrine du sacrifice dans les Brâhmanas*, Paris, PUF, 1966. Cité par Girard R., *La Violence et le Sacré*, *op.cit.*, p. 18.

et démon), à travers la question de la violence intarissable, une violence toujours prompte à resurgir. Ses éternels rivaux sont toutefois des créatures de Prajapati, vouées aux rivalités, comme Caïn et Abel, Pierre et Jean, etc., et par conséquent à la violence et aux sacrifices²²⁷. Ainsi, il montre que le rituel sacrificiel s'effectue dans un rapport de cause à effet, comme un palliatif, un exutoire à une crise antécédente. De même, la rivalité entre Pierre et Jean conduira au sacrifice de l'un d'entre eux, car seul le sacrifice, l'exclusion de l'un semble ramener la paix chez les Roland. Parce que le désir a suscité chez Maître Chicot la jalousie et l'envie de vengeance, seul l'exclusion et mieux encore la mort de la mère Magloire pouvait lui permettre d'accéder aux biens tant convoités. Seul le sacrifice semble donc capable d'apaiser les rivalités entre ces antagonistes²²⁸. Ainsi, le rituel dans son essence se veut une nécessité, une voie de recours, une voie d'apaisement ou de réjouissance dans une communauté donnée et dans un contexte défini.

Les textes de Maupassant sont indirectement orientés par le rite religieux du sacrifice. En effet, ses textes s'inscrivent dans une réalité au sein de laquelle les symboles et rites religieux et croyances paysannes peuvent symboliquement être interprétés. La symbolique religieuse demeure partie prenante de l'inconscient des personnages. La référence lors de l'argumentaire à la vie des saints martyrs, dans *Boule de suif*, semble la plus adéquate. Ayant usé de toutes les ruses pour la convaincre de se livrer au soldat prussien, ses compatriotes réussirent toutefois à la convaincre en y ajoutant un « argument puissant » (CNI, 113), celui de la religion, et du don de soi. Dans ce passage, par les arguments de la bonne sœur, sommairement narrativisés, le narrateur fait allusion au sacrifice d'Abraham qui constitue l'une des premières références au mécanisme du bouc émissaire. C'est l'épisode du sacrifice d'Abraham qui marque le passage du sacrifice humain au sacrifice animal. Mais il montre aussi *de facto*, le sens profond et religieux du sacrifice, don d'une victime à une divinité. Du fait de son exécution dans le récit, le sacrifice se résumerait en ce discours direct de la comtesse : « La fin justifie les moyens » (CNI, 113). L'argumentaire religieux visait ainsi à montrer la portée salvatrice du sacrifice, sa nécessité. Le poids de la religion judéo-chrétienne semble perceptible dans cet argumentaire : il faut qu'un seul soit sacrifié pour que tous soient sauvés. Cet argument implicitement énoncé a vite fait de convaincre notre courtisane déjà touchée par la messe de baptême à laquelle elle a assisté en journée. Au-delà du texte l'on peut dénoter une volonté de l'auteur de mettre à nu cette vision

²²⁷ GIRARD R., *La Violence et le Sacré*, op.cit., p. 18.

²²⁸ *Ibid.*

sociale du sacrifice : « Et elles continuaient ainsi, démêlant les volontés de Dieu, prévoyant ses décisions, le faisant s'intéresser à des choses qui, vraiment, ne le regardaient guère. » (*CNI*, 113) Il marque ainsi une distanciation entre le discours de ses personnages représentatifs de la société moderne et lui. L'auteur par la voix du narrateur réfute le discours préalablement énoncé par la religieuse et la comtesse. Il montre un usage abusif de la religion par les puissants (la comtesse) et le clergé (la religieuse) au détriment des croyants, dont Boule suif. Ainsi à partir d'un travail d'écriture axé sur une thématique récurrente, même implicite, l'usage dans le récit d'une certaine focalisation, ou tout élément relevant d'une esthétique particulière à un auteur, peut être sujet à une interprétation pour le lecteur averti. Ces divers éléments analysés ensemble ou séparément constituent un dispositif souvent révélateur, voire dénonciateur, de systèmes enlisants dans lesquels bien souvent nous nous trouvons. Le texte devient alors l'arme, l'outil par lequel se fait cette déconstruction de ces formes d'asservissement.

La victime autour de laquelle tourne le mécanisme victimaire peut être considérée comme acteur (protagoniste) d'une initiation à l'issue de laquelle elle obtient son statut de victime déifiée par la communauté de persécuteurs. Selon Mircea Eliade :

On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements moraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. [...] à la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre*.²²⁹

L'initiation vise donc des rites sociaux d'entrée à l'âge adulte et d'admission dans des groupes restreints. On pourrait ainsi faire référence au récit initiatique dont la seconde catégorie met en scène des « étapes de formation d'un personnage »²³⁰. Toutefois, les récits initiatiques sont souvent réduits à leur « dimension éthique » car ce sont des récits à « consonance morale ». Ils obéissent à un schéma récurrent mettant en scène un héros jeune (souvent de sexe masculin), et un Mentor, une série de séquences d'apprentissage, et une phase de transition vers une conscience supérieure.²³¹ La lecture d'un rituel n'est toutefois pas tributaire de l'ensemble de ce texte. Les rituels constituent des unités sémantiques autonomes dont l'interprétation dépend des actants, des spectateurs ou des critiques. Le lecteur procède ainsi par découpage scénique des

²²⁹ELIADE M., *Initiations, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques*, Paris, Folio Essais, 2015, p. 12.

²³⁰ *Dictionnaire du littéraire, op.cit.*, p. 519.

²³¹ *Ibid.*

rituels qui prennent vie aux moyens de ses présuppositions propres, qui se fondent sur les schémas ainsi élaborés pour comprendre les significations des rituels.²³²

I.3.1.B. Les archétypes du rituel chez Maupassant

Une autre dimension, à la fois religieuse et traditionnelle, permet de caractériser le rituel sacrificiel dans les récits maupassantiens, notamment à travers le rituel du repas. En effet, la symbolique du repas semble préfigurer le sacrifice, dans les récits soumis à notre étude. La symbolique du repas dans ces textes est telle que dans *Boule de suif*, *Pierre et Jean*, et *Le Petit Fût*, le lecteur en vient à comprendre qu'à un moment donné du texte, une exclusion, un sacrifice sera effectué sur une victime. Nous l'avons mentionné *supra*, ces textes portent en eux les indicateurs inconscients d'un rapport à la culture normande et au religieux. Rappelons que dans la religion judéo-chrétienne, la préfiguration du sacrifice de Jésus s'est effectuée lors du dernier repas avec ses disciples. Ce repas partagé est le symbole du Christ qui se donne. Il constitue ainsi, non seulement le symbole du sacrifice, mais il caractérise aussi l'unité des persécuteurs qui font bloc face à la victime émissaire. Étudions par exemple la représentation symbolique de la table dans *Boule de suif* et celle de l'alimentaire.

Le repas, et plus précisément la table, constituent le symbole de l'autel sacrificiel. Comme avec Isaac, la table se conçoit tel le lieu où s'opère le sacrifice d'une victime à une divinité. Le repas favorise en effet le lien social. C'est autour de la table, souligne Claudine Giachetti, que réside le premier rite de l'hospitalité, et dans le contexte du repas partagé que se racontent le mieux les rencontres avec l'étranger.²³³ Il rapproche les personnages. Il s'agit donc ici d'un rite d'agrégation symbolisé par le repas, « cadeau alimentaire » offert par Boule de suif au reste de la communauté. Pour Arnold Van Gennep, il s'agit de « la commensalité, ou rite de manger et de boire ensemble » ou encore « sacrement de communion »²³⁴. En nourrissant ses voisins, Boule de suif en vient à s'en sentir proche. Mais le repas favorise aussi la mise en accusation. Il est utilisé pour marquer le caractère itératif de la crise et pour célébrer le sacrifice de Boule de suif. Enfin, par contraste avec le premier repas, il scelle l'humiliation et le reniement de Boule de suif par ses compatriotes qui l'excluent de leurs agapes. Le repas, élément

²³²WULF C., « Mimesis et rituel », *art.cité.*, p.161.

²³³ GIACHETTI C., « Étranger à lui-même : figure de l'autre dans l'œuvre de Maupassant », in *Romance Notes*, vol 42, n°3, University of North Carolina at chapel Hill for its Department of Romance Studies, 2002, pp.255-264, p. 256.

²³⁴ VAN GENNEP A., *Les Rites de passage, op.cit.*, p. 39.

important qui régule le récit, normalise les actions des personnages et donne une vision symbolique du sacrifice.

Si le repas représente implicitement le sacrifice, Boule de suif elle, incarne l'objet à consommer, l'alimentaire. Les métaphores animales : « grasse à lard », « doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses » (CNI, 90), « appétissante », en constituent la dimension symbolique. Ces caractéristiques participent aussi, nous le verrons, de la caricature du personnage. Le titre, la description et la narration placent ainsi notre personnage éponyme dans la catégorie animale, lexique plutôt consacré à la nourriture qui par anticipation donne à lire un corps prêt à être consommé, un animal docile qui obéit à son maître, dont la micro-société se veut la représentante. Un animal qui, après moult résistances instinctives, se soumet. C'est le cas de Mariolle que son patronyme définit comme un « pantin ». Il est par déduction et par voie de fait le pantin de Mme de Burne. Tout comme Boule de suif, Mariolle obéit, bien souvent, aux caprices de Mme de Burne. Les personnages se réunissent autour de Boule de suif, se rapprochent, la savourent et la rejettent. Mieux, ils la donnent à manger, en sacrifice au soldat Prussien, comme un morceau de porc bien gras. C'est également autour d'une table que Jean et sa mère faisant bloc, proposeront à Pierre son exclusion de la famille Roland (le voyage). La symbolique du repas par l'intermédiaire de la table, de façon rituelle, renverrait d'abord à la communion. Puis dans un contexte de crise, à la polarisation de la violence sur un tiers, mais aussi à la préfiguration du sacrifice de certains personnages tels que Boule de suif, comme aliment devant servir à la consommation des autres. Pour abonder dans ce sens, Marie Scarpa dresse une analyse pertinente de *La Mère Sauvage*. Elle s'appuie sur les thématiques de la vengeance et de la culture normande. Elle montre ainsi l'influence de la violence dans l'imaginaire paysan. Cela ne saurait se faire sans quelques références au modèle chrétien de la Vierge Marie que cette mère semble « incarner »²³⁵ mais en plus « sauvage ». Le lien entre ces deux textes demeure principalement celui de la figure du soldat prussien, en période d'invasion. La Mère Sauvage personnage éponyme, meurtrie par le décès au front de son fils Victor choisira de se venger de l'ennemi. De cette étude ethnocritique du sauvage chez Maupassant, il ressort une sorte de lien étroit à la culture normande du sacrifice. La vengeance comme le sacrifice, semble avant tout un repas qui se mange « froid », qui demande de la préparation, une sorte de

²³⁵ SCARPA M., « Sauvage, vous avez dit « sauvage » ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », in *Littérature*, 2009/1 (n° 153), pp. 36-49, Armand Colin, p. 37.
Source : www.cairn.info, téléchargé le 22/03/2017.

cuisson physique de la victime. Le rapport au corps de Boule de suif prend ainsi tout son sens et révèle la véritable utilité de cette dernière dans le récit : de la viande (bétail) bonne à déguster, avant d'être livrée en sacrifice. Une allusion de Loiseau préfigurait assez bien le sacrifice à venir en suggérant de manger le plus gros des voyageurs. Mieux encore, *La mère Sauvage* comme *Boule de suif* sont des « récits étiologiques fondés sur la volonté de justifier un surnom »²³⁶. Cela est dû au fait que dans l'univers rustique, l'usage du surnom est davantage courant. Comme il s'appuie généralement sur une des caractéristiques permettant de définir celui qui le porte, il est souvent connoté. Boule de suif est dès le titre considérée comme un animal sacrificiel (la scène du repas, les mains autour de la table, l'excipit). La mention de son sobriquet au long du récit (le nom utilisé une fois de façon discourtoise car il obéissait à l'exigence du soldat) l'animalise et la relègue au niveau de l'alimentaire, du porc. Cela préfigure ainsi sa consommation et donc son sacrifice, tout comme la mère Sauvage face aux quatre soldats prussiens. Elle les engraisse pour mieux les dévorer, ou pour mieux les tuer :

La dimension symbolique du geste (la valeur purificatrice du sacrifice) n'échappe à personne mais c'est sans doute aussi parce qu'on tire les sangliers, pas les cochons. Comment mieux se débarrasser de ces derniers qu'en les grillant dans le « gigantesque four ardent » qu'est devenue la maison ? Rappelons que la tuée du porc dans nos campagnes s'inscrivait dans cette même logique (rituelle) de familiarisation / dé-familiarisation : la bête était élevée comme un enfant de la famille souvent, nommée et anthropomorphisée, jusqu'au jour du sacrifice où elle devenait soudain responsable d'une série de méfaits qui justifiaient sa mise à mort. Pour accomplir son geste, il faut que la mère Sauvage retrouve (et la narration avec elle) ce qu'elle connaît au fond très bien, la transformation (symbolique) de l'autre en bête.²³⁷

Il en va de même pour Boule de suif. La transformation en bête de cette dernière est dès lors effective. De cette approche ethnocritique de la violence dans les textes maupassantiens il ressort, nous le verrons dans la troisième partie, un lien étroit entre violence, sacrifice rituel et vision archaïque dans le récit maupassantien. Les contes et nouvelles de Maupassant donnent ainsi l'impression d'un « gigantesque massacre des innocents »²³⁸. Rite et récit se trouvent liés dans la mesure où l'un se donne à lire à travers l'autre. C'est donc aux moyens des schèmes qui le caractérisent que le rite se présente dans un récit victimaire.

²³⁶ VALETTE B., « Le Nom des personnages dans les contes de Maupassant », *art.cité.*, p. 212.

²³⁷ SCARPA M., « Sauvage, vous avez dit « sauvage » ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *art.cité.*, p. 46.

²³⁸ BURY M., *La Poétique de Maupassant, op.cit.*, p. 69.

I.3.1.C. Les récits de persécution

La Violence et le Sacré contient la thèse girardienne sur la violence et le rituel sacrificiel. En effet, c'est généralement dans un contexte de crise profonde que se met en place le mécanisme sacrificiel. Selon Lucien Scubla :

L'expérience fondamentale, qui est à la base de la conception girardienne du sacrifice, c'est donc une situation d'emballage mimétique et de crise violente généralisée, c'est-à-dire de guerre de *tous contre tous*, ou c'est plus précisément la résolution d'une pareille crise.²³⁹

Le lien existant entre rite et récit victimaire correspond à la morphologie commune à l'un et à l'autre mais aussi aux thématiques identifiables dans l'un et l'autre. Nous avons pu nous y attarder, en montrant que le rite sacrificiel intervient dès lors qu'une communauté ou un groupe d'individus se trouve confronté à une situation de crise se caractérisant par une violence généralisée. Afin de purger la communauté de cette violence, le rituel sacrificiel se mettra inconsciemment en place. Il se structure chronologiquement en trois grandes séquences que nous essayerons de comparer aux trois séquences du rite de passage : entrée dans la crise / séparation, polarisation (aveu et accusation) / marge, le sacrifice/ réintégration ou séparation. L'entrée dans la crise semble obéir dans *Boule de suif* à la cérémonie matérielle des *rites préliminaires*, ou de séparation, marquée par la référence au voyage, à l'embarquement et au débarquement. Ces moments, Arnold Van Gennep nous en parle :

De même, l'embarquement et le débarquement, l'acte de monter en voiture ou en palanquin, de monter à cheval pour partir en voyage, etc. sont souvent accompagnés de rites de séparation au départ, de rites d'agrégation au retour.²⁴⁰

L'entrée dans la crise de l'indifférenciation est marquée non pas par l'embarquement, mais le débarquement à Tôtes, plutôt qu'à Dieppe. Les personnages atterrissent à Tôtes, terre envahie par les prussiens et se doivent de faire la révérence au soldat à travers le rituel de commensalité. Ils offrent la prostituée, en guise de bien symbolique. Ils passent ainsi aux *rites liminaires* ou encore rites exécutés pendant le stade de marge.²⁴¹ Les rites liminaires sont dans ce cas communs à l'ensemble des personnages confrontés au soldat et à « quelque formalité »

²³⁹ SCUBLA L., « L'Apport de René Girard à l'anthropologie du sacrifice : le sacrifice protège les hommes de la violence », in *Raison présente*, op.cit., p. 108.

²⁴⁰ VAN GENNEP A., *Les Rites de passage*, op.cit., p. 29.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

(CNI, 100) d'hospitalité en période d'invasion. Cette étape marque ainsi le rapprochement entre les étrangers et les indigènes, rite d'agrégation proprement matérielle.²⁴² Ce rite d'agrégation entre le soldat et les autres personnages s'accompagne d'un autre : celui du sacrifice de Boule de suif par ses compagnons. Dans un premier cas, le don de Boule de suif comme aliment au soldat permet au groupe de franchir un autre rite de passage, le postliminaire. Il change ainsi le statut de la victime émissaire. Pour Boule de suif et ses compagnons de diligence, les *rites postliminaires* sont marqués par une agrégation au nouveau monde.²⁴³ Nous détaillerons progressivement ces structures séquentielles parfois cumulatives.

Revenons à la structure chronologique du texte victimaire, telle qu'elle semble se dessiner jusqu'alors. Dans *Boule de suif* par exemple, la communauté de personnages du récit connaît une phase d'indifférenciation. Pour en sortir, ils polarisent leur violence et leur colère sur celle qui semble être à l'origine de leur mal. Puis intervient l'accusation qui a pour fonction de répondre aux besoins des bourreaux, un besoin collectif de légitimité. Le bouc émissaire pose donc le problème de l'anormalité et de l'illégitimité. L'accusation est l'expression de la violence verbale ou morale exercée sur un tiers, par la foule ou un groupe restreint. Elle conduit à une impuissance de ce dernier, acculé par le poids de la foule et incapable de se justifier ou de se défendre, comme le sera Boule de suif lors de l'assaut. Seule son étiquette de coupable importe à ses sacrificateurs. Seule son élimination permettra de réparer le tort causé. Ce qui, une fois encore, précise le sens du rite sacrificiel : rétablir l'équilibre. Puis viendra l'heure de la sentence : son sacrifice. Ce mot chez Maupassant possède des connotations différentes, qui le modernisent : exclusion et expulsion pour Pierre et Mme Walter, et mort pour la mère Magloire et les soldats prussiens dans *La Mère Sauvage*. Ce sacrifice permet dans le rituel sacrificiel d'atténuer les tensions et de favoriser un retour à l'équilibre de départ, par la reprise du voyage, pour les compagnons de Boule de Suif. Par son sacrifice, la victime émissaire est valorisée par la communauté qui lui voue sa reconnaissance. Nous montrerons *infra*, quelle valeur peut avoir le sacrifice d'une victime émissaire dans les récits maupassantiens. Toutefois, nous pouvons d'ores et déjà établir une typologie de récits faisant mention de violence sur un tiers qui, sous l'impulsion des signes victimaires que ce dernier présenterait, donneront sens à son sacrifice.

²⁴² VAN GENNEP A., *Les Rites de passage*, *op.cit.*, p. 39-40.

²⁴³ *Ibid.*, p. 27.

Crise, polarisation de la violence et sacrifice constituent ainsi les grands moments de ce type de récit que René Girard nomme « textes de persécution ».

Ce type de textes dit de « persécution » permet de déceler les « stéréotypes de persécution » ou « d'accusation » d'un personnage collectivement désigné qui se verra lynché, expulsé ou encore tué en dépit de son innocence. À cet effet, l'ancrage d'un texte de persécution se trouve être celui d'une situation de « crise ». La *Bible* peut être considérée comme l'un des plus anciens textes de persécution d'approche historique, religieuse et même mythique. L'aspect mythique apparaît à travers le mythe des frères ennemis présent dans de nombreuses cultures occidentales. Le mythe d'Abel et Caïn (mythe des origines) constitue l'un des premiers récits de la violence émanant de la condition humaine. Caïn tue son frère Abel, à la suite du refus de son offrande par Dieu. Dieu aurait de ce fait préféré l'offrande d'Abel qu'il a acceptée. La violence naît du sentiment d'inégalité, d'injustice comme l'a souligné précédemment Charles Ramond. Cette certitude intime et profonde de défendre une cause « juste » pourrait même être considérée par chacun comme un « signal d'alerte » indiquant l'entrée dans la violence de la persécution.²⁴⁴

Toutefois, fort de cette injustice, Caïn enclin à la violence et ne pouvant l'exprimer vers Dieu, car ne pouvant l'affronter, choisira de la déverser sur un bouc émissaire, Abel. Ce récit sert d'exemple au premier rite sacrificiel de la religion judéo-chrétienne.

Dans le cas d'Abel²⁴⁵, plutôt que d'être appelé bouc émissaire, il peut être considéré comme une « victime émissaire ». Pascal Coulon nous fait constater, à partir des concepts girardiens, la différence, bien qu'infime, existant entre un bouc émissaire et une victime émissaire. Selon lui, Abel ne serait rien de plus que la victime d'une « violence inassouvie [qui] cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange ».²⁴⁶ Il constitue de ce fait le déversoir de la colère de son frère et de sa jalousie. Il est à l'image du *modèle-obstacle*²⁴⁷ tel que le conçoit René Girard. Abel nous est présenté comme un pasteur et Caïn comme un agriculteur. Abel élève un troupeau et Caïn cultive la terre offrant ainsi les fruits de sa récolte. De ce mythe, René Girard soutient que :

²⁴⁴ RAMOND C., « Job, Meursault, Clamence : les guillemets de l'innocence et de la culpabilité dans la théorie mimétique de René Girard », in *Carnets : revues électroniques d'études françaises, op.cit.*, p. 34.

²⁴⁵ *Genèse 4, op.cit.*, pp. 1-16.

²⁴⁶ GIRARD R., *La Violence et le sacré, op.cit.*, p. 11.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

Dans l'*Ancien Testament* et les mythes grecs, les frères sont presque toujours ennemis. La violence qu'ils paraissent fatalement appeler à exercer l'un contre l'autre ne peut jamais se dissiper que sur des victimes tierces, des victimes sacrificielles. La « jalousie » que Caïn éprouve à l'égard de son frère ne fait qu'un avec la privation exutoire sacrificielle qui définit le personnage.²⁴⁸

Abel possède pour ainsi dire les signes pouvant faire de lui un « bouc émissaire méconnu ». Il est celui vers qui Dieu tourna son regard, pour en agréer l'offrande, contrairement à Caïn de qui « il détourna son regard ». Préféré de Dieu, Abel peut être considéré comme modèle à suivre. Toutefois, il en résulte que Caïn en fut irrité et son visage abattu. La violence, nous pouvons l'imaginer, s'est accrue au point de ne trouver d'exutoire que dans le sacrifice de celui par qui est arrivée la faute, selon le persécuteur. Dans ce type de texte, le désir triangulaire prend tout son sens. Caïn est jaloux de son frère pour les privilèges qu'il croit que ce dernier possède aux yeux de l'objet de son désir qui est Dieu, et que tous les deux désirent contenter. Face au rejet de son offrande, la crise pour Caïn se manifeste par une violence qu'il ne parvient pas à dominer. Violence qui, pour s'apaiser, nécessite d'être transférée sur une victime émissaire.

Dans son ouvrage, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, René Girard procède à l'*aggiornamento* des textes de persécution. Il démontre en quoi des textes littéraires se font démythificateurs d'un mécanisme inconscient et pourtant séculaire. La littérature par le récit se présente comme un prototype établissant le caractère représentatif des mondes afin de donner à lire une certaine dimension temporelle de l'expérience des hommes. Le récit, modèle fictionnel est susceptible non seulement d'être un modèle de la réalité, mais aussi un modèle contre la réalité, et cela parce que dans tous les cas il est un modèle *pour* la réalité²⁴⁹ (au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut d'un palimpseste). La littérature se trouve donc être un « canon, dans la culture d'un groupe social »²⁵⁰. Aussi on notera chronologiquement et de façon contextuelle, des procédés de démythification propres à chaque littérature et chaque auteur. Les façons de raconter s'accroissent, tout en conservant l'histoire et ses thématiques par l'intermédiaire de procédés stylistiques nouveaux, reflets de l'évolution du monde et des mentalités. Ainsi :

²⁴⁸ GIRARD R., *La Violence et le sacré*, op.cit., p. 14.

²⁴⁹SCHAEFFER J-M., « De l'imagination à la fiction », p. 8 sur 11.
Source : <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>

²⁵⁰ZUMTHOR P., *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 314.

À chaque époque, [...] c'est la littérature tout entière qui est l'idéologie parce qu'elle constitue la totalité synthétique et souvent contradictoire de tout ce que l'époque a pu produire pour s'éclairer, compte tenu de la situation historique et de ses talents²⁵¹.

Le texte de persécution devient donc le miroir d'une société au sein de laquelle le mécanisme est différemment perceptible et reflète par le récit l'évolution de l'homme et son rapport souvent différencié au mécanisme victimaire. On peut ainsi voir qu'en défendant en même temps la foi chrétienne au long des huit croisades, pour convertir les « Sarrasins » jugés comme l'image du mal, le Moyen-Âge se constitue dans une perspective de persécution des plus faibles par les plus forts, de l'innocent par les coupables et de la minorité par la foule, etc. Dans le domaine de la littérature ou de l'histoire littéraire, des textes attestent de la présence de cette pensée symbolique médiévale, obéissant souvent à « la logique de la foule »²⁵².

Au XIV^{ème} siècle, *Le Jugement du roi de Navarre* de Guillaume Machaut explique la responsabilité des Juifs dans la mort de nombreuses personnes, l'année précédente, ce qui les conduisit à une juste punition. Les événements et les accusations, nous l'avons démontré, souffrent d'une certaine incohérence et incompréhension pour le lecteur, quant au lieu et au moment des faits. La raison en serait qu'un texte de persécution au Moyen-Âge se situe « entre les mythes et les récits historiques ».²⁵³ Par le biais de la fable et du roman, la persécution se décrit au moyen des actions et dialogues des personnages eux-mêmes, acteurs du phénomène victimaire. La Fontaine, par exemple, se servira d'animaux pour instruire les hommes et révéler à travers eux le mécanisme du bouc émissaire qui une fois encore se traduit par la violence des plus forts contre le plus faible. La fable intitulée *Les Animaux malades de la peste* en constitue l'un des exemples les plus explicites, (dénonçant les rapports de pouvoir à la cour du Roi) l'âne étant sacrifié pour avoir quelque peu brouté un pré de Moines. De même, *Candide* de Voltaire, « à mi-chemin entre le conte et le roman », semble encore se nourrir du mythe et ne révèle qu'en partie le mécanisme victimaire.

Chez Maupassant, c'est particulièrement la nouvelle qui, dans sa morphologie, texte court à l'espace et aux personnages restreints, constituera notre modèle de texte de persécution. L'écriture constitue ainsi le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est l'expression de son intention humaine, et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire, nous dit Roland

²⁵¹ SARTRE J.P., *Situations II*, Paris, Gallimard, 1965, p. 311.

²⁵² GIRARD R., *Le Bouc émissaire*, op.cit., p. 21.

²⁵³ GIRARD R., *Des Choses cachées depuis l'origine du monde*, op.cit., p. 191.

Barthes.²⁵⁴ Dans le roman et surtout dans la nouvelle du XIX^{ème} siècle, en général, une place primordiale est donnée au personnage. C'est autour du personnage que tout s'articule et se tisse. Tel un semblable, le lecteur s'identifie à lui ou reconnaît en lui un proche. C'est à partir de lui que s'opère l'illusion du réel. Les personnages principaux des romans dix-neuviémistes sont face à la société et à leurs proches. Ainsi, au XIX^{ème} siècle les textes de persécution mettent en exergue des violences symbolique et psychologique. Malgré cela, certains textes maupassantiens montrent la part importante que peut jouer le mimétisme dans un récit victimaire. *Boule de suif, Pierre et Jean, Bel-Ami, Le Petit Fût, ou La Parure*, sont autant de textes, sans distinction de genres, qui mettent en exergue le désir mimétique, la violence et le sacrifice, de manière partielle ou complète. Aussi pouvons-nous encore rappeler qu'à l'origine de toute crise collective se situe un événement qui freine le déroulement normal de la vie de la communauté. À l'origine de toute crise individuelle, il y a la présence de l'autre qui s'oppose à la satisfaction d'un désir. Maupassant à l'instar des écrivains tels que Cervantès, Flaubert, ou Stendhal, dévoile dans bon nombre de ses textes « la vérité du désir »²⁵⁵. Or tout désir est avant tout désir d'acquisition. Il fait intervenir la notion de possession à travers le *vouloir* des personnages. Ce « vouloir »²⁵⁶ favorise la violence entre les personnages et les fait sombrer dans une situation de crise qu'on peut qualifier de mimétique. Le récit d'un texte de persécution comprendrait ainsi trois grands moments : la crise, dont la manifestation est l'indifférenciation, la violence de tous contre tous, violence qui se polarisera sur un tiers accusé ensuite de la révélation de ses signes victimaires. Cette accusation, expression de la violence unanime, conduit au sacrifice du bouc émissaire. Désormais conscient du rôle joué par la victime sacrifiée dans le retour à la paix, la foule ira jusqu'à déifier celui par qui ce retour fut possible. Ce qui, chez Maupassant, n'est pas toujours le cas, nous le verrons.

²⁵⁴ BARTHES R., *Le Degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p. 24.

²⁵⁵ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, p. 24.

²⁵⁶ Selon Philippe Hamon dans, *Le Personnel du roman*, « Dans l'univers anthropomorphe du roman, qui organise la confusion personnage-personnage, le vouloir instaure le personnage comme actant-sujet et déclenche le processus narratif. » Ce dernier se dote ainsi d'un « programme local » ou « global » avec pour finalité la relation avec un objet dont la valeur pourra être positive ou négative, exprimant soit un désir d'obtention soit un « désir de l'éviter ». *op.cit.*, p. 236.

I.3.2. Cohérence narrative et rituelle

Si on peut admettre que de nombreux textes maupassantiens mettent en pratique les notions de désir, de violence et de sacrifice d'une victime émissaire, il semble toutefois judicieux d'accorder la primauté à la nouvelle. En sa qualité de récit court, la nouvelle a su faire apparaître, de façon linéaire, le mécanisme victimaire dans sa totalité (de la crise au sacrifice). L'enjeu pour nous revient à établir à partir de notre corpus une typologie, et une structure narrative concernant les textes qualifiés de victimaires chez Maupassant.

I.3.2.A. Typologie du texte victimaire maupassantien

Il existe un panel de récits courts qui brillent par leur capacité à restreindre la narration de faits, contrairement au roman. La nouvelle, genre prisé et source de la notoriété littéraire de Maupassant en fait partie, même si elle n'a pas été son genre de prédilection, désireux qu'il était de se faire connaître pour la singularité de ses romans. C'est pourtant la nouvelle qui surtout fera de Maupassant un grand écrivain. Dans le cadre de notre volonté d'établir une typologie du texte victimaire, la nouvelle, car elle donne souvent à lire une « crise », sera donc le genre littéraire privilégié pour cette démonstration. Si le chapitre précédent visait à s'appuyer davantage sur ce qui fait le « fond » et l'essence même du mécanisme victimaire, à savoir le « rituel sacrificiel », celui-ci visera à lui donner une forme. Entendons par là une volonté de rendre lisible un mécanisme longtemps décrit comme inconscient et perceptible dans les récits historiques, surtout à travers les études anthropologiques de Strauss, ou de Frazer, pour ne citer qu'eux. René Girard, en s'appuyant sur les textes littéraires, a montré cette aptitude que possèdent les écrivains à mettre à nu ce mécanisme.

La nouvelle est le plus souvent un récit inspiré de notre quotidien. Cette « Cendrillon de la littérature », est considérée au XIX^{ème} siècle comme un genre marginal et « délaissé ». En effet, plus courte, donc apparemment plus facile à écrire, elle appartiendrait à une forme mineure, d'autant plus qu'elle n'est pas liée aux grandes formes orales, comme l'est le roman. Par ailleurs, le roman réaliste, à la fin du XIX^{ème} siècle, abandonnerait à la nouvelle la thématique fantastique, thématique marginale liée au progrès récent des sciences et à la « complexification de la notion de réel ».²⁵⁷ Elle est pourtant prisée « par les magazines à grands tirages »²⁵⁸. Des

²⁵⁷ ANDRE S., *Le Récit. Perspectives anthropologique et littéraire*, op.cit., p. 98-99.

²⁵⁸ GROJNOWSKI D., « Avant-propos », in *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 11.

écrivains tels que Maupassant, écriront ainsi dans des revues afin de répondre à la curiosité des lecteurs bourgeois parisiens. Maupassant demandera par ailleurs à sa mère des sujets d'actualité :

Essaye donc de me trouver des sujets de nouvelles. Dans le jour, au Ministère, je pourrai y travailler un peu. Car mes pièces me prennent toutes mes soirées et j'essayerai de les faire passer dans un journal quelconque.²⁵⁹

Maupassant est avant tout un journaliste, talonné par la nécessité du « papier » à fournir. En dix ans, il publiera principalement, dans deux quotidiens, plus de trois cents contes et deux cents chroniques, récits de voyage et œuvres dramatiques... (CNI, 33) Nous savons que le roman tend à instruire de tout ce qui se passe dans l'intime du héros. En revanche dans les nouvelles, les ressorts psychologiques de l'action sont à deviner. La brièveté de la nouvelle est donc consubstantielle à une structuration de la matière narrative, selon Sylvie André :

[...] l'« effet révélation » est imposé par la brièveté et la caractérise. Tandis que le roman a un aspect totalisant. Le sens qu'il propose est construit longuement et prend en compte de nombreux aspects de la réalité humaine pour en proposer une vision globalisante. [...] La composition d'ensemble éclaire les thèmes obsédants et les points forts d'une vision originale : l'Italie selon Stendhal, l'humanité selon Maupassant.²⁶⁰

La nouvelle, grâce à sa capacité révélatrice, engendre une part de réel par opposition à un sens global. En cela, elle renvoie davantage à la mentalité contemporaine, fondée sur le doute, la relativité, l'instabilité des valeurs et des structures de sens.

La nouvelle, genre bref utilisant des effets dramatiques qui lui confèrent son intensité, est bien adaptée à la conception moderne du temps et de l'individu.²⁶¹ Elle est donc plus apte à rendre une vision moderne du mécanisme victimaire, une vision qui synthétise et résume assez clairement les étapes du processus. Elle est avant tout le récit d'une crise. Dans une nouvelle, le récit est centré sur un seul événement, qui génère un ensemble de conséquences, d'actions. Le personnel de la nouvelle est beaucoup plus restreint. Dans *Boule de suif*, le voyage vers Dieppe engendre une succession d'actions visant la continuité de celui-ci et sa réalisation. Pour avoir matière à raconter, il faut que quelque chose advienne, fût-ce une modification infime d'équilibre, de relations. Dans l'univers de la nouvelle tout fait « événement »²⁶². En réalité, la

²⁵⁹ MAUPASSANT G. (de), *Correspondances*, op.cit., p. 55.

²⁶⁰ ANDRE S., *Le Récit. Perspectives anthropologique et littéraire*, op.cit., p. 101-102.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 103.

²⁶² GROJNOWSKI D., « Avant-Propos », in *Lire la Nouvelle*, op.cit., p. 11.

plupart du temps, elle peint une crise plutôt qu'une durée. L'interruption du voyage marque ainsi cette crise qui s'étend. D'après René Godenne : « L'action peut s'étendre ou durer très peu, le but est toujours d'approfondir un instant précis d'une vie. »²⁶³ Le récit est, de ce fait, organisé en vue d'une convergence vers une scène décisive (polarisation de la violence conduisant au sacrifice), qui constitue une révélation, une prise de conscience pour la communauté ou le personnage principal, et se traduit par une remise en cause. Cette technique fut très prisée par Stendhal et nombre d'écrivains du XIX^{ème} siècle. Maupassant recherche l'efficacité dans son expression du réel. Visant le mot « juste » il cherche donc à faire court.

Le récit court est propice à une lecture précise du mécanisme. Il peut sembler aisé d'employer l'expression « conte victimaire », étiquette générique généralisante qui permet au mieux de caractériser notre corpus. En effet, rappelons que chez Maupassant, il n'existe pas de différence véritable entre conte et nouvelle, chronique ou même faits divers. La nouvelle par le truchement du récit et de l'« action » met en scène une histoire. Aussi s'apparente-elle à d'autres récits comme la légende, l'épopée, le roman ou la fable. Elle est donc avant tout un récit bref de même nature que le conte, l'histoire, la fable, ou l'apologue. Genre parlé (référence au conte), de la familiarité, la nouvelle est « genre polymorphe qui se prête à tous les avatars. Elle est, comme la citrouille de Cendrillon, un objet de métamorphoses.²⁶⁴ » On peut toutefois nuancer en appelant conte un récit de quelques pages et nouvelle proprement dite une œuvre plus développée²⁶⁵, bien que cela ne soit qu'une donnée plutôt abstraite pour les différencier. De nombreux textes maupassantiens présentent des parentés de thèmes ou de sujets ou encore de trames narratives. Aussi est-il possible que la même histoire figure dans un roman ou un conte ou dans un conte et une chronique, de même qu'il arrive que des contes différents servent de supports distincts pour une histoire commune. On peut en effet constater que *L'Aveugle* aurait fait partie à l'origine d'*Une vie*, comme le souligne Louis Forestier dans ses notes. Ainsi, après avoir sacrifié le sujet à l'intérieur du roman, l'écrivain le reprend pour en faire un conte. Il lui donne pourtant une orientation différente : celle que prendra, en 1884, *Coco* (CNI, 1419). Toutefois, la structure des deux récits reste la même.²⁶⁶ L'oralité demeure une particularité propre aux deux genres. Dans *Les Épingles*, deux amis se rencontrent et l'un d'eux se met à

²⁶³ GODENNE R., *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, p. 89.

²⁶⁴ GROJNOWSKI D., « Avant-Propos », in *Lire la Nouvelle*, op.cit., p. 11.

²⁶⁵ GAMARRA P., « Défense et illustration de la nouvelle », in *Europe*, 628-629, (aout-sept) 1981, p. 3.

²⁶⁶ HAEZEWINDT B., *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1993, p. 132.

raconter à l'autre ses expériences amoureuses, dans un style familier, imitation du discours oral des jeunes hommes de l'époque. C'est de cette présence de la situation d'énonciation que l'utilisation du mot « conte » trouve sa démonstration.

La nouvelle victimaire, elle, diffère également du fait divers. Ce dernier, contrairement au conte, serait selon Philippe Hamon : « Le récit d'un élément exceptionnel, survenant de façon imprévisible dans le monde quotidien, et considéré par l'opinion comme une infraction à la norme.²⁶⁷ » C'est d'abord l'événement qui donne son sens au fait divers. Dans cet article « Faits divers et littérature », Philippe Hamon considère le fait divers comme une mise en scène singulière des thèmes du « monstre » et du « cadavre »²⁶⁸. Ces derniers ont pour particularité de donner à lire des êtres ignobles, ou des destins singuliers. C'est particulièrement au XIX^{ème} siècle, que le fond et la forme seront alliés afin de définir davantage ce sous-genre, notamment grâce à des médias tels que *La Gazette des tribunaux*, ou *L'Audience*. Puis les écrivains en feront usage sous forme narrative généralement brève. On assistera ainsi à l'avènement d'une forme de « roman-feuilleton ». Le fait divers, assez proche du réalisme et du naturalisme, touchera à l'actualité et goûtera à une écriture journalistique. Confrontant lui aussi la nouvelle aux faits divers, Daniel Grojnowski les définit comme suit :

Les faits divers rendent compte de l'actualité par un bric-à-brac qui traduit l'anarchie de la vie. Ils pullulent comme autant d'anecdotes indépendantes les unes aux autres, qui jamais n'interfèrent. Ils donnent à voir l'actualité par le petit bout de la lorgnette, dressent l'inventaire des drames de l'amour, des victimes de tous poils. [...] Ils se font suite sans esprit de suite, déclenchant le plaisir d'une surprise chaque fois renouvelée. Ils confrontent le lecteur à une théorie sans cesse confirmée des aberrations de l'Histoire.²⁶⁹

Les thématiques abordées (victimes, violences, etc.) font du fait divers un texte victimaire potentiel. Car comme la nouvelle, le fait divers livre au lecteur, les circonstances, les causes et l'issue d'un incident. La durée est moins perceptible et le contexte encore moins. Toutefois, parce qu'il forme un être immédiat, total, qui ne renvoie à rien de véritablement implicite, il s'apparente à la nouvelle et au conte. Comme le souligne Roland Barthes dans sa « Structure du fait divers » : « C'est son immanence qui définit le fait divers.²⁷⁰ » La nouvelle comme le fait divers sont des genres globalisants. Ils renvoient au lecteur averti une

²⁶⁷ HAMON Ph., « Introduction. Fait divers et littérature », in *Romantisme*, n°97, 1997, pp.7-16, p. 7.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁶⁹ GROJNOWSKI D., *Lire la Nouvelle, op.cit.*, p. 47.

²⁷⁰ BARTHES R., « Structure du fait divers », *art.cité.*, 1964, p. 189.

représentation réelle du monde. La nouvelle quant à elle commence par un récit actualisant, sans nécessairement faire montre d'un souci d'antériorité pour sa compréhension. Elle est un récit indépendant et autonome qui se clôt sur lui-même, sans nécessité d'un « développement ultérieur ». Mieux, la nouvelle est un « écrit esthétique » et le fait divers un « écrit utilitaire »²⁷¹. La nouvelle relève donc de la volonté d'un écrivain, par l'entremise d'un narrateur, de donner à lire des faits sociaux. Nous retiendrons ainsi la similarité des historiettes entre faits divers et nouvelles, que nous étudierons sans trop les distinguer davantage. Nous choisirons donc, comme Maupassant, d'associer la notion de récit victimaire à tous les récits mettant en lumière le mécanisme victimaire par le truchement des séquences du rituel sacrificiel. Pour Roland Barthes, une séquence constitue une « couverture fonctionnelle du récit ». Elle se caractérise par une organisation de relais, dont l'unité de base ne peut être qu'un groupement de fonctions. Cela revient à la considérer comme une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité. La séquence dans un récit s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquence²⁷². Cette dernière intervient donc dès que la situation de crise se découvre. Elle s'achèvera avec la mise en pratique du sacrifice. C'est en effet l'interruption du voyage qui permet l'entrée dans la crise collective pour les personnages de *Boule de suif* : l'indifférenciation. La polarisation de la violence et le sacrifice découlent de celle-ci. C'est particulièrement le refus de la mère Magloire qui plonge les deux rivaux dans la crise, engendrant ruses et manipulations entre les deux personnages.

La nouvelle possède également une visée didactique, car elle vise à influencer sur son lecteur de manière immédiate et intense. En effet, au moyen d'enjeux esthétiques, elle cherche à modifier la vision du lecteur et l'invite à considérer – à reconsidérer – les êtres et les choses, à percevoir le monde extérieur, la vie intérieure sous un jour nouveau. Disant beaucoup en peu de mots, elle se voue volontiers à la prise de conscience²⁷³. Les récits de Maupassant analysent les mœurs contemporaines à travers des personnages ancrés dans un milieu défini. Propre à une peinture de petites gens, que le milieu bourgeois se plaît à lire en les stéréotypant, la nouvelle caractérise doublement la notion de marginalité. Au lieu d'une longue explication psychologique, une simple phrase permet au lecteur de saisir le personnage dans son intégralité. Réduit

²⁷¹GROJNOWSKI D., *Lire la Nouvelle, op.cit.*, p. 54.

²⁷²BARTHES R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », in Kayser W., Booth W., Hamon Ph., *Poétique du récit, op.cit.*, p. 29.

²⁷³GROJNOWSKI D., « Avant-Propos », in *Lire la Nouvelle, op.cit.*, p. 11-12.

à un unique trait de caractère, le personnage devient le représentant d'une classe sociale et d'un milieu.²⁷⁴ *Le Papa de Simon*, *La Mère Sauvage*, ou encore *Le Petit Fût*, constituent autant de récits rustiques chez Maupassant, ceux des petites gens de la Normandie. *Boule de suif* représente quant à lui, un ensemble de classes sociales (aristocratie, bourgeoisie, clergé, etc.). Dans le cadre du récit victimaire, c'est l'objet de crise et de l'intrigue qui donne au récit son caractère singulier, même si le caractère singulier du personnage mis en avant pigmente la narration. La figure du marginal à travers *Boule de Suif* et le petit Simon peut servir ainsi de modèle. Face au marginal se tient la foule, ou le groupe, les bourreaux. En effet, la nouvelle chez Maupassant obéit à une logique de temps, de lieu et d'action qui participe d'une conception singulière du personnage. Les récits courts visent ainsi une représentation des cas individuels ou collectifs restreints. Ils mettent en scène particulièrement un groupe d'individus, comme dans *Pierre et Jean*, au sein duquel le décor met en avant la famille Roland, dès l'*incipit* du récit. Les personnages sont présentés de manière panoramique lors d'une partie de pêche, bien que la scène inclût le capitaine et Mme Rosémilly. Cette dernière peut être considérée comme une Roland dans la mesure où un mariage futur avec Jean est annoncé dans le récit. Elle prendra par ailleurs la place de Pierre au sein de la famille, lors de l'exclusion symbolique de celui-ci. Le groupe est également représenté dans *Boule de suif*. Il constitue un macrocosme à partir des dix personnages présents dans la diligence. Par eux, l'auteur vise à donner, selon l'effet de réel, une image de la société contemporaine hiérarchisée, ce qui laisse préfigurer la marginalité de *Boule de suif*.

Sur une rangée de cinq places s'installent les dames, face aux messieurs, dans un ordre qui allie le confort et l'appartenance de classe. Les plus aisés s'installent au fond de la diligence, tandis que les plus modestes ont leur siège à côté de l'entrée. Cette répartition a valeur de dispositif, elle fait apparaître une organisation strictement hiérarchisée, fondée sur des relations duelles où priment les couples, et qui situe dans des positions subalternes les personnages atypiques. Cornudet célibataire et républicain, se place à l'écart, tout en demeurant intégré au groupe des hommes. *Boule de suif*, au contraire, se trouve radicalement exclue. Située à côté de Cornudet, « près de la portière » (CNI, 98), elle ne peut s'asseoir à côté des femmes, « sur la rangée qui lui est réservée », nous dit Daniel Grojnowski.²⁷⁵

²⁷⁴ PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 206.

²⁷⁵ GROJNOWSKI D., *Lire la nouvelle*, op.cit., p. 106.

Dans *Boule de suif*, le caractère singulier des dix voyageurs se révèle par l'entremise de la crise qu'ils subiront. Boule de suif est placée dans la diligence de façon à préfigurer son exclusion définitive. Elle se trouve exclue du cercle des femmes, rattachée à la rangée des hommes, sans avoir un rapport avec eux. Seul Cornudet semble partager avec elle cette part de marginalité qui les distingue des autres voyageurs. C'est donc fort de ces fonctions que l'écrivain parvient à mettre en scène des personnages dans un microcosme social clos, qui les caractérise. En plus d'être un récit court, la nouvelle se veut assez souvent un récit vrai, écrit pour un public adulte, voire une sorte de conte pour adultes. En tant que récit victimaire, elle se singularise par le rapport duel entre les personnages qu'elle établit d'entrée de jeu. Elle se veut un récit qui relate l'aventure d'un groupe d'individus unis par des liens familiaux ou sociaux (circonstanciels), au sein duquel éclatera une crise qui les liera davantage tout en favorisant l'exclusion d'un supposé membre.

I.3.2.B. Morphologie du conte victimaire

Il s'agit pour nous de trouver les lois de structure du récit victimaire. La nouvelle est par essence un récit chronologique dont la linéarité est parfois semée de répétitions. Par « morphologie » nous entendons mettre en lumière les éléments constitutifs d'un récit victimaire, c'est-à-dire, montrer en quoi les, lieux, les personnages, l'action, et les temps lui sont spécifiques. Selon Daniel Grojnowski, la morphologie (en référence à la nouvelle) désigne le contenu, une histoire que le lecteur découvre, qu'il peut raconter et résumer, et qui peut, le cas échéant, être transposée ou adaptée.²⁷⁶ Il s'agit donc de donner forme au récit victimaire par le truchement des prédicats du mécanisme victimaire girardien et des caractéristiques constitutives du récit court maupassantien. Aussi les trois récits suivants serviront de matériau à notre démonstration : *Boule de suif*, *Le Petit Fût*, *Pierre et Jean*. La définition du récit victimaire renvoie à celle donnée au texte de persécution. Il s'agit donc de récits au sein desquels lors d'une situation de crise causée par un phénomène naturel ou le désir mimétique, une communauté ou des individus se trouvent en proie à une violence qui tend à se généraliser. Elle les plonge ainsi dans l'indifférenciation (physique et psychique). En vue de sortir de cette violence de « tous contre tous », le rite sacrificiel est mis inconsciemment ou consciemment en place par les persécuteurs. La violence se polarise de ce fait sur un tiers, sur une victime sacrificielle, « la

²⁷⁶ GROJNOWSKI D., *Lire la nouvelle, op.cit.*, p. 74.

seule qu'on puisse frapper sans danger » car il n'y aura personne pour épouser sa cause.²⁷⁷ La victime est choisie dans des milieux sociaux défavorisés : infirmes, étrangers, marginaux, prisonniers ou esclaves. Il s'agit donc d'un type de récit mettant en scène la figure du faible ou du marginal, au détriment duquel la crise sera résolue.

Ces récits sont aussi marqués par des espaces (référentiels, fonctionnels ou signifiants) qui introduisent ou caractérisent l'aventure narrée. En effet, l'espace joue « un rôle fonctionnel » dans la mise en scène d'un récit victimaire²⁷⁸. Il configure l'action, par l'ensemble de lieux qu'il représente. Il permet au lecteur averti de cerner et de comprendre le cadre spatial dans lequel se situe l'intrigue. Dans *Boule de suif* par exemple, l'espace s'avère étroit. Le drame se déroule essentiellement dans deux espaces fonctionnels clos : la diligence et l'auberge des Follevie. Pour Daniel Grojnowski :

Le simple inventaire des espaces référentiels en révèle la composante fonctionnelle. Du fait, que l'histoire est inhérente à la nouvelle, la représentation d'un lieu, sa disposition dans un ensemble, met en évidence sa fonction dans le déroulement de l'action. Fréquemment un décor encadre un épisode, des lieux différents signalent l'articulation de plusieurs épisodes.²⁷⁹

Le récit débute avec la description d'un espace référentiel assez récurrent dans les récits maupassantiens. L'espace extérieur représente la ville de Rouen, en Normandie, envahie par les soldats prussiens. Le cadre est donc marqué par le topos de la guerre : « la vie semblait arrêtée, les boutiques étaient closes... » (*CNI*, 84) Pour le lecteur, ce contexte constitue déjà un environnement marqué par une crise générale : celle de l'invasion. C'est dans un climat d'épouvante, un semblant de « calme » un peu trop « profond » et d'« angoisse » que débute le récit de la peur du prussien. C'est donc en fuite vers le Havre, dans la diligence, qu'interviendra une crise plus restreinte, celle que connaîtront les dix personnages du récit. Le voyage ne se poursuivra que si la volonté du soldat est respectée. Dans *Pierre et Jean*, les espaces sont assez répandus, allant de la mer au Havre, ou de la maison des Roland, aux rues, au port, aux bars de Marowsko et de la jeune brassière, et encore à la mer. Bien que diversifié, l'espace dans *Pierre et Jean* forme un ensemble indissociable qui constitue une fois encore l'univers normand. Mais la scène de la mer plante le décor : elle met en lumière une famille apparemment sans histoire en pleine partie de pêche. On imagine les frères et leur père pêchant. Mme Roland profite

²⁷⁷ GIRARD R., *La Violence et le Sacré*, op.cit., pp. 26-27.

²⁷⁸ BARTHES R., « Analyse structurale des récits », art.cité., p. 15.

²⁷⁹ GROJNOWSKI D., *Lire la nouvelle*, op.cit., p. 74.

pleinement des impressions de la mer : « [...]il lui semblait que son cœur flottait comme son corps sur quelque chose de moelleux, de fluide, de délicieux, qui la berçait et l'engourdisait. » (PJ,719) Le cadre référentiel, contrairement à celui de *Boule de suif*, montre des personnages baignant dans une certaine quiétude, sur l'eau. Cette quiétude n'est que d'apparence, de même que l'intrigue sera longtemps voilée au lecteur. Toutefois, la suite de la description du décor, introduite par la coordination « Mais » émet une nuance, qui remet en question cette quiétude. Elle présage quelque « puanteur » ou eau trouble, « une vague de jalousie » (PJ, 719) dissimulée. Ces indices mettent ainsi à mal la limpidité de l'eau et sous-entendent un climat de tension entre les personnages. Il se trouve donc dans la description de l'espace d'un récit victimaire, la volonté de donner à lire une crise visible ou sous-jacente : l'invasion pour *Boule de suif* et la rivalité mimétique pour *Pierre et Jean* et *Le Petit Fût*. Mieux, dans la diligence, « la distance sociale séparant Boule de Suif de ses compagnons de voyage se ressent dès leur mise en présence à l'intérieur de la voiture ²⁸⁰», souligne Maguy Sillam. Ainsi, la diligence permet une interprétation de l'intrigue. Elle permet au lecteur de prendre connaissance des distinctions sociales qui séparent les personnages, et cela malgré le topos de la guerre qui devrait favoriser une perte ou un oubli de ces signes distinctifs.

Certains espaces sont propices à une lisibilité des grands moments du mécanisme. La mer par exemple dans *Pierre et Jean*, permet de comprendre l'indifférenciation que subiront les frères Roland et particulièrement Pierre. Elle circonscrit le récit, renvoyant tour à tour à la situation initiale, au semblant de quiétude, tout en laissant entrevoir la tension rivalitaire entre les frères. Pour donner suite à l'annonce de l'héritage, on retrouvera les deux frères au port de Trouville, et Pierre dans une position réflexive. La mer évoque les relations entre les membres de la famille Roland, cette relation d'apparence voile une réalité plus sombre, et traduit le trouble de Pierre qui y reviendra pour réfléchir et trouver des réponses à ses questions. Pierre polarisera sa violence sur sa mère à la suite de ses déductions sur le port de Trouville, « semblable à un navire perdu » (PJ, 763-764). L'eau traduira davantage les sentiments de Pierre jusqu'à son exclusion. L'eau ouvre et clôt le récit : entre sac et ressac, elle organise le récit dans un mouvement circulaire. Elle perd le personnage, comme avec Jérôme Roland : « [...] j'invite des dames parce que j'aime me trouver avec elles, et puis, dès que je sens l'eau sous moi, je ne pense plus qu'au poisson. » (PJ, 717) Elle traduit davantage le trouble comme avec

²⁸⁰ SILLAM M., *Étude sur Boule de suif de Maupassant, op.cit.*, p. 50.

Pierre, ou dans *Sur l'eau*. Ce sont donc les espaces extérieurs qui sont les plus propices à l'introspection, à la mise en évidence de la crise des personnages. Les méditations de Pierre sont d'ailleurs mûries hors de l'espace familial. Dans les rues du Havre par exemple, Pierre prend conscience d'« une souffrance légère », « comme un grain de chagrin » (*PJ*, 736). Les espaces intérieurs tendent à conduire les actions des personnages tout en y ajoutant une dimension tragique et un sentiment d'enfermement, lors de la crise, notamment quand il s'agit des scènes se déroulant chez les Roland et chez les Follenvie. La maison des Roland est d'abord le lieu où éclatera la crise. La visite du notaire, qui ne voulut attendre plus longtemps, trouble. Mieux, la volonté de réunir tous les personnages en un seul lieu intime montre le désir du narrateur d'annoncer la crise collective chez les Roland :

[...] et les « quatre Roland » se regardèrent, troublés par cette nouvelle comme le sont les gens de fortune modeste à toute intervention d'un notaire, qui éveille une foule d'idées de contrats, d'héritages, de procès, de choses désirables ou redoutables. (*PJ*, 727)

La famille plongera dans une crise collective. L'entrée dans l'indifférenciation sera ainsi marquée par l'annonce de l'héritage. On pourrait également y lire la matérialisation du rite de séparation, par le trouble que vient causer cette nouvelle. Dans *Boule de suif*, l'arrêt à l'auberge des Follenvie marque l'entrée des personnages dans la violence collective. Pour les voyageurs, cette arrivée à l'auberge marque un soulagement. Mais, avec l'apparition du soldat prussien, la situation empirera. Ils connaîtront ainsi un blocage semblable à celui de Rouen. L'auberge dispose d'un rez-de-chaussée, de parties communes telles que la salle à manger. À l'étage se trouvent les chambres des dix voyageurs, des aubergistes et de l'officier prussien. Le rapport de force entre l'officier et les voyageurs est perceptible du fait qu'ils doivent monter les marches pour le rencontrer. Il impose ainsi sa domination et occupe ainsi par la force ascendante, la fonction de divinité, quand les voyageurs, ses sujets, demandent clémence. Les étages démarquent ainsi symboliquement le vainqueur et les vaincus. Au sein de l'auberge, les personnages seront ainsi confrontés à la violence et au sacrifice. La description des espaces influence donc la narration et participe de l'intrigue, rendant l'effet final recevable. Chez Maupassant, elle constitue une fonction du récit. Elle traduit ou influence les actions des personnages. Les touches descriptives contribuent ainsi à produire, non seulement un effet de réel, mais « du moins un effet de crédibilité fondé sur un déterminisme narratif qui fait que tout autre

dénouement est totalement exclu. »²⁸¹ De même dans *Vendetta*, on peut constater le conditionnement du lecteur par les touches descriptives d'une manière différente, au point de lui faire accepter le caractère irrémédiable du dénouement de l'histoire racontée.

Les récits victimaires soumis à notre étude possèdent une linéarité narrative. En effet, dans un souci de vraisemblance et de réalisme, la nouvelle victimaire obéit à une narration chronologique des faits. De l'italien « *novella* », la nouvelle constitue un récit plus court que le roman, elle peut s'étendre sur une centaine de pages. Aussi, une nouvelle telle que *Boule de suif* (39 pages) peut être facilement dégustée lors d'une pause déjeuner, elle est faite pour être lue d'un coup, en une fois, comme le soulignait André Gide. *A contrario*, *Bel-Ami*, ou *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, demandent eux beaucoup plus de temps (indéfini) de lecture. La nouvelle est dotée d'une intrigue généralement simple, sans trop de complexité, axée sur un événement critique qui constitue le point de départ du récit. Ce sont toutefois les informations fournies qui permettent au lecteur d'estimer la durée de l'histoire et d'en établir la chronologie. *Boule de suif* et *Le Petit Fût* évoluent dans le respect de l'ordre chronologique des événements, propre à un récit fictionnel. Selon Gérard Genette, la narration contient des variations représentatives de la « vitesse »²⁸² qui rendent compte des effets d'accélération ou de ralentissement. Deux retours en arrière y sont perceptibles. L'un notamment, lorsque dans la diligence *Boule de suif* narre les causes de sa dérobade vers Le Havre. Elle a agressé un soldat prussien venu réquisitionner son domicile. L'autre, lors du sacrifice de *Boule de suif*. Pour justifier l'attitude désagréable de Cornudet, Loiseau relate au comte l'échange entre *Boule de suif* et le démocrate. Elle aurait refusé de se donner à lui. Cet épisode non connu de certains personnages, l'est pourtant du lecteur et constitue ainsi une analepse. Ces répétitions ne participent cependant pas d'une mise en exergue de la crise que subissent les personnages. Elles ne servent donc pas à une édification dans l'histoire, contrairement à *Pierre et Jean*. Les analepses sont répandues dans *Pierre et Jean*, texte qui n'est d'ailleurs pas une nouvelle proprement dite, mais qui appartient à la catégorie du récit court. Comme nous l'avons souligné dans « l'indifférenciation », la narration procède assez souvent dans ce récit à des analepses, ce qui lui confère un caractère itératif. Dans *Le Petit Fût*, seul un résumé sommaire des tentatives de Maître Chicot pour acquérir des terres de la mère Magloire participe de l'analepse : « Il possédait un bien appartenant aux terres de la vieille, qu'il convoitait depuis longtemps. Vingt fois il avait essayé de les

²⁸¹HAEZEWINDT B., *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire*, op.cit., p. 132.

²⁸² GENETTE G., *Figures III*, op.cit., p. 126.

acheter, mais la mère Magloire s’y refusait avec obstination. » (CNII, 77) La narration sommaire par les analepses permet de résumer l’enjeu de l’intrigue et d’éclairer le lecteur, ou quelques fois les personnages. Elle apporte des informations et du savoir au texte. Le reste de la narration servira à exposer une issue du conflit qui oppose les deux personnages.

I.3.2.C. Schéma narratif du récit victimaire

Parler de cohésion narrative et rituelle revient à dresser, au préalable, une structure formelle du récit victimaire. Ainsi que devons-nous entendre par récit victimaire chez Maupassant ? Par récit ou nouvelle victimaire comprenons : tout récit décrivant une crise (bien que marquée par le désir médiatisé) qui opposerait faible et fort, riche et pauvre, un groupe et un individu, des individus de classe noble face à des marginaux, etc. Mais surtout une crise qui conditionne le « faire » des personnages. Les actions menées par ces personnages répondent au besoin de résoudre cette crise.

Trois éléments essentiels, bien que répartis dans le schéma narratif, constituent ainsi le mécanisme victimaire. D’abord la crise (d’indifférenciation), qui est souvent liée au désir mimétique ou à la rivalité mimétique, la manifestation de la violence par le mécanisme accusatoire, le retour à l’ordre. On peut ainsi affirmer qu’établir la structure d’un récit victimaire aboutirait à une description de ces trois éléments selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l’ensemble.²⁸³ Cette combinaison peut-elle s’appliquer à tous les récits choisis pour cette étude structurale ? Il semblerait que chaque texte puisse reconstituer une scénographie singulière. La structure reste toutefois la même, dans la plupart des cas. Le récit complet, selon les études de Greimas et de Larevaille, obéit à un « schéma quinaire ». Le récit consiste en la transformation d’un état initial en un état final à la suite d’un événement perturbateur qui déclenche un processus de transformation marqué par une succession d’événements et d’actions jusqu’à ce qu’un autre élément rétablisse l’équilibre et achève le récit.²⁸⁴

Il se compose donc de ces grandes étapes :

- une situation initiale,
- un élément perturbateur,
- des péripéties,

²⁸³ PROPP V., *Morphologie du conte*, op.cit., p. 28.

²⁸⁴ SILLAM M., *Étude sur Boule de suif de Maupassant*, op.cit., p. 50.

une phase décisive,
une situation finale.

Nous le réduisons dans le cadre de notre travail à trois grands moments. La situation initiale ou ouverture du récit, la dynamique du récit, qui se traduit par un processus de « transformation à l'intrigue », et le dénouement. L'élément perturbateur et la phase décisive peuvent être considérés comme des phases transitoires reliant entre eux ces grands moments.

La situation initiale tend à situer le cadre, présenter les personnages et à contextualiser l'évènement. *Boule de suif* se situe dans un contexte de guerre au sein duquel le « vouloir » des personnages conditionne leurs agissements. Le désir des dix personnages serait de s'exiler loin de Rouen, occupé par les soldats prussiens, victorieux des Français, bien que Boule de suif soit, elle, en fuite pour s'être rebellée contre un officier prussien. Propp dans sa *Morphologie du conte* visait : « une étude de sa structure logique absolument particulière, ce qui jetait les bases d'une étude historique du conte »²⁸⁵. Cette visée est contraire au fait de dresser un exposé historique sur l'étude du conte.²⁸⁶ Il effectue ainsi une étude dite « déductive »²⁸⁷ du recueil d'Afanasiev, du n°50 au n°151, s'appuyant sur des contes merveilleux. Ainsi seul le « faire » des actants sert d'appui à l'étude structurale du conte chez Propp. Il omet de ce fait d'autres aspects pour lesquels Genette ne manquera pas d'apporter un *aggiornamento* : il s'agit de l'« être » et du pouvoir des personnages. Dans *Boule de suif*, le commencement du récit (voyage vers Dieppe) est ponctué le lendemain par une interruption, sur ordre d'un officier prussien, tant que Boule de suif ne lui aura pas accordé ses faveurs. Dans *Pierre et Jean*, le texte présente la famille modeste des Roland retirée au Havre, qui mène une vie assez normale en dépit d'une rivalité grandissante entre les deux fils. *Le Petit Fût* présente dès les premières lignes la relation conflictuelle opposant Maître Chicot à la mère Magloire. La rivalité mimétique régule ce récit, comme c'est le cas dans *Pierre et Jean*, ce qui revient à abonder dans le sens des thèses girardiennes faisant mention du mimétisme comme motif de crise à l'orée du mécanisme victimaire. Ces deux textes mettent en avant la violence exercée injustement sur un tiers, violence récurrente au sein de nombreux récits chez Maupassant pouvant être considérés comme victimaires. Toutefois, pour la plupart, leur structure narrative semble différer de celle des textes choisis pour cette démonstration, à l'instar du *Papa de Simon*, qui débute par une polarisation de la

²⁸⁵ PROPP V., *Morphologie du conte*, op.cit., p. 7.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

violence sur un tiers. Dès les premières lignes, la victime émissaire est désignée : le petit Simon qui n'avait pas de papa. Le motif lui aussi se trouve mentionné ainsi sans dévoiler l'intrigue. Le récit laisse peu de place à une présentation du décor et des personnages et se traduit par des actions menées à l'endroit de celui qui semble poser un problème, alors ils « [...] l'entourèrent tout à fait. » (*CNI*, 75) Le lecteur se retrouve directement jeté dans l'action, la narration des motifs ayant été faite de manière sommaire. Le petit Simon est victime des mêmes préjugés qui ont conduit à l'exclusion de sa mère hors du cercle des femmes de son village. Ils incarnent la figure du marginal : la femme non mariée et le bâtard.

Les textes soumis à notre étude sont généralement situés dans le cadre spatio-temporel de la Normandie. Ces textes retracent des histoires brèves, qui se situent à une période de la vie des personnages, dans un cadre réaliste. Ils respectent l'ordre chronologique et l'ordre logique de la narration, qui facilitent ainsi leur lecture. Dans cette linéarité interviennent les différentes actions menées par les personnages, qui caractérisent la crise et la quête d'une voie de sortie, d'une part, et l'ensemble des événements qui surviendront, d'autre part. C'est toutefois, le refus de Boule de suif, à la suite de l'entretien avec l'officier prussien, qui entraînera une perturbation de la situation initiale. Il mettra ainsi en péril la poursuite du voyage pour elle et ses compagnons, ce qui engendrera une désagrégation d'un groupe qu'unit le patriotisme²⁸⁸. La dynamique du texte se traduira par un ensemble d'actions visant la sortie de cette crise. Dans *Pierre et Jean*, c'est précisément l'annonce que Jean hérite d'un ami de la famille, Maréchal, qui perturbera l'état initial du récit. On comprend aisément la tension grandissante qui sera le fait de Pierre, déchu. Les chapitres I et II font ainsi état du cadre spatio-temporel (Le Havre), d'une présentation des personnages (les Roland), des liens qui les unissent (famille) et de l'élément perturbateur : l'héritage en faveur de Jean. Pour Maître Chicot, c'est un énième refus de la mère Magloire qui motivera l'ensemble des actions menées contre elle par la suite. L'élément perturbateur s'inscrit dans le processus de transformation.

La transformation, généralement simple, donne matière à « une action nourrie de péripéties ». ²⁸⁹ En effet, les péripéties de l'intrigue participent de la dynamique du récit. Le « vouloir » ²⁹⁰ sera ainsi confronté au « faire » des personnages, qui dépend d'événements extérieurs

²⁸⁸ GROJNOWSKI D., *Lire la nouvelle, op.cit.*, p. 97.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

²⁹⁰ Pour Philippe Hamon : « La mention du vouloir-faire d'un personnage est, souvent, une obligation d'ordre purement narratif, mais à des implications distributionnelles : déclencher un programme au début du roman [...], le réactiver à des moments de crise importants, le rappeler à la fin au moment où il triomphe et s'actualise en actes,

aux personnages.²⁹¹ La dynamique du récit peut faire référence à l'ordre logique des actions menées dans le déroulement du récit victimaire. Elle engloberait en son sein l'indifférenciation et le sacrifice rituel. On notera par ailleurs une absence de linéarité narrative chez Maupassant, quand il s'agit de décrire la crise de l'indifférenciation. Le ressassement, la répétition, déjà mentionnés, sont les moyens stylistiques par lesquels se lit davantage cet ensemble d'actions. Le cas de Pierre et de ses nombreux monologues et introspections ressassés fait figure d'exemple. Le refus de Boule de suif entraînera des actions et des événements qui participeront de la dynamique du récit. L'on ne peut affirmer ainsi, à partir de l'exemple de Boule de Suif, qu'à l'origine de « toute crise » opposant les personnages se terre un lien au mimétisme, ce qui selon Richard Kearney le réduit à une partie d'un ordre mythico-symbolique et non à un mécanisme mimétique universel.²⁹² Dans cet article portant sur le terrorisme en Irlande du Nord, Richard Kearney se sert des postulats girardiens pour rendre compte du conflit de l'Ulster, phénomène terroriste. Il y établit ainsi le lien existant entre les violences politiques modernes et la notion de sacrifice. Il conclut donc que la théorie participe davantage d'une approche traditionnelle du mécanisme victimaire car, comme le souligne Alain Jauvion dans son étude sur « Mimesis et violence chez René Girard » : « L'application des idées [girardiennes] [...] à la crise contemporaine révèle des limites »²⁹³. Le rapport étroit à la violence comme essence de tout mécanisme victimaire en constitue le fil conducteur. Cet exemple nous permet de nuancer le caractère actuel du mécanisme avec pour source le désir mimétique. Mieux, Lucien Scubla, lecteur attentif des travaux girardiens atteste que toute la théorie girardienne ne peut pas se déduire de la seule hypothèse du désir mimétique. Pour lui :

[...] ni le théorème de Girard, ni la théorie des signes victimaires, ni celles des catégories sacrificiables ne nous montrent ni pourquoi les enfants sont éminemment sacrificiables, ni pourquoi la mise à mort des victimes est une prérogative masculine.²⁹⁴

Les personnages maupassantiens sont avant tout, des êtres instinctifs. Aussi très peu de récits font référence au désir mimétique comme motif d'introduction au mécanisme victimaire. Dans la deuxième partie, nous verrons en quoi les signes victimaires participent de la

ou échoue. [...] Le vouloir est donc, prioritairement, l'opérateur anaphorique privilégié d'un système de personnages. » *Le Personnel du roman*, *op.cit.*, p. 237.

²⁹¹ GROJNOWSKI D., *Lire la nouvelle*, *op.cit.*, p. 96.

²⁹² KEARNEY R., « Terrorisme et sacrifice : le cas de l'Irlande du Nord », in *Esprit*, avril 1979, pp. 29-44, p. 41.

²⁹³ JAUVION A., « Mimesis et violence chez René Girard », in *Hermès* 22, 1998, pp.47-52, p. 50.

²⁹⁴ SCUBLA L., « Contribution à une théorie du sacrifice », in *René Girard et le problème du mal*, *op.cit.*, pp. 361-362.

marginalisation de certains personnages chez Maupassant. Mais surtout la marginalisation des personnages peut avant tout être favorisée par le phénomène du déterminisme. Le caractère mimétique de la violence dans le déroulement des péripéties, qui relève de l'indifférenciation, reste toutefois plausible. Une anthropologie fondamentale ne saurait se constituer sans faire appel à « des réfutations partielles ». ²⁹⁵ Durant quatre jours par exemple, le groupe sera plongé dans une sorte de répétition de « rituels » qui traduisent leur indifférenciation. Il s'agit notamment, de l'attente, des repas, et des promenades, des doléances auprès du soldat prussien, du refus de Boule de suif et du temps de sommeil marqué par des ellipses. La nuit est le seul moment de la journée qui n'est pas assez décrit. Les personnages dorment. Le narrateur ne trouve donc rien à dire. Mais surtout, le temps de sommeil fait évoluer l'intrigue, période de maturation psychologique pour chacun. Aussi, à chaque réveil l'action avance. D'autres péripéties découlent directement de l'action principale : le refus des avances de Cornudet par Boule de Suif, et enfin la conspiration et l'accusation dès le troisième jour à l'auberge. Ces actions marquent la phase sacrificielle. On peut y trouver l'accusation par le truchement de la polarisation de la violence, et le sacrifice qui consiste à faire capituler Boule de suif, ce qui traduit un rapprochement des bourreaux, par une conversation qui se généralise et éclaire la polarisation sur Boule de suif. La flatterie et l'argumentaire du sacrifice constituent les actions menées pour la faire céder, de même que la ruse servira à Maître Chicot pour l'élimination de la mère Magloire. Ruse et fourberies constituent ainsi l'expression voilée de la violence dans les récits victimaires, bien que pour Pierre elle soit quelquefois physique et verbale. À travers le discours narrativisé, le narrateur présente une argumentation progressive faite à Boule de Suif. L'« approche », persuasion implicite, constitue un assaut qui crée chez Boule de suif une accumulation d'informations qui l'enferme. Le champ lexical du complot : « conspiration », « coalition », « tacites » se donne donc à lire : « Aussitôt à table on commença les approches » (CNI, 112). Le « on » marque l'unité des conspirateurs, leur identité désormais imprécise sous-entend le bloc impersonnel qui s'est formé. La violence unanime est de ce fait effective, car ils sont tous d'accord et ont opté pour le sacrifice de Boule de Suif, le silence préalable de Cornudet étant considéré comme une forme d'adhésion. Le sacrifice s'effectue au quatrième jour de l'histoire, semblable à un assaut guerrier afin de convaincre Boule de suif de se livrer à l'officier. Les cinq journées de l'histoire peuvent se subdiviser ainsi : les deux premiers jours le voyage vers le

²⁹⁵ JAUUVION A., « *Mimesis* et violence chez René Girard », in *Hermès*, *op.cit.*, p. 51.

Havre, arrêt à l'auberge. Troisième jour accusation et conspiration, quatrième jour l'assaut et le sacrifice, et le cinquième jour marque l'exclusion, l'humiliation de Boule de suif. Les distorsions temporelles et les variations de temporalité ont permis d'introduire des éléments de variété dans ce récit court. Elles lui donnent ainsi son rythme et son tempo, tout en suscitant l'imagination du lecteur, en élargissant son « horizon d'attente ».²⁹⁶

Les péripéties sont davantage perceptibles du chapitre III au chapitre VIII, dans *Pierre et Jean*. Elles sont caractérisées majoritairement par le désir d'autonomie de Pierre qui part en quête d'un appartement (chapitres III et IV). Les chapitres III, IV et V représentent les trois journées suivant l'annonce de l'héritage. Le chapitre IV, marquant le quatrième jour, débute par le réveil de Pierre, qui se questionne et se laisse envahir par le désir de faire fortune. Mais cette action sera freinée quand il réalisera que l'appartement désiré avait été acheté par Jean. Dans le chapitre V, les doutes de Pierre prennent de l'ampleur. Il demande à sa mère le portrait de Maréchal. Le portrait est donné à Pierre à la suite de la demande de M. Roland qui s'est rallié à son fils. Au chapitre VI, qui débute par une ellipse dans le récit précisant que rien ne survint chez les Roland pendant une semaine ou plus. Pierre connaît désormais une indifférenciation physique et psychique. Il se renferme sur lui-même et torture sa mère. Jean fait sa demande à Mme Rosémilly. Le chapitre VII marque la suite de la journée. Il met en scène la violence de Pierre envers les siens. Ce chapitre met aussi en exergue l'aveu de Pierre à Jean et celui de Mme Roland à ce dernier. L'accusation est ainsi faite (sous-entendue par Pierre à l'endroit de sa mère) à l'endroit de Pierre, bourreau de sa mère. Jean la raccompagne à trois heures du matin. La narration au chapitre VIII bascule du point de vue de Jean qui propose l'exil à son frère à bord de *La Lorraine*. Celui-ci accepte. Le chapitre IX met en scène le départ de Pierre embarquant en qualité de médecin sur *La Lorraine*.

La situation finale est ponctuée par le départ de la diligence et le rejet de Boule de suif. Cette dernière demeure au début comme à la fin du récit une exclue de la petite société, et cela malgré son sacrifice : « Elle se sentait noyée dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l'avaient sacrifiée d'abord, rejetée ensuite, comme une chose malpropre et inutile » (*CNI*, 119). Son statut de prostituée et son patriotisme lui auront valu d'être sacrifiée par les autres voyageurs. *Les rites postliminaires* n'ont ainsi servi qu'à rappeler son statut de marginale. La situation finale dans *Pierre et Jean* intervient lorsque Pierre fait ses adieux à sa famille. Elle marque

²⁹⁶ SILLAM M., *Étude sur Boule de suif de Maupassant, op.cit.*, p. 57.

ainsi son exclusion du cercle des Roland. Contrairement aux autres chapitres où le temps était compté, dans ce chapitre, le temps est daté : la date du 7 octobre est en effet précisée dans le récit pour marquer le sacrifice de Pierre, comme une date de décès. Ces récits se soldent donc par une exclusion, ou par la mort de la victime émissaire. Ils évoluent ordinairement de manière chronologique. Soit les jours sont indiqués au début des chapitres, soit les nuits closent les chapitres. L'intrigue dans *Pierre et Jean* n'est simple qu'en apparence et semble reposer sur la rivalité entre deux frères. Mais c'est au fil des enquêtes de Pierre que le lecteur comprend l'enjeu véritable qui sous-tend le récit : l'infidélité de la mère. Tandis que dans *Boule de suif*, seuls cette dernière et l'officier prussien connaissent le motif de cette interruption. Comme avec Pierre, il sera révélé au cours du récit : « Il veut coucher avec moi ! » (CNI, 107) Bien que linéaire, le suspens dans ces récits peut souvent être conservé assez longtemps. Il participe souvent de la séquence de l'aveu.

Un tableau récapitulatif schématisant les récits victimaires étudiés peut se constituer ainsi :

Textes	Situation initiale	Processus de transformation / Indifférenciation	Situation finale
<p><i>Boule de Suif</i> Perturbateur : Refus de Boule de suif de céder à l'officier prussien</p>	Présentation des personnages et du cadre spatio-temporel	<ul style="list-style-type: none"> - Interruption du voyage à Tôtes - Attente des personnages (crise généralisée) - Motif du blocage révélé ; le soutien à Boule de Suif - Polarisation de la violence et accusation - Mise en place du sacrifice (argumentaire, l'assaut) - Sacrifice de Boule de Suif : elle cède 	<ul style="list-style-type: none"> - Reprise du voyage : rejet et humiliation de Boule de Suif. Retour à l'exclusion de départ.
<p><i>Pierre et Jean</i> Perturbateur : L'annonce de l'héritage à Jean</p>	Présentation des personnages et du cadre spatio-temporel	<ul style="list-style-type: none"> - Le malaise de Pierre - L'appartement - Le soupçon de Pierre - Pierre torture sa mère - L'aveu à Jean (polarisation de la violence sur Pierre) - Jean décide d'exiler son frère - Pierre accepte l'exil - Le départ de Pierre 	<p>Le départ de Pierre : Pierre désormais exclu de sa propre famille et du récit. Jean le remplace avec Mme Rosémilly. Mme Roland pleure. Retour à la scène de la mer.</p>

<p><i>Le Petit Fût</i></p> <p>Perturbateur : Vingt-et-une tentatives d'achat des terres de la mère Magloire infructueuses</p>	<p>Présentation des personnages et du cadre spatio-temporel</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Propositions d'achat - Frustration de Maître Chicot (accusation) - Maître Chicot veut se débarrasser de la mère Magloire (Rite sacrificiel) - Les ruses de Maître Chicot - La mère Magloire devenue ivrogne par la faute de Maître Chicot - Mort de la mère Magloire (sacrifice) 	<p>La mère Magloire est exclue par sa mort. Maître Chicot hérite de ses terres.</p>
---	---	---	--

Dans la synthétisation du schéma narratif, on peut constater que l'élément perturbateur et sa résolution ont une fonction transitoire, reliant les grandes étapes du récit que sont la situation initiale, les péripéties et la situation finale.

Contrairement aux textes de persécution à propension historique, le récit victimaire chez Maupassant est avant tout une œuvre de fiction procédant par *mimésis* à une représentation du réel. Il comprend ainsi la présence d'un narrateur à partir duquel le récit se conte. Ce dernier reste cependant universel. Selon Roland Barthes :

[...] le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint [...], le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée : le récit se moque de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie.²⁹⁷

Le récit demeure de ce fait le support prépondérant sur lequel une schématisation du mécanisme doit s'appuyer. Toutefois, certaines fonctions ou séquences participent mieux à cette lecture du mécanisme, comme la présence d'un narrateur extradiégétique qui fait ainsi figure d'observateur des faits qu'il décrit, hétérodiégétique, il n'est généralement pas directement impliqué dans le récit comme personnage. Aussi bien dans *Boule de suif*, *Pierre et Jean*,

²⁹⁷ BARTHES R., « Introduction à l'analyse structurale du récit », *art.cité.*, pp. 7-8.

que dans *Le Petit Fût*, le narrateur fait souvent figure d'observateur. Il n'intervient dès lors que rarement dans le récit par des énoncés gnominiques, des prises de position ou des jugements de valeur en rapport avec les événements ou les personnages. Dans *Boule de suif*, il établit un constat sur le rôle de la femme dans la société : « On aurait pu croire à la fin, que le seul rôle de la femme ici-bas, était un perpétuel sacrifice de sa personne, un abandon continu aux caprices des soldatesques. » (CNI, 113)

I.3.3. La valeur du sacrifice

I.3.3.A. Vers une démythification du sacrifice

Le sacrifice permet de réguler la violence collective, souligne René Girard. Il favorise le retour à la paix ou à l'équilibre de départ ou désiré. Dans *Boule de suif*, il possède une valeur symbolique et permet la continuité du voyage jusque-là freiné par le soldat prussien. Dans *Pierre et Jean*, il permet le retour à un équilibre stable au sein de la famille Roland. Semblable au bouc de la Genèse, Pierre sera envoyé très loin des siens, devenu ainsi étranger à eux et portant leur souillure. Son départ favorise le rétablissement de l'équilibre familial et met fin au climat de violence et de peur soulevé par l'héritage. Il freine par la même occasion la violence mimétique entre les deux frères. Duroy sacrifiera, à son tour, toutes les femmes pour une seule, qui d'une certaine manière se verra sacrifiée symboliquement à son tour. L'amour dans *Bel-Ami* est lui aussi, par extension, sacrifié au profit de la richesse et de la gloire. Le sacrifice marque ainsi la mort symbolique ou véritable du néophyte et son retour parmi les vivants, nous dit Mircea Eliade dans la mesure où il participe d'une initiation pour ce dernier. Il revient donc à la vie tel un homme nouveau, assumant un autre mode d'être. Symboliquement, la « mort initiatique » signifie à la fois fin de l'enfance, « de l'ignorance et de la condition profane ».²⁹⁸ Les personnages précités acquièrent, à l'issue de leur sacrifice, un statut différent. Par ce rite postliminaire, ils devraient mettre fin à un mode d'être : celui de l'ignorance et de l'irresponsabilité infantile²⁹⁹, mais surtout, porter désormais le statut de sauveur, celui par qui la paix a été obtenue et être désormais considérés comme membre du groupe restreint ayant instauré le rite.

²⁹⁸ ELIADE M., *Initiation, rites, sociétés, op.cit.*, p. 16.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

Maupassant nous donne à lire le sacrifice comme un exutoire face à la crise communautaire. En effet, dans la mise en place du sacrifice, par l'accusation, le sacrifié est préalablement jugé coupable. Il est donné pour responsable de la violence que connaît la communauté. De même que les Juifs ont été, selon Guillaume Machaut, à l'origine de la peste qui s'abattait dans leur communauté. À travers leur sacrifice, le retour à la paix fut possible. Ainsi, leur mort permit, selon lui, d'éradiquer le fléau. De même Œdipe se verra chassé de sa ville, et la peste cessera à Thèbes. Jonas quant à lui, dans la Bible, sera jeté du bateau et la tempête s'estompera. Pierre sera exclu du cercle familial et la vie reprendra son cours. Il sera par ailleurs remplacé par Mme Rosémilly dans la famille Roland. Grâce au décès de la mère Magloire, Maître Chicot bénéficiera de sa terre. Enfin, en livrant Boule de suif au soldat prussien, ses compatriotes pourront poursuivre leur voyage. Les intérêts des uns et des autres se trouvent ainsi préservés. Le sacrifice est toutefois décrit, dans sa dimension symbolique, comme rite d'agrégation au nouveau monde.³⁰⁰ Le mariage intéressé pour Duroy, le voyage « forcé » pour Pierre, le don de sa personne pour Boule de suif, la mort progressive et calculée de la mère Magloire, sont autant de formes symboliques que prend le sacrifice chez Maupassant.

Les personnages de notre corpus sont pour la plupart passés par la scène de l'accusation. Ils ont été jugés « coupables » par l'autre, ou par la communauté. Toutefois, il est nécessaire, comme le souligne Charles Ramond, de mettre des guillemets lors de l'emploi du qualificatif « coupable », lorsqu'il s'agit du mécanisme victimaire. Selon lui, il n'existe pas plus d'« innocents sans guillemets » que de « coupables sans guillemets »³⁰¹. La théorie mimétique nous apprend de ce fait à renoncer à un monde partagé entre des individus « réellement coupables » d'un côté et des individus « réellement innocents » de l'autre. Maupassant montrera qu'une prostituée a davantage le sens du sacrifice que ses compatriotes de la haute société. Nous sommes donc tous identiquement « coupables » et « innocents » à des degrés divers, mais jamais totalement ni l'un ni l'autre, justes ou méchants. Fort de cette réserve, on peut souligner que Maupassant procède à une déconstruction des notions de « justice », d'« injustice » de « culpabilité » et d'« innocence »³⁰². Car jusqu'à ce que sa culpabilité soit véritablement démontrée, un coupable bénéficie de la présomption d'innocence.

³⁰⁰ VAN GENNEP A., *Les Rites de passage, op.cit.*, p. 27.

³⁰¹ RAMOND C., « Job, Meursault, Clamence : les guillemets de l'innocence et de la culpabilité dans la théorie mimétique de René Girard », *art.cité.*, p. 42.

³⁰² *Ibid.*, p. 42.

Cela reviendrait donc à remettre en question les sacrifices effectués depuis l'histoire de l'humanité, ce qui dépasse largement le cadre de cette thèse. Mais surtout dans le cadre de notre étude, il convient de questionner les guillemets affiliés aux sacrifiés des textes maupassantiens. Quelle serait alors la valeur du sacrifice chez Maupassant, si à travers la lecture du récit, l'innocence de la victime sacrifiée est révélée ? La dimension mythique du mécanisme se dessine ainsi peu à peu, car Maupassant, à travers les travestissements des valeurs dans *Boule de suif*, une prostituée patriote et altruiste, nous fait découvrir, comme avec le Christ pour René Girard, une innocence cachée. Victime de la violence collective, Boule de suif devient pour le lecteur une victime émissaire, car injustement sacrifiée. Son sacrifice comme celui de Pierre, ou de la mère Magloire, repose sur un mensonge. Ainsi, le narrateur nous montre, sans clairement le dire, que la mère Magloire est victime des supercheries de son voisin et que Boule de suif n'est coupable que de son statut social. Mais, par-dessus tout, elle demeure une victime émissaire du complot orchestré par ses compatriotes. Ses larmes l'attestent, ainsi que la Marseillaise ironiquement chantée par Cornudet à la clause du récit. Dès lors, la lecture de son texte réveille chez le lecteur la présence d'une injustice. Maupassant procède de ce fait à une démystification du mécanisme victimaire, en donnant à lire sa valeur.

Le mécanisme victimaire décrit par Maupassant possède, comme tout rituel sacrificiel, une dimension mythique. Il s'inscrit ainsi dans une diégèse qui lui est propre, avec ses règles, mais que le lecteur fort de sa culture et de ses prérequis saurait déconstruire. La dimension mythique ne repose donc pas sur le cadre générique, mais dans le discours exprimé par les personnages ou le narrateur. C'est particulièrement lors de l'accusation que se lit cette dimension mythique du mécanisme, puisque la victime se trouve accusée sur la base des connaissances qu'en ont les autres personnages. Le narrateur par le discours direct leur cède généralement la parole afin de se démarquer d'une opinion qui n'est pas la sienne. On peut dès lors souligner qu'elle repose sur le « mythe du coupable » émissaire. Par cette expression nous entendons lire une forme de représentation assez traditionnelle, parfois idéalisée, et quelquefois fautive, concernant un fait, un homme, une idée, et à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement³⁰³. Ainsi, à cette étiquette de prostituée, ses compatriotes ont adjoint l'idée du coupable idéal. Elle incarne leur conception du marginal, de la souillure. N'étant pas jugé digne d'appartenir au microcosme sociétal, le marginal chez

³⁰³Cf., <https://www.cntrl.fr/definition/mythe>, consulté le 01/05/2020.

Maupassant, nous le verrons, s'érige en coupable idéal et responsable des maux de la société. Maupassant déconstruit ainsi ces constructions de l'esprit n'ayant pas toujours un lien véritable avec la réalité, en donnant, à partir d'une « qualification différentielle »³⁰⁴ des qualités et des valeurs telles que la dévotion, la charité, le patriotisme, l'altruisme à une femme dite « indigne », face à des hommes représentant des valeurs morales et des institutions mais dépourvus de toute humanité. Il met en opposition le mythe du héros « bourreau » et celui du « coupable émissaire » qui deviendra « héros victime ».

I.3.3.B. Maupassant et le triomphe du bourreau

Pour mieux donner à lire le « coupable émissaire » souvent injustement sacrifié, Maupassant met en exergue la figure du « bourreau triomphant ». En effet, à travers son *Noir plaisir de raconter*, Maupassant nous livre dans ces quelques récits victimaires, le portrait d'un bourreau toujours triomphant. La focalisation qui était principalement le fait de Pierre bascule, à l'approche du sacrifice, vers le point de vue de Jean. L'affrontement mutuel des deux rivaux dans *Le Petit Fût* se fera vers la fin du récit au profit du notaire. La narration dans *Bel-Ami* fait apparaître le point de vue de Duroy à l'approche du sacrifice de ses victimes. On peut donc déduire à travers la focalisation, la description des sentiments et des gestes des personnages, des comparaisons et de l'ironie, que le sacrifice ne profite qu'au bourreau. On peut lire la joie de Duroy sacrifiant sans scrupule la mère et la fille pour un mariage d'argent, ou encore les pensées que lui suggère le toucher de Mme Walter son amante, à la fin du roman. On peut lire progressivement dans les dernières lignes, la joie des compatriotes de Boule de suif mise en opposition avec la tristesse de cette dernière à la fin du récit. À l'opposé du triomphe du bourreau se trouve la mort de la victime. La comparaison faite entre la cabine de Pierre, semblable à un cercueil (métaphorique) et la joie à l'annonce du prochain mariage de Jean en constituent l'illustration. La mort symbolique de Pierre profite ainsi au bien-être de son frère, toute rivalité étant annihilée. Jean possède à lui seul désormais l'argent, la femme et siège à la tête de la famille, décidant sans l'avis de M. Roland, de la date de son mariage.

La démystification du mécanisme sacrificiel par Maupassant montre une communauté qui sacrifie une victime innocente, au profit de son bien-être personnel. En effet, en mettant en avant le caractère sanglant et injuste de la violence exercée par le bourreau triomphant,

³⁰⁴ HAMON Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, *op.cit.*, p. 154.

Maupassant crée un contraste qui rehausse le personnage sacrifié au rang de victime émissaire. Il montre que les hommes sont semblables aux bêtes « médiocres », « à moins de grands désastres tombant sur eux, ils se trouvent satisfaits sans souffrir du malheur commun. Les bêtes non plus ne le sentent pas. »³⁰⁵ L'animalité et l'égoïsme du bourreau sont de ce fait décriés par l'écrivain, quand la tristesse et les larmes se lisent sur les visages des victimes.

La Théorie Mimétique, appuyée sur la Révélation Chrétienne, soutient que le processus d'égalisation mimétique engendre bien plus la guerre que la paix. Elle permet cependant d'aller encore plus loin dans la critique du « sentiment d'injustice » et de « l'indignation » qui lui est généralement attachée. Il y a « injustice » en effet lorsqu'un innocent est condamné, ou lorsqu'un coupable n'est pas condamné.³⁰⁶ La valeur du sacrifice peut enfin se lire quand par opposition à la joie cruelle du bourreau se laisse voir, par effet de contraste, la tristesse de la victime émissaire, ce qui incite le lecteur à prendre position à la fin du récit. Aussi à travers le dédouanement du comte, instigateur principal du sacrifice de Boule de Suif, hochant les épaules face à la douleur de cette dernière, ou encore le « rire muet » de Mme Loiseau murmurant : « Elle pleure sa honte. » (*CNI*, 120), Maupassant affirme avec Charles Ramond que : « Ces gens-là ne sont pas des « justes » mais des « persécuteurs » qui s'ignorent.³⁰⁷ » La dimension mythique du sacrifice repose ainsi sur le sentiment d'agir avec justice, celui d'être dans la légitimité et se caractérise donc par une absence de doute de la part des bourreaux. La déconstruction de la notion de justice s'étend en outre aux notions de « culpabilité » et « d'innocence ». La thèse de Girard rappelle que les « victimes » seules sont réelles, tandis que les « coupables » comme les « innocents » relèvent de l'imaginaire.³⁰⁸

I.3.3.C. La victime valorisée

Dans la mesure où elle dispose non seulement de qualificatif différentiel, mais surtout de fonctionnalités différentielles³⁰⁹, la victime chez Maupassant peut être considérée comme un héros. En effet, dans la matérialisation du mécanisme victimaire, cette dernière joue un rôle différentiel, à travers son étiquette et ses actions dans le texte. Elle peut jouer le rôle de

³⁰⁵ VIAL A., *Maupassant et l'art du roman*, *op.cit.*, p. 128.

³⁰⁶ RAMOND C., « Job, Meursault, Clémence : les guillemets de l'innocence et de la culpabilité dans la théorie mimétique de René Girard », *art.cité.*, p. 33.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁰⁹ HAMON Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, *op.cit.*, p. 156.

médiateur, comme Boule de suif, face au problème auquel la communauté se trouve confrontée. Dans le cadre du récit, ce personnage demeure réel avec des qualités humaines et appréciables. Mais surtout, le héros victime³¹⁰ « participe à un contrat initial (vouloir) qui [le] pose en relation avec l'objet d'un désir et qui a sa résolution à la fin.³¹¹ » En résolvant la problématique liée au désir initial, la nourriture, Boule de suif se prédéfinit comme un héros victime. Et pour finir, elle « liquide le manque initial »³¹², la poursuite du voyage. En répondant au besoin de départ, résolvant ainsi la crise de l'indifférenciation par son sacrifice, la victime émissaire se trouve valorisée au long du récit.

La victime émissaire chez Maupassant subit le « vouloir » de l'autre qui semble conditionner son « faire ». Duroy face à ses victimes est celui qui dicte sa loi. Il soumet pour mieux sacrifier. On peut lire la narration sommaire de la séduction faite à Suzanne : « Il avait obtenu d'abord qu'elle refusât M. Cazolles. Il venait d'obtenir qu'elle s'enfuie avec lui. Car il n'y avait pas d'autre moyen. » (BA, 463) La petite Suzanne se donne par obéissance à son sacrificateur. Le petit Simon voudra à son tour avoir un papa parce que la société dite légitime estime qu'il doit en être ainsi. On peut toutefois constater que jusqu'à ce que la violence de ses camarades se polarise sur lui ce jour-là, il n'a pas été fait mention qu'une telle pensée lui eût traversé l'esprit. Boule de suif, face aux exhortations de ses camarades, ne répondra pas mais agira en conséquence, comme si le « vouloir » de ses compatriotes conditionnait ses actions. La victime émissaire se laisse « prendre au piège », ou encore choisit souvent de se faire immoler pour les autres. Elle a conscience du sacrifice qu'elle opère. Dans *Pierre et Jean* ainsi que *Boule de suif*, le narrateur nous donne à lire plutôt une victime consentante, qui se donne pour le retour à la paix du plus grand nombre. Mais par l'emploi de jugements de valeurs tels que : « indignée », « humiliée » et des expressions adverbiales telles que : « hypocritement », c'est le narrateur omniscient qui juge les voisins de Boule de suif : « Elle se sentait en même temps indignée contre ses voisins, et humiliée d'avoir cédé, souillée par les baisers de ce Prussien entre les bras duquel on l'avait hypocritement jetée. » (CNI, 118) Mieux, il dénonce ouvertement le sacrifice effectué : « Elle se sentait noyée dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l'avaient sacrifiée d'abord, rejetée ensuite, comme une chose malpropre et inutile. » (CNI, 119). La souffrance et la tristesse chez Maupassant représentent davantage la victime émissaire. En dénonçant le rejet

³¹⁰ PROPP V., *La Morphologie du conte*, op.cit., p. 62.

³¹¹ *Ibid.*, p. 157.

³¹² *Ibid.*

de cette dernière par les « sacrificateurs », Maupassant valorise la victime. Il inspire ainsi au le lecteur la compassion vis-à-vis de cette dernière. Dans *Boule de suif* il se sert d'un auxiliaire, « la Marseillaise » chantée par Cornudet, pour dénoncer l'hypocrisie des compagnons de Boule de suif. Les paroles de cet hymne, lancées ainsi avec ironie sont une antiphrase employée pour dénoncer l'absence de patriotisme des prétendus porte étendard des valeurs morales. Cornudet fait donc figure de « porte-parole » de l'auteur, véhiculant sa pensée. Il joue le rôle de « personnage-embrayeur », et constitue en effet une marque de la présence de l'auteur.³¹³

Ainsi, si le sacrifice met en avant le triomphe de Bel-Ami face à ces rivaux mimétiques, la réussite de la ruse du notaire, ou du complot qui a fait céder Boule de suif et même Pierre, ce n'est que pour montrer et mieux dénoncer l'injustice commise envers ces victimes émissaires modernes, souvent consentantes. L'égoïsme du bourreau triomphant n'en est que davantage décrié.

³¹³ HAMON Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit, op.cit.*, pp. 122-123.

Conclusion partielle

Ce corpus, placé sous le signe du désir mimétique et de la violence, raconte l'histoire de la désillusion de nos héros de façon systématique. Désir et violence mettent le lecteur face à la réalité des relations humaines. Maupassant se fait, comme le souligne Marie Claire Bancquart, « l'un des interprètes les plus éloquents et les plus touchants [...] de la crise que traversait son époque tout entière »³¹⁴. Il met en lumière deux notions chères à René Girard, celles de la violence (symbolique et collective) et du sacrifice (s'agissant de transfert de la faute et de lynchage) modernes. Si le christianisme, en dévoilant le sacrifice du Christ, comme victime consentante « démystifie le religieux »³¹⁵, les textes maupassantiens démystifient le mécanisme du bouc émissaire en le rendant perceptible et conscient. L'Autre que l'on sacrifie devient notre semblable. René Girard nous fait remarquer à cet effet que :

Les écrivains ont tous une manière différente d'aborder le mécanisme mimétique. Chacun appartient à une histoire, à la fois collective et individuelle. Le nombre de combinaisons mimétiques est infini, comme la façon de les exprimer. Impossible, donc, de généraliser la manière dont la mimésis fonctionne avec les écrivains. Chacun exige une démonstration entièrement différente, même si le chercheur intéressé par le mécanisme sait qu'à la fin chacun dévoilera les mêmes principes mimétiques.³¹⁶

La démystification du processus victimaire chez Maupassant est avant tout narrative. Elle se fait par le truchement de la lecture d'un texte qui se déconstruit par la narration. Elle démontre les injustices faites à l'endroit des victimes émissaires, souffrant souvent de leur différence. Elle démontre les relations inégales existant entre fort et faible, riche et pauvre, la foule et un individu seul, autant de figures oxymoriques qui n'ont cessé de s'affronter.

Daniel Grojnowski, dans son étude sur la nouvelle s'est fortement appuyé sur les recommandations de René Godenne dans l'optique d'une approche conceptuelle du genre. L'étude de la nouvelle ne saurait se départir d'une précision du cadre d'évolution de son rapport aux formes de récits brefs et longs. Aussi, au genre de la nouvelle nous pouvons adjoindre le terme de « victimaire ». Cette partie de notre travail a tenté de dresser une étude partielle et globale du mécanisme victimaire dans le corpus maupassantien. Cette démonstration reposait

³¹⁴BANCQUART M-C., *Maupassant conteur fantastique, op.cit.*, p. 17.

³¹⁵GIRARD R., *Achever Clausewitz, op.cit.*, p. 191.

³¹⁶GIRARD R., *Les Origines de la culture, op.cit.*, p. 228.

sur des données anthropologiques, historiques et surtout littéraires. Le paradigme du mécanisme victimaire repose sur la théorie mimétique.

Une poétique du texte victimaire ne saurait se départir de sa structure. L'historique des travaux girardiens sur le texte victimaire a permis de mieux cerner, chez Maupassant, les thématiques et moments fondamentaux du processus. Il existe donc bien une cohésion entre rite et récit. Cette dernière s'articule à partir de la nouvelle victimaire ou du récit court. Nous avons de ce fait structuré le récit victimaire à partir de l'indifférenciation, puis de la polarisation de la violence et enfin du sacrifice. Il nous a donc paru pertinent de les présenter de façon fragmentaire et d'en dresser une morphologie.

La lecture seule du mécanisme ne permettait cependant pas d'en effectuer une démythification. Le récit victimaire étant un récit de la violence injuste sur un tiers, il prend tout son sens dès lors que l'auteur semble prendre position pour l'un ou pour l'autre des protagonistes. Pour Maupassant, ces nouvelles victimaires sont le lieu d'expression d'une injustice sans nom faite à l'endroit de présumés coupables, victimes de leur marginalité ou de leur statut d'obstacle. La psychologie des personnages et la lecture de scénographies narratives stéréotypées demeurent sans doute les éléments les plus justes de cette poétique du récit victimaire. On peut donc dénoter chez Maupassant, bien qu'il fût souvent taxé d'indifférence, cette volonté de montrer les mécanismes qui structurent une société donnée dans un rapport d'altérité.

Deuxième partie : Système des personnages, stéréotypie et marginalité

La victimisation renvoie à un mécanisme, un processus, par lequel un individu subit la violence d'un autre, semblable ou supérieur à lui. Comme mécanisme elle inclut donc la présence de l'autre ou des autres, comme obstacle, comme figure de rejet, donc de la marginalité. Ces *autres* participent à la mise en place de la dimension rituelle du processus, de la manifestation de la violence au sacrifice. Nous avons ainsi pu démontrer qu'il peut exister dans notre corpus des récits victimaires dans la mesure où ils décrivent le mécanisme dans une optique chronologique, logique, rituelle et donc narrative. Il s'agit pour nous de justifier ou de démontrer cette conception même du bouc émissaire, perceptible dans de nombreux textes. L'écrivain n'a pas manqué de montrer dans ses récits son intérêt pour le déterminisme dans le destin de ses personnages. Certains chercheurs, tels Jean Salem ou Micheline Besnard-Coursodon, ont démontré l'influence de l'espace, du temps et de la nature dans les récits maupassantiens, au point de parler d'une *philosophie de Maupassant*. Le déterminisme, concept philosophique, est par ailleurs assez récurrent dans les récits réalistes et naturalistes du dix-neuvième siècle. Les espaces et les temps, quant à eux, donnent à lire, au plus près, leur influence sur les comportements des personnages.

Maupassant accorde une place de choix à la description d'espaces urbains, rustiques et aquatiques à travers les milieux parisiens ou normands, dans ses récits. Décor et cadre diégétiques, ils participent de l'action des personnages dans le récit et relèvent d'une certaine manière de la sensibilité de l'écrivain. L'espace joue donc un rôle important dans l'agencement des actions et événements. Il met aussi l'accent sur le réseau relationnel et la particularité du bouc émissaire maupassantien, sur ce qui fonde sa marginalité, allant du paysan déraciné à l'étranger ou au vagabond. En un mot, nous examinerons en détail le personnel fictionnel maupassantien dans son rapport avec notre problématique. Il s'agira pour commencer, dans cette partie, d'effectuer un travail principalement descriptif des espaces et moments propices à l'expression d'une quelconque victimisation des personnages. Entre terres et eaux, c'est encore l'ambivalence du personnage qui se lit en lien avec l'espace qu'il occupe.

Pour Maupassant, le milieu influence l'homme. Il en fait un loup ou un agneau, ce qui revient à lire la stéréotypie du bouc émissaire comme une émanation des exigences sociales, un

étiquetage abusif des êtres. L'homme est donc la somme de ce qu'il sait et de ce qu'il est. Par l'onomastique, il porte une étiquette permettant de le situer par rapport au *savoir* de l'auteur et du lecteur. Le cadre référentiel, quant à lui, établit un rapport à l'objet, à la société, à la culture, etc. Pierre Bayard, dans son étude sur le style maupassantien en rapport avec Freud, soutient que : « Les lieux chez Maupassant sont partie prenante de l'action. Les personnages de Maupassant font corps avec les lieux où ils habitent. »³¹⁷ Cette assertion est vraie pour le milieu réaliste. Espace et temps (quand le temps se brouille par exemple) motivent les actions des personnages de telle sorte qu'un canotier se trouve confronté aux images fantasmagoriques de la Seine, comme on le voit dans *Sur l'eau*. On peut tout aussi bien assister aux infanticides orchestrés par une *Rosalie Prudent*, paysanne au bord du désespoir. Maupassant dans ces textes est attentif aux expériences, aux échecs de la relation amoureuse, au vieillissement, mais surtout à l'incommunicabilité véritable entre les hommes comme le ferait un psychiatre. Par cette incommunicabilité nous appréhendons la question de l'identité et de l'imaginaire de l'autre.

Le personnage subit la profondeur des eaux de la Seine, s'y noie et plonge dans le fantastique. En effet, l'espace permet à l'homme de se mouvoir, mais le restreint, le cantonne ou le perd, notamment à travers son caractère labyrinthique. La ville de Paris en est l'illustration avec ses héros songeurs, dont Norbert de Varenne dans *Bel-Ami* et Monsieur Leras personnage triste de *Promenade*. L'espace pousse à la flânerie. Quand il est rustique, comme dans *Une vie*, l'on peut passer de l'extase à la désillusion, d'un éblouissement par la nature à un sentiment de tristesse, comme ce sera le cas pour Jeanne.

Ainsi nous tenterons d'appréhender le personnage maupassantien plutôt comme le produit des traits physiques, caractériels, d'une psychologie particulière que d'un nombre d'actions qui le définissent. En tant que morphème discontinu, le personnage est une unité de signification, et nous supposons que ce signifié est « accessible à l'analyse et à la description »³¹⁸, comme le rappelle Philippe Hamon. On ne saurait ignorer, au XIX^{ème} siècle, l'essor considérable du genre romanesque. Cependant, la revalorisation de ce genre littéraire tient pour beaucoup au personnage qui en est le centre et autour duquel tout se tisse, tout s'articule. Il donne donc sa force au roman. De divers types, les personnages constituent ces êtres fictifs desquels on se sent proche, non plus de simples « êtres de papier » (pour reprendre le terme de Barthes).

³¹⁷ BAYARD P., *Maupassant juste avant Freud*, op.cit., pp. 188-189.

³¹⁸ HAMON Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, op.cit., p. 125.

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

Il existe chez Maupassant une « volonté de réalisme »³¹⁹. Celle-ci est représentée à travers des descriptions d'espaces et des types de personnages réalistes, participant de l'effet de réel. En effet, comme l'a démontré André Vial, Maupassant n'est pas un naturaliste orthodoxe. À travers le refus d'appartenir à une quelconque école, il proclame que la vérité au sens scientifique du terme n'existe pas en littérature : le tempérament de l'écrivain modifie le monde. Si de Flaubert il a hérité le souci de « faire vrai », en revanche, il fait le choix des matériaux que la réalité lui fournit. La technique d'exposition, l'usage de l'espace, du temps, du milieu et de la situation des personnages sont autant de résultantes du style maupassantien. Steeve Renombo soulignait de ce fait que : « Toute écriture est habitée, travaillée par la question du lieu, d'un lieu violemment polémique qui rapidement se développe comme la scène même où la littérature joue et rejoue, inlassablement son devenir ».³²⁰

³¹⁹ BANCQUART M-C., *Guy de Maupassant : Boule de suif et autres contes normands*, Garnier « Classiques », Paris, 2019[1986], p. XXII.

³²⁰ *Ibid.*, p. XXVIII.

Chapitre 1 : Représentations spatio-temporelles et victimisation

Nous voulons, à cette étape de notre travail, dresser une étude des rapports structurels et symboliques existant entre les lieux privilégiés du texte maupassantien et la victimisation des personnages. Cela reviendra à examiner le déploiement de l'espace, un déploiement qui tend à influencer jusqu'au sens le récit et les personnages. Les travaux de Philippe Hamon sur le personnel du roman et son statut sémiotique et ceux portant sur le descriptif, ceux d'Henri Mitterrand, de Claudine Giacchetti et de Louis Forestier participeront majoritairement à cette redécouverte des topoï de l'espace et du temps chez Maupassant, notamment dans le rapport étroit qu'ils peuvent entretenir avec le processus de victimisation des personnages. Nous voulons entrevoir l'espace comme dispositif sémiotique qui permet de lire le caractère victimaire du mécanisme et celui de victime, de marginal chez les personnages. Comme l'a signifié Louis Forestier, les lieux, s'agissant de ce topos, reflètent bien souvent « les sentiments et la progression des personnages »³²¹. Qu'il s'agisse de la description de la ville de Paris et de ses lieux privilégiés, ou de la Normandie avec ses grandes villes, l'espace sert avant tout de décor, tout en participant à l'aventure du personnage, à la traduction de ses émotions et à sa classification.

Paris et sa campagne, la Normandie et ses grandes villes telles Rouen, le Havre ou Étretat constituent deux grands espaces marquant majoritairement la vie et l'écriture des récits maupassantiens. Paris, espace d'apprentissage et de réussite, est le lieu au sein duquel le talent de Maupassant a été apprécié et reconnu. La Normandie « du cœur » est avant tout son pays de naissance, où il passa ses vingt premières années, celui qui berça son enfance. La Normandie symbolise pour l'auteur, dans certains récits, la figure maternelle et cette quête de l'innocence perdue. Marie-Claire Bancquart,³²² et Henri Mitterrand avant elle, notent que les contes normands fourmillent dans les récits maupassantiens, au nombre de soixante et un. Dans d'autres récits, le personnel narratif, dont Georges Duroy (Paris-Rouen) dans *Bel-Ami*, ou Julien de Lammare (Paris-Étretat) dans *Une vie*, ou encore dans des récits tels que *L'Ami Patience*, *Une*

³²¹ FORESTIER L., *Réflexions sur la ville chez Maupassant*, dans *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^{ème} siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000.

Source : <http://books.openedition.org/purh/11442>, généré le, 27 juillet 2020.

³²² BANCQUART M-C., *Guy de Maupassant : Boule de suif et autres contes normands*, op.cit., pp. 644-645.

famille, et *Le Rosier de Madame Husson*, traverse la région dans un rapport de bipolarité (Paris/Normandie ; Normandie/ Paris).

Maupassant serait pour ainsi dire dépositaire de cette bipolarité spatiale Paris/Normandie, ou Paris/campagne, source de son succès littéraire encore d'actualité. Les décors parisiens et normands dans ses récits sont, pour ainsi dire, la résultante du vécu de l'écrivain durant ses quarante-trois années de vie. Ces décors, il les côtoie de façon répétée, et alternée, pendant ses dix années de carrière d'écrivain. En 1871, après presque vingt et un ans passés en Normandie, il s'installe durablement à Paris jusqu'à son internement le 7 janvier 1892, et y meurt le 6 juillet 1893. Comme dans ses récits, vie normande et vie parisienne ne manquent pas de se croiser. La vie normande sera raccourcie de deux séjours parisiens, notamment pour des raisons académiques (1859-1860 et entre octobre 1869 et septembre 1870, son inscription à la faculté de Droit). De même, sa vie parisienne sera entrecoupée par de nombreuses allées et venues en Normandie. Notre choix géographique, ainsi justifié, explique donc la raison pour laquelle les espaces externes ou du Sud tels que la côte méditerranéenne, l'Algérie, l'Italie et la Tunisie ne seront abordés que de façon arbitraire. Ils justifient davantage l'exotisme et la quête de l'ailleurs de l'écrivain-voyageur. Car trois types de récits réunissant l'espace des régions, des lieux et des paysages semblent jouer un rôle de premier plan dans son univers descriptif : « Les récits parisiens, normands ou africains »³²³. La victimisation comme thématique renverra ainsi à ce sentiment de déphasage, de décalage qui se traduit finalement par une dépossession de soi pour les personnages maupassantiens.

Le décor participe de ce réalisme que recherche l'auteur, dans l'optique de mieux toucher son lectorat. Cette partie de notre étude vise à montrer le déterminisme comme vecteur du destin souvent funeste des victimes émissaires. En effet, on peut affirmer sans crainte de nous tromper que « Maupassant fut *déterministe* »³²⁴. Il n'a jamais nié dans ses récits l'influence du temps, de la nature de l'espace sur le comportement de ses personnages. Ces derniers semblent donc impactés par une certaine fatalité externe. La lecture du déterminisme spatio-temporel dans notre corpus permet de montrer ces personnages comme influencés, piégés par l'univers diégétique dans lequel ils s'inscrivent, traduisant tantôt la crise, tantôt le brouillage, l'ambivalence et l'absence de rationalité. Pour finir, à travers le topos du lieu, de l'habitat comme outil

³²³ DEMONT B., *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 7.

³²⁴ SALEM J., *Philosophie de Maupassant*, op.cit., p. 17.

de classement, de qualification des personnages, peut se lire aussi leur marginalité. L'espace et le temps seront interprétés comme participant d'une stratégie d'écriture du récit victimaire : persuader le lecteur. Leur rôle déterminant sur le destin des personnages, leur caractérisation n'est donc pas à négliger. Nous entendons ainsi montrer comment le temps et le lieu influencent le comportement de l'homme, le corrompent, jusqu'à l'isoler et le déposséder.

II.1.1. Espace et déterminisme : terre mère, terres amères

Établir un lien entre victimisation et espace revient à montrer comment à travers sa dimension descriptive et même discursive, ce dernier permet de rendre compte du mécanisme et de la marginalité des personnages. Les textes de Maupassant offrent une « certaine sensibilité à l'espace ». ³²⁵ En effet, l'espace est cet arrière-plan qui cadre et fixe les événements. L'espace déclenche et détermine le déroulement des événements. Il est alors le lieu où s'anime le texte, et celui qui détermine le destin des personnages et leur identification.

II.1.1.A. Espace décor de l'action

De l'ordre de l'évènementiel, la littérature est liée à un espace ou à un événement dont elle rend compte. Selon Xavier Garnier : « Pour que la littérature "ait lieu", il faut qu'un espace soit là pour l'accueillir, [...] son espace vital. ³²⁶ » De la Normandie à Paris, des foyers bourgeois, ou paysans jusqu'à un hôpital psychiatrique, l'espace dans les textes maupassantiens sert de décor aux actions des personnages et les détermine. L'écriture ainsi met en scène des personnages évoluant dans des environnements précis qui déterminent plus ou moins leur réussite ou leur échec, ou leur état psychologique.

L'étude de l'espace du récit maupassantien n'est pas nouvelle en soi. Des chercheurs tel qu'Henri Mitterrand, l'ont effectuée dans une dimension plutôt descriptive, comme « une promenade » en compagnie de l'écrivain ou plutôt en la compagnie des personnages de ses contes et romans. Une étude qui ne vise pas à dresser essentiellement une bibliographie de l'auteur mais plutôt une visite avec lui entre deux horizons ancrés dans la vie et la production littéraire

³²⁵ GENETTE G., *Figures II*, Paris, *op.cit.*, p. 44.

³²⁶ GARNIER, Xavier, « La Littérature et son espace de vie », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* [en ligne]. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2006. Source : <http://books.openedition.org/puv/396>, généré le 23 avril 2021.

de ce dernier : Paris et la Normandie. Cette restriction spatiale Paris/Normandie dans le cadre de notre démonstration, s'inscrit avec Henri Mitterrand dans une optique descriptive et démonstrative. Dans son ouvrage *Maupassant, espaces du roman*³²⁷, Claudine Giacchetti s'appuie sur les six romans achevés de Maupassant afin d'analyser la narrativisation des espaces. On peut y lire la dimension fonctionnelle de l'espace chez Maupassant, comme expression de son imaginaire. Jung, Greimas et Gilbert Durand ont été convoqués afin de démontrer comment ces espaces en mouvement parviennent à traduire le phénomène de dépossession, de conquête et de repli. L'étude de Bernard Demont plus récente, datant de 2005, intitulée *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, réduit son champ d'analyse aux récits courts. Pour Bernard Demont, Maupassant est de ceux qui spatialisent leur saisie de la vie, de la réalité et de ses ambivalences. Sa démarche, démonstrative et interprétative, s'appuie sur les fonctions et l'inscription de la spatialité dans l'univers narratif de Maupassant. L'espace se représente ainsi comme le lieu de rencontres, d'aventures et de réalisation du personnage, mais aussi le lieu de l'intime traduisant tantôt la solitude ou l'aliénation de celui-ci. Il renvoie non seulement à des thèmes relevant du vécu de l'écrivain, mais aussi de son imaginaire, laissant ainsi aller quelques fantasmes obsessionnels dont le récit court se fait le miroir.

Paris et la Normandie constitueront, dans le cadre spatio-temporel de référence de notre étude, les espaces géographiques des récits de Maupassant au sein desquels le déterminisme prolifère. On ne saurait ignorer l'attachement de Maupassant à ces deux grands lieux. Le Paris haussmannien avec ses grandes bâtisses, ses boulevards, sa Seine, et la Normandie rustique, celle des escapades ou de la chasse, ou encore des promenades solitaires, brillent par leur récurrence dans les récits de Maupassant. D'une étude à l'autre, l'analyse de l'espace chez Maupassant se définit par une volonté de démontrer le rôle prédominant que joue le topos du « lieu » dans la narration. De nos lectures d'ouvrages sur la narration spatiale chez Maupassant il ressort, parfois de façon murmurée, ou pointée du doigt, ou encore interprétative, que le lieu influence le comportement des personnages ou le dévoile. La ville de Paris chez Maupassant est souvent donnée à lire à partir des « traits psychologiques des personnages³²⁸ ».

Paris que décrit Maupassant dans les récits tels que *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, ou celui de *Bel-Ami*, est avant tout ce Paris au sein duquel il a vécu. Il a donc pleinement

³²⁷ GIACCHETTI C., *Maupassant, espaces du roman*, Genève, Droz, 1993.

³²⁸ *Dictionnaire du littéraire, op.cit.*, p. 202.

observé les mœurs locales. Contextualisons, il s'agit du Paris haussmannien, lieu de grande transformation entre 1852 et 1870. L'évolution économique et politique est telle que sous Napoléon III, durant tout le Second Empire, Paris se modernise. Des lieux publics d'utilisation collective se construisent. Les lieux de promenade sont à la mode avec le paysage qui se transforme et s'éclaire peu à peu au moyen de lampions de gaz. Les balades nocturnes connaîtront ainsi un essor considérable. Les infrastructures sont, pour certaines, détruites et d'autres plus modernes se construisent, impulsées par la dynamique du préfet de Paris, le Baron Haussmann, durant des décennies. De nombreuses populations, loin de pouvoir ainsi suivre le mouvement, se réfugient dans la périphérie, l'émigration fait des ravages. Paris devient véritablement une ville bourgeoise.

Le mouvement s'accroît dans l'animation, le divertissement où l'on peut voir l'édification de l'opéra, qui n'est plus celui décrit par le vieillard dans *Menuet*, l'apogée de la tour Eiffel³²⁹, des pavillons et des halles qui font progressivement la renommée de cette ville attractive. Une ville où les promenades nocturnes favorisent quelques rencontres, sur les Champs-Élysées ou l'avenue du Bois de Boulogne pour un Duroy assoiffé d'une « rencontre amoureuse » (BA, 198). La ville de Paris, « fille de la Seine et du Roi », fait ainsi peau neuve. Paris est donc cette ville en transformation que Maupassant a lui-même connue. Une ville en mouvement et pleine de vie avec ses Grenouillère, Guinguettes ou Folies Bergère, ses boulevards et avenues. *Bel-Ami*, par exemple, qui s'inscrit dans un contexte de guerres coloniales, au début de la troisième République où la presse connaît un essor considérable. Paris devient ainsi le centre des excursions coloniales comme décrites dans l'œuvre. Elle devient cet arrière-plan qui cadre et fixe les événements favorisant la mise en scène d'un type de personnage : l'ambitieux ou le rusé.

L'espace peut être à la fois motif et personnage de récit, surtout dans les récits courts. Pour Louis Forestier le décor vise à donner de la signification, du sens à l'action, au « destin des personnages », ³³⁰ comme dans *Menuet*, *La Dernière Escapade*, *Au bois*, ou encore dans *Bel-Ami*. Dans ce dernier, la description progressive des espaces traduit le trajet ascensionnel du

³²⁹ Cf., *La Vie errante*, plus particulièrement dans « Lassitude », où l'on peut lire le mépris et la lassitude de Maupassant : « J'ai quitté Paris et même la France parce que la tour Eiffel finissait par m'ennuyer trop... », Paris, Paul Ollendorff, 1890. Source : La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Volume 447 : version 1.01.

³³⁰ FORESTIER, L., « Réflexions sur la ville chez Maupassant », in *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^{ème} siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000, généré le 27 juillet 2020.

personnage, allant de la rue Notre-Dame-de-Lorette (BA, 197) à la chambre des députés. Paris représente le lieu de l'avoir, de l'argent, du capitalisme donnant droit à tous les plaisirs. Aussi, la ville attire à elle des personnages en quête d'avoir, déterminant même leur marche vers la possession de l'objet du désir. Duroy dès l'*incipit* du récit est décrit comme un personnage en quête d'argent, ne possédant au départ que la somme de « trois francs quarante » :

Lorsqu'il fut sur le trottoir, il demeura un instant *immobile*, se demandant ce qu'il allait *faire*. On était au 28 juin, il lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois. Cela représentait deux déjeuners, ou deux déjeuners sans diners, au choix. [...] et il se mit à descendre la rue Notre Dame-de-Lorette. (BA, 197)

Paris incarne, pour le personnage de Duroy, le lieu de la conquête, motivant ainsi son faire. En effet, après son service militaire, il décida de s'y rendre pour « faire fortune » (BA, 201), mais se trouva en « manque » de « moyens » (BA, 202). La société, via l'espace, influence dès lors le comportement des personnages à travers le thème de l'argent. Symbole de la capitale économique et du capitalisme, l'argent est dans ce récit l'obsession de Bel-Ami comme il a été celle de Maupassant entre 1883 et 1889. Ses récits sur les misères des petits employés de bureaux et sur la pauvreté sont nombreux entre 1882 et 1883. À *cheval* par exemple, paru le 14 janvier 1883, dévoile un couple « harcelé par la misère » (CNI, 705), car « l'argent semblait rare » (CNI, 704). Mme Loisel, qui n'avait au départ besoin que de « quatre cents francs » (CNI, 1200) pour se procurer une toilette de bal » dans *La Parure*, se verra condamnée à engloutir toutes les économies du ménage pour régler une dette au-dessus de ses moyens. Selon Marie-Claire Bancquart dans son article « Maupassant et l'argent », ces « contes du petit employé » vivant dans les rues de Paris, crachant sur sa misère, « se situent donc dans l'univers imaginaire de Maupassant, qui possède une cohérence structurale et métaphorique dépassant une thématique propre »³³¹, celle du caractère vital de l'argent dans le milieu parisien. Ceci pour nous rappeler que, tout comme l'histoire de l'humanité ne s'écrit pas *ex nihilo*, celle d'une communauté tant réelle que fictionnelle ou d'un individu s'inscrit et se développe dans une période précise et surtout dans un espace qui souvent la définit. L'espace permettrait non seulement une lecture de la progression du personnage mais par ailleurs le conditionnerait. Bel-Ami, marqué lui aussi par ce « besoin vital », effectuera ainsi un itinéraire vertical, allant de Notre-Dame-de-Lorette, à *La Vie Française*, et enfin jusqu'au perron de l'église de La Madeleine (BA, 480). La référence

³³¹ BANCQUART M-C., « Maupassant et l'argent », in *Romantisme*, 1983, n°40, *L'Argent*, pp. 129-140, p. 133. Source : www.persee.fr/doc/roman, généré le 01/04/2018.

à la chambre des députés laisse entendre l'ascension à venir du personnage. Il passera ainsi de Duroy à Du Roy « roi de Paris ». De voyeur dans l'*incipit*, à celui qui est vu *in fine*.

Décor idéal gris et morne, Paris est une ville en pleine prospérité, riche en appétits de puissance et jouissive. Elle constituerait « le cadre unique de l'action ³³²», mais surtout de l'ascension sociale du personnage de Duroy. Elle est le lieu des désirs les plus démesurés et les plus pervers. La création des avenues a en effet facilité le transport et la circulation des personnes. Elle a aussi permis la création des boulevards, dont la vie parisienne se régale. Paris exerce une réelle fascination sur les personnes désireuses d'y résider. Pour Bel-Ami, le rêve parisien devient une nécessité. Sa démarche comme celles des autres personnages ambitieux du récit deviendra progressivement accumulative et odieuse. Paris constitue un paradis terrestre qui attire à lui les plus forts et les plus faibles, les plus rusés et les plus naïfs, vaste arène où s'embrasent et s'affrontent les ambitions les plus démesurées, les désirs les plus vils. Elle est à l'image de son personnage, il s'inscrit dans la logique de cette ville de fourbes et de trompeurs avides de luxe, dont l'archétype est M. Walter. Présenté dans le texte par un personnage informateur surnommé Saint-Potin, M. Walter est l'incarnation du juif avec ses « traits étonnants d'avarice », au demeurant « un bon zig qui ne croit à rien et roule tout le monde. » (BA, 242) Personnage ambitieux par excellence, il a épousé la fille d'un riche banquier Basile Ravalau (BA, 214). Semblable à un « ogre » (BA, 215), sa gourmandise n'a d'égal que son amour pour l'argent. Les personnages qui évoluent dans son environnement sont des chevaliers d'industrie, doublés d'arrivistes sans scrupules, dont le souci est de paraître et de s'imposer. La ville de Paris est ainsi comparable à une jungle où seule prévaut la loi du plus fort sur le plus faible, et celle de Bel-Ami sur les femmes qui l'adulent. Les récits parisiens parlent d'une ville marquée par le capitalisme, nous dit Marie-Claire Bancquart :

Le capitalisme crée une démarche accumulative : a-t-on quelque argent, on en veut d'autre, sans cesse, de telle sorte que toutes les autres valeurs sont médiatisées par lui. Amour, honneur, honnêteté, s'éclipsant devant l'argent qui en tient lieu...³³³

Paris représente, d'autre part, le symbole de la liberté, la liberté de la presse. En effet, le pouvoir de la presse semble incontournable dans cette ville du paraître où tisser des liens avec le directeur d'un journal ou même un simple employé peut vous ouvrir les portes de la gloire.

³³² VIAL A., *Maupassant et l'art du roman, op.cit.*, p. 353.

³³³ BANCQUART M-C., « Maupassant et l'argent », *art.cité.*, p. 133.

La richesse et la notoriété de Duroy naissent de sa rencontre avec Charles Forestier au chapitre premier du récit. Charles Forestier, en modèle qui montre la voie, lui propose : « Pourquoi n'essayerais-tu pas du journalisme ? » (BA, 204) Cette rencontre, au départ, désintéressée, va lui valoir de gravir les échelons du journal *La Vie Française*. C'est encore la presse qui lui ouvrira les voies prochaines de la politique. Un univers où diffamations, violence, fourberies et scandales prennent l'ascendant. Ainsi, fort de son apprentissage à l'école de Madeleine, femme de Forestier qui deviendra la sienne, Duroy remplacera allègrement son rival mimétique dans les bureaux de *La Vie Française*, faisant montre, comme ses pairs, de rouerie et de manipulation. N'ayant eu pour modèle qu'un environnement hostile à l'honnêteté et à la vérité, entouré de personnages vils et rusés, Duroy est à l'image du milieu journalistique et parisien de son temps. Paris se trouve parfaitement représenté par les personnages ambitieux et parvenus que sont Bel-Ami et le juif Walter. Une ville où tout est bon pour réussir. Une réussite à laquelle n'accèdent que les plus habiles, les plus rusés. Duroy l'a fort bien compris. Des Batignolles à Clichy, ou au Faubourg Saint-Germain, Paris constitue l'épicentre symbolique de l'argent et du pouvoir ; la rive droite, et les beaux quartiers, un itinéraire narratif tout tracé. Car l'espace décrit participe davantage de la fonction narrative que thématique. Il serait, chez Maupassant, un « principe organisateur de la narration ».³³⁴ Il sert de transition par sa description et permet la manifestation des actions des personnages, ainsi Paris dans *Bel-Ami*. Celui des Peuples, plus précisément la Normandie sert de cadre à l'intrigue dans *Une vie*, par exemple. Il permet une meilleure lecture en constituant un « fond permanent »³³⁵ comme avec la Normandie dans *Pierre et Jean* et *Mont-Oriol*, mettant Paris en arrière-scène, tout demeurant lieu de « référence » pour monsieur et Mme Roland par exemple. La littérature d'une société la reflète, par la mise en exergue de moyens sémiotiques et sémantiques qui lui servent d'exégèse, d'interprétation. La mise en scène de l'espace dans un récit sert de cadre à la réalisation des actions posées par le personnage. Elle permet de circonscrire l'action et de lire ou déduire l'évolution des personnages. Espace mouvant, espace statique, collectif ou privé, l'espace cadre le récit et permet de mieux cerner le personnage.

³³⁴ GIACCHETTI C., *Maupassant, espaces du roman, op.cit.*, p. 9.

³³⁵ VIAL A., *Guy de Maupassant et l'art du roman, op.cit.*, p. 353.

II.1.1.B. Espace et bipolarité : espace ouvert et dépaysement

Plongé dans ces espaces, les personnages tendent à osciller entre extase et déception, entre un sentiment de bien-être ou de mal-être (euphorie et dysphorie). Le personnage s'y sent quelquefois perdu, influencé négativement, il subit ces changements spatiaux et même temporels. Bernard Demont en s'appuyant sur la grille de l'espace géographique, autopsie les récits courts maupassantiens. Huit chapitres, avec pour objet d'étude cinquante-six récits, participent ainsi de la compréhensibilité du récit court maupassantien. La notion de bipolarité « Paris/Normandie », « dehors/dedans », « nord/sud » ne pouvait manquer à l'appel. Elle s'inscrit dans une complémentarité de ce qui a été démontré par ses confrères. Elle a ainsi participé à nous convaincre davantage de la nécessité d'inscrire ces deux grands horizons dans notre étude sur le déterminisme extérieur chez Maupassant, en lien avec le phénomène de la victimisation.

Après la guerre, le séjour parisien de Maupassant s'avère frustrant. Comme pour Olivier Bertin décrivant Paris après l'absence de l'être aimé, pour Maupassant, « Paris est vide », dit-il dans une lettre à sa mère le 14 septembre 1875. C'est en solitaire que Maupassant erre dans la ville, tel Duroy dès l'*incipit* de *Bel-Ami*, en manque des cieux et de la mer bleus d'Étretat. Le mal du pays le ronge et la monotonie de son existence d'employé de ministère ne distille que désolation et sentiment d'enfermement. Comme Bel-Ami, Jeanne ou les parents de Jacques dans *Le Donneur d'eau bénite*, il paraît lui aussi avoir été désorienté par le caractère immense et labyrinthique de la ville et la marée humaine qui la submerge. Elle constitue un espace de déracinement, de dépaysement où l'on se perd comme dans *Le Donneur d'eau bénite*, *L'Ami Patience*, *L'Angélu* ou *Une aventure parisienne*. Comment ne pas penser à Zola dans *Germinal* où la ville de Paris semble répondre à un fantasme obsessionnel de l'écrivain qui la dépeint sous un jour souvent sombre : lieu de danger. Chez Maupassant aussi, dans ses récits et surtout ses romans, Paris, contrairement à la Normandie, devient un monde ténébreux et inquiétant. Lieu de pouvoir, de conquête, de toutes les intrigues menant parfois au suicide, et de toutes les perversions, Paris est avant tout défini par sa population dans *Bel-Ami*. Dès l'*incipit* l'auteur décrit la foule des Parisiens indifférente et sans identité, dépourvue d'humanité. Une ville où l'on s'adonne, quand vient l'ennui, à toutes sortes de plaisirs, aux Folies Bergère et autres... Une ville de « perdition » ! Selon Louis Forestier le topos de la ville ne prend son sens que dans un rapport de bipolarité et de contraste avec la campagne, chez le personnage maupassantien :

Il est clair que la ville, chez Maupassant, ne saurait se concevoir seule et pour elle-même. Elle ne prend sa valeur que par référence à ce qui n'est pas elle et qu'on nomme géographiquement par le mot campagne.³³⁶

Un rapport de bipolarité des lieux se dessine ainsi de façon globalisante. Derrière cette désignation de la campagne, « sociologiquement ou historiquement ³³⁷», se trouve le terme de « province ». Par opposition à la province, la ville se caractérise comme lieu de l'errance sans fin par son aspect labyrinthique, pour le provincial ou le campagnard. En effet, la spatialité de la ville de Paris ne manque pas souvent d'être précisée dans la narration. Elle est généralement utilisée afin de marquer un contraste entre ville et campagne. Le provincial s'y perd comme les parents de Jean partis à sa recherche dans *Le Donneur d'eau bénite* :

Ils se mirent tout de suite en route pour Paris. Lorsqu'ils entrèrent dans *la grande ville*, ils furent *épouvantés* par son *immensité* et les *multitudes* qui passaient. Ils comprirent qu'il devait être au milieu de tous ces hommes, mais *ils ne savaient pas* comment s'y prendre pour le *chercher*. (CNI, 61)

L'immensité de la ville repose davantage sur « les multitudes » qui diffèrent de celle de la province. Cette immensité perd le personnage qui ne sait plus où chercher, asphyxié par ce « tas d'hommes », comme Jeanne partie à la recherche de Poulet dans *Une vie* (UV, 184) courant devant elle « l'âme perdue » :

Une foule entrain, une foule élégante qui causait, souriait, saluait, cette foule heureuse dont les femmes sont belles et les hommes sont riches, qui ne vit que pour la parure et la joie. Jeanne, *effarée* d'être *au milieu* de cette *cohue brillante*, se leva pour s'enfuir ; mais soudain la pensée lui vint, qu'elle pourrait rencontrer Paul en ce lieu ; et elle se mit à *errer* en épiait les visages *allant et revenant sans cesse*, d'un bout à l'autre du Jardin, d'un pas rapide et humble. (UV, 183)

Dans une ville aussi grande, aussi labyrinthique, et aussi bondée, le personnage de province se perd, erre, « vagabonde dans les rues » et se sent « seul » au milieu de la « foule agitée » (UV, 184). Chaque personnage ne s'y rend d'ailleurs qu'à la recherche d'un enfant qu'il considère comme égaré, perdu. Où mieux qu'à Paris leur semble-t-il possible de le retrouver ? Fort de son caractère affriolant, Paris attire les esprits les plus influençables ou amateurs de frivolités, ainsi qu'il est conté dans *Le Rosier de Madame Husson*. L'on ne peut y être soi qu'en gardant à

³³⁶ FORESTIER, L., *Réflexions sur la ville chez Maupassant* dans *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^{ème} siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000.

Source : <http://books.openedition.org/purh/11442>, généré le 27 juillet 2020.

³³⁷ *Ibid.*

l'esprit cette vision de la nature qui nous rapproche de la Normandie natale. Selon Louis Forestier :

L'écrivain peut faire dire à l'un de ses personnages : "J'aime Paris, moi !" Oui, à condition que cet amour coïncide, en effet, avec une possession toute physique des lieux urbains et une communion toute directe et sensuelle avec ce qu'il y a de naturel dans ces espaces. Il faut toujours un tant soit peu de glèbe sous le pavé des capitales, un rien d'arbres de plein vent dans les plantations d'un parc et quelque promesse de Normandie au bout des voies de la gare Saint-Lazare. Sinon, la ville fait peur, comme aux deux vieillards donneurs d'eau bénite, comme à Jeanne partie rechercher Poulet.³³⁸

Paris est avant tout représentatif de son ethnographie et de sa géographie humaine. L'aventure de Bel-Ami ne serait pas imaginable ailleurs que dans la capitale où tout prend une importance exceptionnelle : l'amour, la mort, les femmes et l'argent. Paris attire moins par ses sites ou ses monuments que par « le jeu de forces que la cité libère ».³³⁹ C'est souvent au cours d'une promenade que l'on s'y perd le mieux. On se perd dans nos souvenirs à l'instar des vieillards dans *Au bois*, *Menuet*, et *Le Masque*. Paris, c'est aussi cette foule semblable à un « flot qui coulait accablé par la chaleur » (*BA*, 199), qui « glissait » autour de Duroy « extenuée et lente » (*BA*, 200). Pour ce provincial récemment rentré de son service militaire, la ville se définit par sa population qui, généralement, est semblable à un troupeau, à un flot, à un ensemble d'êtres dépourvus d'une identité propre, à une masse, à un individu collectif et le fait se sentir seul, étranger, et dépaycé.

À l'opposé, la Normandie s'inscrit à travers les textes dans un rapport plus intimiste. À l'image de Laure de Maupassant et de Jeanne, elle incarne le visage de la mère omniprésente et possessive, de laquelle tout éloignement au-delà de la frontière, semble préjudiciable. En effet, les récits victimaires paysans, chez Maupassant, possèdent leurs propres géographie, temporalité et saisons. En nous appuyant sur les drames survenus dans *Boule de suif*, *Le Vagabond*, *Le Port*, *L'Aveugle*, *Le Gueux* ou *La Petite Roque*, nous observons que les personnages principaux vivent des mésaventures dès lors qu'ils sortent de leur périmètre de sécurité. Dès lors qu'ils s'éloignent de leur logis, ils sont contraints à des représailles. En quittant Rouen, *Boule de suif*, comme les paysannes dans *L'Odyssée d'une fille*, se voit contrainte de se donner à un officier

³³⁸ FORESTIER, L., *Réflexions sur la ville chez Maupassant* dans *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^{ème} siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000.

Source : <http://books.openedition.org/purh/11442>, généré le 27 juillet 2020.

³³⁹ FORESTIER, L., *Réflexions sur la ville chez Maupassant* dans *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^{ème} siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000.

Source : <http://books.openedition.org/purh/11442>, généré le 27 juillet 2020.

prussien. Dans *Le Port*, cela marque le début de la prostitution. La Petite Roque se fait violer, de même que la servante dans *Le Vagabond*. L'on en déduit que : « Le déplacement, loin d'ouvrir la perspective spatiale, réitère au contraire la thématique de l'enfermement, illustrée par l'image des personnages emmitouflés dans des manteaux.³⁴⁰ » Le voyage se veut ainsi essentiellement facteur d'isolement et de rupture. Antonia Fonyi et Claudine Giacchetti voient dans le déplacement un « indice d'enfermement » plutôt que d'ouverture, car « la sortie débouche paradoxalement sur une clôture³⁴¹ ». Il ne libère pas le personnage de l'espace d'origine, mais le contraint à un isolement, un emprisonnement, comme l'illustre la mise en marge de Boule de suif tentant symboliquement d'accéder à un cercle social auquel elle n'appartiendra jamais. Maupassant contraint de vivre en pension à Yvetot à treize ans connaîtra lui aussi ce dépaysement et cet enfermement loin de la figure doublement maternelle. Séparée d'elle, il n'a qu'un désir : la revoir, retrouver les plaisirs et les joies qu'elle lui procure, se retremper dans le cadre qui fut le berceau de son jeune âge.³⁴² Quelquefois, l'espace se construit même indépendamment du destin du personnage. Jeanne vivra isolée dans la maison de campagne, Pierre exilé sur la mer, et Boule de suif vivra malgré elle le sacrifice pour lequel elle a dû quitter Rouen. En sortant de l'espace ouvert, l'on s'aperçoit bien trop tard du piège car la clôture se referme tout à coup, elle sera « catastrophique, mortelle ».³⁴³ Cette clôture serait le cordon ombilical reliant l'enfant à la mère. Coupé, par la distance, l'on se rend compte du dépaysement comme Duroy marchant au milieu de « flots » d'hommes. Le sentiment de dépaysement et d'emprisonnement éprouvé par un personnage normand à la capitale s'exprime poétiquement dans *L'Angélu* :

Elle connut déjà cette petite nostalgie invincible des dépayés, dont souffrent, quand ils sont emprisonnés dans les cités, par leur devoir ou leur profession, presque tous ceux dont les poumons, les yeux et la peau ont eu pour nourriture première le grand ciel et l'air pur des champs et dont les petits pieds ont couru d'abord dans les chemins des bois, les sentes des prés et l'herbe des rives. (A, 1212)

Germaine de Boutemart est envoyée à Paris, chez sa tante, afin de parfaire son éducation, à la suite du décès de sa mère. Lors de sa visite de la ville, dépaysement et étouffement provoquent chez elle la nostalgie de sa Normandie natale et de la maison de Dieppe-dalle. Pour les

³⁴⁰ GIACCHETTI C. *Maupassant, espaces du roman, op.cit.*, p. 35.

³⁴¹ FONZI A., « La Nouvelle de Maupassant : le matériau de la psychose et l'armature du genre », in *Maupassant miroir de la nouvelle : [colloque du centre culturel de Cerisy 27juin- 7juillet 1986]*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 75.

³⁴² PILOU R., « Maupassant peintre de la mer et de la rivière. » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°22, décembre 1963, pp. 451-514, p. 454.

³⁴³ FONZI A., « La Nouvelle de Maupassant : le matériau de la psychose et l'armature du genre », *art.cité.*, p. 75.

personnages normands comme pour l'écrivain, la Normandie est symbole d'« espace », elle renvoie à « la campagne et [à] la liberté » (A, 1212). L'hérédité normande renvoie ainsi à ce besoin d'évasion, cet amour de la nature et la nécessité de vivre librement, de rêver. Les personnages normands connaissant le dépaysement portent en eux « l'instinct de migration »³⁴⁴ des ancêtres normands, comme cet intarissable amour des voyages qu'avait Maupassant. Mélancoliques, ils sont souvent prompts à la rêverie, au contact de l'espace, comme dans *Sur l'eau*. Semblable à Germaine de Boutemart à Paris, Maupassant vit le déracinement, et a du mal à se familiariser avec la vie citadine et les mœurs parisiennes. Pour André Vial, le dépaysement constitue le troisième des principes moteurs (après, la maladie et la femme mondaine) qui structurent le « trajet intime de Maupassant ».³⁴⁵ Il s'agit donc d'un dépaysement « double » et « réciproque » pour le Parisien et pour le Normand.

Ainsi, la figure de la mère et le thème de la naissance sont affiliés au déplacement hors de l'espace intime et chaleureux qu'est le ventre de la mère. Il se crée par le déplacement une rupture symbolique avec la mère utérine, une séparation souvent douloureuse qui s'accompagne d'une désillusion. Aussi bien dans *Une vie*, *Bel-Ami*, *Pierre et Jean*, ou dans *L'Angélu*, les lieux de déplacement enferment plus qu'ils ne libèrent et ne permettent l'évasion que pour souligner l'aspect « illusoire » et « trompeur »³⁴⁶ du déplacement entre deux lieux. Pour le Campagnard comme pour le Parisien, le déplacement joue une fonction dysphorique. Madeleine Forestier, en visite de noces chez ses beaux-parents paysans vivra un malaise indéfinissable : « Madeleine ne mangeait guère, ne parlait guère, demeurait triste avec un sourire morne, résignée. » (BA, 360) Cette rencontre de l'autre procède ainsi d'un repli sur soi, d'une remise en question de son identité, liée à une enfance très pauvre. Il s'ensuit une fuite du personnage, comme une fuite des origines : « J'ai un peu peur. Je voudrais retourner. » (BA, 362) Un retour à la ville qui au fond n'est qu'illusoire, les privant de leur « être », les faisant se confondre à la masse. Pour Duroy toutefois, ce rapport franc avec ses origines semble le seul élément qui participe de sa véracité dans le récit.

Pour Bernard Demont, le déplacement en lui-même serait perçu comme un « piège ». En effet, les personnages de Maupassant souffrent de difficultés d'adaptation à un circuit irrégulier qui perdure comme Jeanne dans Paris, ou M. Leras. Ce dernier n'a connu durant quarante

³⁴⁴ PILOU R., « Maupassant peintre de la mer et de la rivière. » *art.cité.*, p. 461.

³⁴⁵ VIAL A., *Guy de Maupassant et l'art du roman, op.cit.*, p. 356.

³⁴⁶ GIACCHETTI C., *Maupassant, espaces du roman, op.cit.*, p. 126.

ans qu'un « circuit répétitif » et « sécurisant », celui oscillant entre sa chambre et son lieu de travail. Quelques variantes rares toutefois pouvaient intervenir, notamment une promenade avant le dîner, ce qui pouvait lui arriver « quatre ou cinq fois par an » (CNII, 129). Aussi un dîner *exceptionnel*, une tasse de café bue, « ce qui lui arrivait *rarement* » (CNII, 129), en quelque sorte des attitudes inhabituelles, ou le choix d'une promenade inopinée dans le bois de Boulogne, feront advenir l'inimaginable. Pour Bernard Dumont, ce changement d'espace, cette sortie du cadre sécuritaire, de « l'espace-abri »³⁴⁷ constitue le piège qui perdra le personnage. La prise de conscience d'une destinée médiocre, souvent métaphorisée par des lieux intimes et quotidiens, comme c'est le cas de M. Leras, pousse les personnages à une fuite qui conduit souvent à l'exil comme pour Pierre, ou au suicide pour M. Leras et Robert dans *Suicides* et *Promenade*. L'espace participe ainsi, par le déplacement, de la victimisation des personnages, perçue comme irréversible car ne permettant pas un retour à l'espace initial.

Le déplacement caractérisé par un changement de lieu dans le temps fait ressentir aux personnages de Maupassant, les dangers qu'implique le cheminement vers un autre espace. Cet espace avoisinant peut ainsi être perçu comme traumatisant. La ville en général s'avère le lieu traumatisant de « l'arrachement » hors du « cocon familial »,³⁴⁸ à l'instar de Jeanne au Havre, ou dans Paris à la recherche de Poulet, ou encore de Poulet se rendant au collège, et à Paris pour y vivre (UV, 180). Les villes de Paris, de Rouen, ou du Havre, sont des villes qui, quand elles sont mentionnées, s'inscrivent dans un contraste avec la campagne, notamment pour Jeanne qui vécut en ville et pourtant « rêvait de la campagne » (UV, 5). Cet autre espace devient ainsi lieu de solitude, pour Pierre par exemple. Aussi, certains personnages parisiens gardent des attaches provinciales. C'est le cas par exemple d'Olivier Bertin qui, dans une correspondance à Anne de Guilleroy, clame son désarroi, sa solitude et son harcèlement en dressant un tableau provincial en plein boulevard Malesherbes ressemblant, comme dans ses souvenirs, « à une forêt emprisonnée dans une ville morte. » (FCM, 925) C'est généralement le passage d'un espace à un autre qui fait ressortir la crise psychologique chez le personnage maupassantien, et particulièrement dans les récits courts.

³⁴⁷ DEMONT B., *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 62.

³⁴⁸ GIACCHETTI C., *Maupassant, espaces du roman*, op.cit., p. 23.

II.1.1.C. L'étranger figure d'exclusion

La marginalité d'un individu est généralement relative au milieu qu'il côtoie. Maupassant nous montre par exemple les affres du dépaysement, qui constitue l'un des vecteurs de son pessimisme. C'est en jeune soldat normand qu'il rejoint Paris et intègre progressivement le milieu des hommes de lettres et artistes parisiens. Toutefois, Maupassant est qualifié de solitaire. Le paysan qu'il décrit dans ses nouvelles est imprégné du « sentiment collectif [qui] bannit l'étranger », ³⁴⁹ surtout s'il possède la peau noire comme dans *Boitelle*. Jeune soldat en garnison au Havre, Boitelle s'éprend d'une « bonne à peau noire » (CNII, 1088) et décide d'aller à Tourteville « toucher deux mots » à ses parents au sujet d'un éventuel mariage. La réaction de ces derniers traduit l'idée reçue selon laquelle le Noir serait la représentation humaine du mal, leur fils voulant selon eux établir « une union avec le Diable » (CNII, 1089). La couleur noire correspondrait plutôt à de la saleté, de la souillure qui serait chez Marie Douglas « du domaine de la honte ». ³⁵⁰ Étrange et inquiétante, la bonne ne porte d'ailleurs pas de nom propre, ce qui traduit son statut de subalterne. De même, le narrateur fait intervenir des personnages d'enfants dont la fonction d'innocence fait ici figure d'autorité dans ce rejet instinctif de l'autre qu'on ne connaît pas : « Un enfant, à son aspect, se mit à crier de peur, un autre cacha sa figure dans le tablier de sa mère. » (CNII, 1090) Le père de Boitelle, figure type du paysan, souligne le motif du rejet de l'amoureuse de son fils : « Alle trop noire ! Non, vrai, c'est trop. J'en ai eu les sanges retournés » ; « On dirait Satan ! » (CNII, 1092) Le narrateur fait intervenir des personnages dont le discours en dit long sur le regard porté à ce qui est étranger au milieu paysan. Selon Marie Douglas, chaque société instaure des règles de classement qui permettent de la régir. L'étranger représente dans ce cas une figure d'exclusion radicale de l'autre. Le rejet naît de l'idée qu'une population, une communauté donnée peut avoir de la « pureté », du « légitime » ³⁵¹. D'autres tels que l'Anglais, le Prussien sont autant de figures de l'étrangeté ancrées dans le topos de la marginalité en lien avec l'espace. Le Normand a souvent été décrit comme xénophobe, de même que Maupassant. Le personnage de l'Anglais dans *Miss Harriet* en est un exemple flagrant. Dans un récit enchâssé, le narrateur second Léon Chenal relate « le plus lamentable amour de [sa] vie ». Peintre vagabond, il arriva un soir au petit village de Bénouville suspendu entre Yport et Étretat où il fit la connaissance d'une étrangère, une Anglaise nommée

³⁴⁹ BANCQUART M-C., *Guy de Maupassant, contes normands, op.cit.*, p. XIX.

³⁵⁰ DOUGLAS M., *De la souillure, op.cit.*, p. 13.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

Miss Harriet. Le narrateur personnage embrayeur nous livre l'opinion collective sur l'étrangère par l'emploi du « on » exclusif : « Dans le village on ne l'aimait point. » (CNI, 881) Sa différence est relevée par des personnages référentiels dont l'instituteur qui souligne : « C'est une athée » (CNI, 881). Le curé, figure cléricale, souligne lui-aussi cette marginalité : « C'est une hérétique » (CNI, 881). Le narrateur toutefois livre au lecteur sa pensée en l'incitant à percevoir cette vision de l'étrangère comme basée sur des idées reçues et présumées. Le « on » employé pour désigner les villageois et les verbes d'opinion « ignorait » et « prétendait » traduisent la vision et les motivations erronées de son séjour. C'est pourtant le portrait du narrateur second qui permettra de mieux lire le personnage comme figure de la marginalité : « C'était, en vérité, une de ces exaltées à principes, une de ces puritaines opiniâtres comme l'Angleterre en produit tant, une de ces vieilles et bonnes filles insupportables ». (CNI, 881) Le rappel à l'espace géographique traduit la marginalité spatiale, déclinant un type référentiel, le personnage anglais justifie l'exclusion de Miss Harriet, à laquelle s'ajoute le critère religieux que rejettent les populations. On parlerait plutôt dans ce cas d'exclusion dans la mesure où le personnage de la « noire » ne semble pas se présenter comme une figure liminaire, mais comme une figure de l'exclusion la plus radicale avec une impossibilité de franchir la frontière raciale et de se faire accepter par la communauté paysanne blanche.

La haine de l'étranger peut s'étendre au point d'attiser des stratégies de vengeance comme c'est le cas avec le type du personnage prussien. Dans *Le Père Milon*, *Boule de suif*, et *La Mère Sauvage* par exemple, le prussien est considéré comme l'homme à abattre. Le souvenir de la guerre franco-prussienne, nous le savons, est profondément ancré dans les hantises de l'écrivain au point de faire du personnage du prussien le marginal par excellence. Nous reviendrons plus précisément sur cette figure en abordant le thème de la guerre dans la partie suivante. Selon Claudine Giachetti, le caractère marginal de l'étranger repose sur « des structures politiques et juridiques qui ont défini et en quelque sorte "ancré" l'étranger dans les territoires d'accueil »³⁵². Son article, « Étranger à lui-même ; figures de l'autre dans l'œuvre de Maupassant », en plus de présenter le personnage de l'étranger comme une figure de la marginalité, vise une approche du « thème de l'étranger »³⁵³ et du « rapport d'hospitalité » dans le corpus de l'écrivain. Le stéréotype de l'étranger qu'elle étudie est celui d'un « prédateur », qui « s'incruste

³⁵² GIACCHETTI C., « Étranger à lui-même ; figures de l'autre dans l'œuvre de Maupassant », in *Romance Notes*, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, vol 42, n°3, spring 2002, pp. 255-264, p. 255.

³⁵³ *Ibid.*

jusqu'à la dépossession finale de l'hôte, dans l'abîme terminal de la démence.³⁵⁴ » *Bel-Ami*, ou la figure de l'intrus dans le milieu bourgeois, *Un fils* (CNI, 416) ou l'histoire d'un client d'auberge qui brutalise et viole la servante de son hôte, ou ce Horla qui s'incruste dans la sphère du narrateur et le jette « hors de là ». Autant de récits utilisés par Claudine Giachetti pour dresser son étude de l'étranger dans l'œuvre de Maupassant. Son approche, contrairement à la nôtre, est moins descriptive et ne vise pas particulièrement une typologie de l'étranger comme expression de la marginalité. Elle part plutôt de la « structure d'encadrement » du « dehors » afin d'en montrer les incompatibilités avec les espaces étrangers pour aboutir aux conditions d'accueil » de cet étranger qui finit par incarner la dépossession de l'autre comme avec *l'Ami Joseph*. Quand il est paysan, l'étranger pour le parisien « se caractérise par son ridicule³⁵⁵ », son ignorance de la vie parisienne et devient objet de railleries comme dans *Une soirée* (CNI, 987). Passionné de musique lyrique, le personnage principal M. Saval notaire à Vernon, se rend à Paris pour entendre comme de coutume « *Henri VIII* ». Il y rencontrera Romantin, peintre illustre du dernier Salon. Ce dernier afin d'organiser au mieux sa crémaillère use de la bonne volonté de M. Saval qui à l'arrivée des invités se trouve dans la posture d'un « larbin », d'un valet, « debout sous le lustre » (CNI, 994). Au début de la soirée le narrateur se focalise sur la tenue portée : « Il avait endossé chez lui la tenue de soirée, habit noir et cravate blanche, qu'il dissimulait sous son pardessus au col relevé. » (CNI, 988) Cette tenue adéquate pour un opéra fera le malheur de notre personnage normand dans l'atelier d'emprunt de Romantin. Sa physionomie, son rôle actantiel conditionnés par le vouloir de son ami occasionnel, le relayant au rang de subalterne, sont autant d'indices de marginalité de l'étranger dans cette nouvelle. Ils traduisent une inadaptation de l'étranger, du provincial aux mœurs parisiennes. Le marginal est donc celui qui se trouve à la périphérie, à la lisière, à la frontière du centre, tant géographiquement que symboliquement. La marge serait ainsi cet « entre-deux », une « position qui dépend certes des conditions de possibilité propres à l'espace culturel, mais qui se loge dans les interstices de celui-ci.³⁵⁶ » La marginalité spatiale des personnages est de ce fait liée au rapport dichotomique opposant Paris/Normandie, Nord/Sud, autochtone/étranger, ainsi que centre/périphérie.

³⁵⁴ GIACCHETTI C., « Étranger à lui-même ; figures de l'autre dans l'œuvre de Maupassant », in *Romance Notes*, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, *op.cit.*, p. 255.

³⁵⁵ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, *op.cit.*, p. 331.

³⁵⁶ BIRON M., « Liminarité de Maupassant : Le Docteur Héraclius Gloss », Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis (dir.) *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, (1875), Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 3.

L'étranger se situe à la périphérie, à la lisière, à la frontière du centre, tant géographiquement que symboliquement.

II.1.1.D. Espaces fermés : symboles de l'enfermement

La topographie de l'espace, notamment le lieu clos, met en lumière un autre type de personnage récurrent dans les textes de Maupassant, notamment la figure de l'éternel employé de bureau³⁵⁷, un des doubles de l'auteur. L'espace parisien, quand il est fermé ou restreint, peut aussi s'avérer être une « prison » pour ses intemporels employés cloîtrés entre quatre murs, que l'on rencontre dans *La Parure*, *Promenade*, *Suicides*, *L'Héritage ou Bel-Ami*. Un univers restreint qui ressemble tantôt à un cercueil, tantôt à « un puits », ou encore une « sorte de fosse » (CNI, 127). L'enfermement et la répétition suscitent comme dans *Suicides*, une lassitude et un ennui de vivre dont souvent l'issue est le suicide, la fuite hors de la vie. Dans *Promenade*, paru dans le *Gil Blas* de 1884, Maupassant sous la signature de la Maufrigneuse nous présente le père Leras, chargé de la comptabilité chez MM. Labuze et Cie, depuis quarante ans. Ce dernier a passé sa vie parisienne « courbé sur ses livres », une inclinaison assez représentative de l'aliénation physique et psychologique répétitive subie dans cette vie de subalterne. L'employé de bureau ne connaît pas, chez Maupassant, les joies du riche bourgeois parisien. Paris lui paraît, comme à M. Loisel, une prison au sein de laquelle il ne sait qu'effectuer des comptes, tel un automate, ou régler des dettes cumulées pour le plaisir d'un soir :

Son existence tout entière s'était donc accomplie dans l'*étroit bureau sombre* [...] Toute cette moisson de souvenirs que font les autres hommes dans le courant de leur vie, les événements imprévus, les amours douces ou tragiques, les voyages aventureux, tous les hasards d'une existence libre lui étaient demeurés étrangers. (CNI, 129)

Le caractère « étroit » de la pièce trahit une sensation de piège, de resserrement. La précision sur l'obscurité qui envahit le « bureau » révèle une perte de la vue. Cette vie de forcené rend le personnage aveugle aux joies de la vie quotidienne. La vie de bureau semble durer « une existence tout entière », une hyperbole qui prend tout son sens. Selon Gilles Bonnet dans son étude de *La Retraite de M. Bougran* de Huysmans, le bureau pour l'employé de ministère est semblable à « ce lieu sacré »³⁵⁸, gouverné par la répétition d'actions mécaniques.

³⁵⁷ DEMONT B., *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 62.

³⁵⁸ BONNET G., *L'Écriture comique de J. – K. Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 198.

Maupassant, depuis le succès de *Boule de suif*, son recrutement au périodique *Le Gaulois* et sa collaboration à *Gil Blas* entre 1880 et 1881, est considéré comme une des figures représentatives de la vie parisienne. Peintre de Paris, il est adulé par le lectorat parisien qui, haletant, attend de découvrir ses chroniques ou récits courts donnant les visions tantôt « sombres », tantôt comiques, ou généralement les deux à la fois, d'un « monde peuplé de coquins ou de grotesques »³⁵⁹. Pour Louis Forestier, le Paris que peint Maupassant est un Paris humain :

[...] que le public attend avec impatience chaque semaine, tellement il est assuré d'y trouver les plaisirs de lecture qu'offre une technique sans faille de l'invention narrative, de la scène imprévisible, du tableau de mœurs, du suspense, de la tension anxieuse, de l'émotion ou au contraire de l'éclat de rire.³⁶⁰

La description du Parisien dans les récits maupassantiens souffre toutefois de quelques inégalités. Certains contes parisiens se contentent de donner au lecteur quelques repères allusifs sans ajouter de description détaillée. Les Batignolles, le ministère de l'Instruction publique, le café Tortoni, les Champs Élysées sont autant de référence au topos de Paris et constituent des monuments architecturaux, vecteurs de « savoirs référentiels »³⁶¹. Au-delà de ces simples points de repère, ce sont d'autres notions qui sont suggérées : monde petit-bourgeois, juxtaposition de la bureaucratie et de la fête, hauts lieux de la vie mondaine ou élégante. Un monde social se superpose implicitement au « décor géographique »³⁶². Ce dernier quand il est mis en exergue ne fait que trahir l'existence triste et morne de ces « pauvres diables » victimes de leur statut social et de leur espace référentiel et structurant que peut être le bureau.

La représentation de l'espace chez Maupassant, généralement référentielle, se caractérise par une conception humaine de la ville. En effet, la description d'un lieu, d'une habitation, ou d'une rue permet généralement une meilleure lecture de la psychologie du personnage et détermine sa personnalité. Pierre dans *Pierre et Jean*, dès la fin du premier chapitre, en choisissant d'aller se promener vers la rue de Paris, dans le Havre, apparaît comme un personnage réflexif, marqué par l'« être ». L'espace est donc déterminant et représentatif du caractère des personnages : « Ainsi, une ville se caractérise par les spécificités de ses habitants, Paris par les

³⁵⁹ MITTERRAND H., *Maupassant, Paris-Normandie, op.cit.*, p. 64.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ HAMON Ph., *Le personnel du roman, op.cit.*, p. 187.

³⁶² LECLERC Y., « Maupassant, le noir plaisir de raconter », in *La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, PUF, Introduction : Les trois fenêtres de Maupassant (Louis Forestier) pp. 9-22, 14-15.

mœurs, la Normandie, le patois, l'attitude rustre, et la générosité.³⁶³» Établir un lien entre représentations, spatialité et victimisation permet d'insister sur la place prépondérante qu'occupe le personnage dans le récit maupassantien. Un être qu'il veut, comme lui, sensible à la lumière, à l'espace, à l'eau.

Un texte victimaire peut mettre en exergue la description d'un espace donné afin de traduire l'état d'âme de celui qui le regarde, qui le perçoit. Cette perception de l'espace par le personnage le fera osciller entre euphorie et dysphorie. Alors se crée un type de personnage : le promeneur solitaire, visible de Paris à la Normandie. En effet, les contes normands, pour ne citer que ceux-là, pullulent de descriptions de paysages qui favorisent tantôt l'excitation chez le personnage (Jean), la quiétude (Pierre et Jean), ou l'indifférenciation et le sentiment de mal-être (Jeanne). L'espace traduit le comportement ou l'état psychologique d'un personnage. Des œuvres telles qu'*Une vie* ou *Pierre et Jean*, illustrent en cela le type du personnage songeur et indifférencié à l'instar de Pierre et de Jeanne.

Les villages normands tels Yport et Étretat renvoient à la topographie des espaces normands.³⁶⁴ Au sein de nombreux récits, ces espaces impactent la narration en donnant à lire des personnages typés, ou deviennent des lieux référentiels, à thèmes. Dans *Une vie*, Yport symbolise l'innocence de Jeanne. On peut l'imaginer se promenant avec son père, le cœur plein de la joie et de l'excitation que lui inspire ce contact avec la campagne (*UV*, 16, 76). La description du rapprochement des futurs époux et du cérémonial entre les barons et le père Lastique, se fait lors de leur virée en mer entre Yport et Étretat (*UV*, 28). Il s'agit des fiançailles. Puis le mariage intervient trois mois après la rencontre des jeunes gens (*UV*, 42). Progressivement s'enchaîne la découverte par Jeanne du véritable visage de Julien de Lamare et de son inconstance (*UV*, 114), à Étretat. Elle se rendra ainsi peu à peu compte de « l'isolement de tous les êtres » (*UV*, 76), lié à la séparation, à la perte d'un être cher, à la trahison d'un époux ou au départ d'un enfant. Ces désillusions, dont l'espace se veut représentatif, sont dysphoriques et ponctuées de séquences significatives. Pour Claudine Giacchetti :

³⁶³ FORESTIER, Louis, *Réflexions sur la ville chez Maupassant, dans Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^{ème} siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000.
Source : <http://books.openedition.org/purh/11442>, généré le 27 juillet 2020.

³⁶⁴ GIACCHETTI C., *Maupassant, espaces du roman, op.cit.*, p. 21.

Qu'il s'agisse d'Yport ou d'Étretat, la première excursion est euphorique, la deuxième marque le début des désillusions et comporte des éléments négatifs ou angoissants que, par opposition à l'euphorie initiale, on appellera dysphoriques.³⁶⁵

La réalité et les rêves de départ se voient peu à peu déflorés et abimés, des fiançailles (*UV*, 28) au mariage (*UV*, 114). La pureté ou la béatitude dans laquelle semblait baigner Jeanne, innocente à tendance bovarique s'éblouissant au contact de la terre et de la mer, connaîtra la double déclinaison de son désenchantement. Elle passera ainsi du rêve à la réalité et de la richesse à la pauvreté. En ce sens, l'espace normand met en scène la dépossession des personnages.

Tout comme Claudine Giacchetti dans ses travaux, nous voulons mettre l'accent sur une forme de déterminisme née certainement de la spatialisation de la narration : celle des méditations solitaires et donc de la solitude des personnages. *Notre cœur* ou encore *Fort comme la mort* incarnent davantage cette vision du personnage songeur, flânant dans les rues de Paris ou de la province, ruminant sa solitude à l'instar d'Olivier Bertin, ou d'André Mariolle. C'est généralement en flânant, marchant, parcourant l'espace que leurs pensées divergent. Se découvrant au milieu d'un triangle amoureux, Olivier avait « besoin de réfléchir » (*FCM*, 965). La marche est suscitée par son besoin de « sonder son cœur, de voir clair en lui, de lire ces pages intimes du livre intérieur qui semblent collées l'une à l'autre » (*FCM*, 965). L'espace ouvert devient le lieu où se lisent leur désarroi, leurs inquiétudes et la dépossession créés par la crise amoureuse qu'ils traversent. Il permet la réflexion des personnages et donc une progression et une lecture du motif de l'intrigue. Mariolle parcourant cet espace ouvert apparaît comme solitaire, songeur, dépossédé :

Il songeait indéfiniment, bercé par le bruit monotone de la voix inécoutée, à tout ce qui l'avait séduit, conquis, vaincu, dans la *maîtresse abandonnée*. Il se disait, sous *l'obsession de son souvenir*, de sa présence imaginaire, dont *il était hanté* comme un visionnaire d'un fantôme... (*NC*, 1171)

Et comme un personnage en fuite : « Il se remit à faire de longues promenades, à roder par les fourrés, avec l'espoir obscur de la perdre quelque part, au fond d'un ravin, derrière un rocher... » (*NC*, 1171) La promenade dans les récits de Maupassant traduit la crise psychologique que traverse le personnage et aussi un vouloir avec objet, celui de l'évasion ou de la fuite.

³⁶⁵GIACCHETTI C., *Maupassant, espaces du roman, op.cit.*, p. 21.

Pratique courante sous le Second Empire, la promenade³⁶⁶ était déjà appréciée au siècle précédent. Elle est considérée dès lors comme une habitude bourgeoise et mondaine. Elle participe de l'oisiveté et du divertissement. La promenade favorise la méditation, une exploration de soi menant à l'autobiographie. On s'explore soi-même tout en parcourant un milieu connu. En effet, la promenade effectuée chez le promeneur un travail intrusif. Cette scène type caractérise le récit naturaliste du XIX^{ème} siècle. Pour Philippe Hamon, après Roland Barthes, il existe des scènes types qui sont le propre du discours réaliste :

Des scènes types comme l'arrivée en avance à un rendez-vous, la surprise d'un secret, la visite d'un appartement, l'intrusion dans un lieu commun, la promenade, la pause, le moment de répit, l'accoudement à une fenêtre, la montée à un lieu élevé, l'aménagement d'un local ou d'un décor, etc.³⁶⁷

D'abord physique, la promenade se dématérialise progressivement dans les pensées du promeneur qui devient alors songeur, ce qui accroît sa solitude. S'ensuit un constat sur le temps qui passe. Dans *Menuet*, on peut ainsi lire la figure du promeneur solitaire et mélancolique, assailli par une nuée de pensées portant davantage sur la sensation de perte irrémédiable (*CNI*, 636). Le lieu qui s'identifie historiquement dans Paris, participe à cette mise en exergue des angoisses que soulève la promenade parisienne. On peut ainsi à travers le portrait du personnage-narrateur solitaire, angoissé et sceptique établir une sorte d'intertexte, comme un clin d'œil au XVIII^{ème} siècle. Les promenades solitaires dans *Menuet*, *Suicides*, ou *Promenade*, montrent que l'écrivain associe cette activité pédestre à une catégorie de personnages : les promeneurs solitaires et méditatifs. Ce sont des personnages délégués à la description de l'espace, dotés d'un « savoir-voir » (compétence lexicale et classificatrice des personnages) et d'un « pouvoir-voir ».³⁶⁸ Se promenant sur les Champs-Élysées, à l'entrée de Boulogne, M. Leras dans *Promenade*, « regardait³⁶⁹ passer les fiacres » (*CNII*, 129), laissant « voir [...] des couples entrelacés » ; comme une « longue procession d'amoureux, promenés sous le ciel étoilé et brulant. » (*CNII*, 130) Les promenades parisiennes au XIX^{ème} siècle se résumeraient ainsi à : voir et être vu. La promenade serait dans ce cas une sorte de rituel visant à se mettre en scène. Elle

³⁶⁶ Cf., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, de Rousseau (1776-1778).

³⁶⁷ HAMON Ph., « Qu'est-ce qu'une description ? » in *Poétique*, n°12, 1972, p. 473, cité par ATMANI Hayat, *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, Paris III-Nouvelle Sorbonne, sous la direction de M. Pierre-Edmond Robert, Bibliothèque universitaire, 16 janvier 2008, p. 219.

³⁶⁸ HAMON Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, op.cit., p. 239.

³⁶⁹ Nous soulignons.

devient dès lors vecteur de sociabilité, favorisant la rencontre et la communication. Une promenade qui se voulait pleine de gaieté et qui se transforme sur un banc en une remise en question existentielle. Ce pas vers l'autre provoque chez les personnages de Maupassant une remise en question de l'existence humaine :

Il lui semblait que l'humanité tout entière défilait *devant lui*, grise de joie, de plaisir, de bonheur. Et il était seul à la *regarder, seul*, tout à fait *seul*. Il serait encore seul demain, seul toujours, *seul* comme personne n'est *seul*. (CNII, 131)

Dans ce bois de Boulogne, il choisit de fuir une triste réalité, celle de sa propre solitude. Après *Bel-Ami*, avec le « chasseur » Duroy, Paris deviendra dans les récits, et surtout les romans de Maupassant, non seulement lieu mais aussi « principe même du malheur et de la déchéance³⁷⁰ ». On y prend conscience du temps qui passe, et de celui à venir. On choisit l'exil comme Mariolle, revenu des illusions d'un amour qui n'est pas réciproque et tenté par la fuite en avant.

Les lieux chez Maupassant sont étroitement liés au monde d'autrefois. En effet, non seulement les personnages se perdent obnubilés par l'espace, les lumières, la frénésie ou la quiétude d'un lieu, mais ils divaguent aussi dans leurs souvenirs. Les lieux ont une âme. Ils redonnent vie aux souvenirs. En effet, l'identification d'un lieu de promenade et la justesse de description sont autant d'éléments qui ancrent cet espace dans l'intime de l'auteur. Chez Maupassant, Paris et sa campagne constituent une terre d'élection. Dans la nouvelle, qui nécessite la réduction des personnages, du temps et du lieu, ce dernier finit par occuper une place prépondérante dans le déroulement de l'action et tend à devenir lui-même acteur du récit. Dans *Au bois*, on peut voir un couple de vieux bourgeois, les Beurain, accusé « d'attentat aux mœurs » (CNII, 760), pour s'être rendu dans la campagne parisienne afin de revivre les premiers moments joyeux de leur histoire d'amour. Ce lieu ressuscitera en eux la passion en les ramenant au bonheur d'antan. Il permettra alors une sorte de réminiscence et réveillera la fougue des vieux époux, les livrant ainsi à leur désir rajeuni dans les bois de Bezons. C'était Mme Beurain qui voulant revivre ces moments intenses d'il y a vingt-ans avait proposé à son mari de retourner dans les bois de Bezons. L'entrée dans les bois chargés de souvenirs la transformera et réveillera la passion endormie : « Moi je me sentis toute retournée quand suis rentrée dans les blés. [...] »

³⁷⁰ VIAL A., *Guy de Maupassant et l'art du roman, op.cit.*, pp. 354-355.

Et vrai, je ne *voyais plus* mon mari tel qu'il est, mais bien tel qu'il était autrefois ! [...] Je me mis à l'embrasser ... » (CNI, 762)

Le retour à la nature, mais surtout au lieu des premiers moments, renforce le sentiment d'éternité du souvenir, du passé. Dans *Menuet*, deux générations de promeneurs se rencontrent dans les jardins du Luxembourg. Pour le narrateur jeune, Jean Bridelle, ce lieu permet l'évasion et l'épanchement dans ses lectures solitaires. Il est pour lui source de plaisirs secrets, tandis que pour le couple de vieillards qu'il y rencontrera, il renvoie au « temps de jadis » (CNI, 638), au passé, aux souvenirs à jamais enfuis, du temps de « Louis XV ». Il s'agit notamment de cette époque où ils étaient, lui « maître de danse à l'opéra » et elle « la Castris, la grande danseuse aimée des princes, aimée du roi... » (CNI, 639) et de tout le siècle galant. Les références historiques : « Louis XV », « siècle galant », ou la comparaison : « un jardin joli comme le doux sourire de vieille » (CNI, 637), inscrivent ses souvenirs dans une autre époque, un autre siècle, le XVIII^{ème} siècle. Le narrateur y vivra d'ailleurs des moments d'autrefois qu'on pourrait qualifier de fantastiques s'ils n'inscrivaient le récit dans une temporalité réaliste. Cette pépinière du Luxembourg fait ainsi resurgir des souvenirs de jeunesse, mieux, elle redonne de la vigueur à leurs corps qui se mettent à danser et à exécuter le « menuet », danse galante d'un autre siècle.

L'espace comme référent historique victimise les personnages qu'il plonge dans l'euphorie d'une danse d'autrefois, d'une passion endormie pour mieux les ramener à une réalité plus amère et les rend nostalgiques. La référence à un lieu du passé débute avec l'un des tout premiers poèmes de Maupassant tiré *Des vers*, intitulé *La Dernière Escapade*. Dans ce récit assez sombre, on voit un couple très vieux – l'homme et la femme – et branlant du menton. Ils ont le front si lourd et la peau si fanée que le « souffle de feu » du soleil, sur le lieu du souvenir de leur premier rendez-vous, la cour d'un château, va insuffler à leurs « membres » desséchés un « réveil ». Néanmoins la vieillesse dans ce récit reprendra ses lettres de noblesse et contribuera ainsi à la mort des deux amants. *Menuet* peut se lire comme un intertexte de *La Dernière Escapade*, poème de Maupassant figurant dans *Des vers*. Cependant, ce qui semble mourir dans ce récit n'est rien d'autre que la pépinière, personnifiée. À la fin du récit, le narrateur-personnage hanté par le doute, se questionne sur le destin des deux amants du temps jadis, des amoureux de la pépinière du Luxembourg, maintenant disparue. On ne peut donc qu'acquiescer quand Louis Forestier affirme que la ville est une donnée humaine chez Maupassant, elle est en

relation avec le vécu et l'humain.³⁷¹ Paris, c'est surtout cet espace mouvant, où les boulevards, les parcs et les places sont « des lieux de promenade et de flânerie³⁷² » où déambulent des personnages angoissés et solitaires. L'espace ouvert à travers les personnages songeurs, flâneurs et solitaires en représente la psychologie et conditionne souvent leur faire. La description de l'espace, des lieux communs, chez Maupassant joue deux rôles fonctionnels étroitement liés : lieux de rencontre et d'aventure ou de l'intime. On peut ainsi parler de récits parisiens à tendance bucolique et festive, avec les guinguettes, les boulevards, et les salons comme dans *Notre cœur*. Ce sont aussi des lieux du souvenir ou d'apprentissage comme dans *Bel-Ami*, ou le *Rosier de Madame Husson* qui dépensera toute sa bourse et perdra sa virginité dans Paris. Ces lieux sont aussi représentatifs d'enjeux narratifs, vecteurs du topos descriptif des personnages, notamment à travers les méditations solitaires dans *l'Adieu*, la *Promenade* ou entraînant souvent des *Suicides*.

Maupassant ne manque pas de faire usage des préceptes positivistes de Taine dans sa description des personnages-types. Ils sont généralement déterminés par le milieu dans lequel ils vivent. Avant de comprendre ce qu'ils sont, il faut savoir de façon précise où ils sont. Si l'on admet cette démarche : cadre → personnage → action, on comprend que les contes les plus proches de la perfection sont ceux qui se déroulent dans un cadre dont Maupassant s'était imprégné le plus intimement. L'incontestable « supériorité des récits normands »³⁷³ se trouve ainsi expliquée. Le milieu rustique normand est celui qui a su faire le succès des récits courts de Maupassant. Pour l'écrivain, l'habitat serait en quelque sorte un « opérateur de classement » du « monde encyclopédique » ou du réel.³⁷⁴ Il permet la ventilation de système de savoirs encyclopédiques, au moyen de paradigmes, de « termes spécifiques et techniques ». Le descripteur-auteur, par le biais de sa « compétence descriptive », vise un lecteur descriptaire qui dispose d'un certain savoir intellectuel en vue de sa lecture. Ainsi, l'habitat est avant tout un espace construit à partir de l'étendue amorphe qui peut en être considérée comme la « substance », espace « organisé et maîtrisé » pour envelopper les habitants qui s'y trouvent en « entretenant

³⁷¹ FORESTIER, L., *Réflexions sur la ville chez Maupassant, dans Province-Paris. Topographie littéraire du XIXème siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000. Source : <http://books.openedition.org/purh/11442> (généré le, 27 juillet 2020).

³⁷² GIACCHETTI C., *Maupassant, espaces du roman, op.cit.*, p. 119.

³⁷³ CONGY P., *Maupassant peintre de son temps, op.cit.* p.17, cité dans LEFEVBRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, Lille, sous la dir. d'Yvan Leclerc, Lille thèses, 2006, p. 294.

³⁷⁴ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris 3, Thèse de doctorat, Littérature française, sous la dir. de Philippe Hamon, Université de La Nouvelle Sorbonne, 1996, p. 44.

des relations d'osmose avec cet espace englobant. »³⁷⁵ La Normandie est ce milieu conventionnel-type qui se compose, dans l'imaginaire collectif, d'une mesure couverte de chaume, d'une cour parsemée de pommiers. À cette description-type s'ajoute celle d'une paysanne dotée de traits grotesques qui s'expriment par le quantitatif et la couleur, « c'était une grande fille rouge... », comme dans *Le Père Amable* (CNII, 731).

La caractérisation du personnage dans les textes de Maupassant repose généralement sur une typologie et une topographie. On peut par exemple parler de « personnage-type » participant du dynamisme d'un texte réaliste. Support des préservations et mouvements du récit, il se définit à partir de son « être » et de son « faire ». Les espaces-être « montrent souvent en tant qu'espaces d'origine le statut social des habitants et leur état présent »³⁷⁶. Leurs actions sont souvent tributaires de leur « habitat » ou de leur « espace-être ». Par « habitat » nous pouvons comprendre cet espace architectural, « organisé et articulé » visant la protection de l'individu. Il permet par essence de le contenir physiquement et mentalement et ainsi de le classer « selon une hiérarchie sur le plan socio-culturel-économique »³⁷⁷. Les personnages se voient ainsi distribués dans des espaces-moules entre *être* et *faire*. On verra le campagnard M. Boivin dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, résider dans « une baraque en plâtre », « couverte de zinc », ressemblant à « une chaufferette » (CNI, 134). La couleur terne de son logis renvoie au caractère morne de son existence de campagnard. La description de cet espace se veut glauque dès la ruelle qui était « obscure », « un cloaque fangeux », « une porte pourrie, fermée avec une ficelle enroulée à deux clous. » (CNI, 133) On finira par se rendre compte qu'il s'agit de l'espace-être d'un pêcheur : la ficelle en rappelle par ailleurs le lien. Maupassant selon Marie-Claire Bancquart, n'évoque généralement pas ses personnages, mais évoque au contraire un « microcosme » où il peut ainsi présenter ses personnages comme « types »³⁷⁸ définis plus ou moins par leur habitat ou espace immédiat. Le paysan, le campagnard est stéréotypé de façon que son habitat informe le lecteur sur son statut social. Dans *Le Vieux* par exemple, l'*incipit* procède à la description de la maison d'un couple de fermiers en passant par « les pommiers » qui constituent un marqueur stéréotypique de l'habitat normand. La maison du couple, au sein de laquelle le vieux père de la fermière est agonisant, est sombre, semblable à un trou à rats :

³⁷⁵ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 44.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁷⁸ BANCQUART M-C., *Boule de suif et autres contes normands*, op.cit., p. XXIV.

Après avoir traversé la cuisine, ils pénètrent dans la chambre, basse, noire, à peine éclairée par un carreau, devant lequel tombait une loque indienne normande. Les grosses poutres du plafond, brunies par le temps, noires et enfumées, traversaient la pièce de part en part, portant le mince plancher du grenier, où couraient, jour et nuit des troupeaux de rats. (CNI, 1131)

Cet habitat traduit d'ores et déjà la misère de ses habitants et peut tout aussi les typer et classer au rang d'animaux d'égouts. L'habitat, ou espace englobant, devient ainsi le lieu privilégié de la construction et de « l'organisation textuelle » au moyen de la description. L'espace chez Maupassant crée le personnage. Chaque personnage évolue dans un milieu donné qui le module, l'influence, et le conditionne. Cet espace sert, par métonymie, d'enveloppe et de cadre principal à son *modus vivendi* et à « la mise en scène de la vie quotidienne³⁷⁹ ». Qu'il s'agisse du foyer bourgeois ou paysan, du milieu rustique normand ou parisien, l'espace-être classe les personnages.

La catégorisation et la description ambitionnent de « donner à voir » un effet-personnage. *Les Français peints par eux-mêmes* de Jules Janin par exemple se définissait comme un lieu de savoir encyclopédique dont le type serait le matériau privilégié. Ce recueil volumineux, illustré en huit volumes, dont cinq sur *Paris* et trois sur la *Province*, parut de 1840 à 1842. L'enjeu était de broser une importante « fresque » sociale du XIX^{ème} siècle au sein de la « littérature physiologique » alors d'actualité. L'éditeur Curmer soulignait en « conclusion » de l'ouvrage que « toutes les classes de la société ont été explorées, les salons les plus élégants, les bouges les plus honteux [...], tout a été sondé³⁸⁰ ». Pour la qualité de son illustration se sont associés Garvani, Monnier, Daumier, Grandville, Lami et Meissonnier. La caractérisation d'un « type » social se trouve ainsi déterminée. Le type dans *Les Français peints par eux-mêmes* s'adresse à « l'œil », il est illustratif et repose sur le langage visuel ouvert à tous types de lecteurs. Dans la littérature ce « type », figurant dans la table des matières des *Français*, renvoyait à son tour à une « formule d'illustration réservée aux héros de romans », notamment à partir de Balzac avec *Le Père Goriot* par exemple, Hugo avec *Les Misérables*, Zola avec *L'Assommoir*, et même Maupassant et ses personnages de nouvelles.

Le lien entre la représentation d'un type social et le texte victimaire n'est autre que celui du milieu dans lequel il s'inscrit. Un personnage-type ne participe de l'effet de réel et de l'effet-

³⁷⁹ Cf, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, d'Ervig Goffman, Paris, t.2, Paris, Minuit, 1973, Cité par RUY Jae-Han, *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 8.

³⁸⁰ CURMER L., « Conclusion », in *Les Français*, vol. VIII, 1842, p.457, cité dans *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^{ème} siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 4.

personnage que s'il s'inscrit dans un milieu qui le détermine, le qualifie ou le disqualifie. Le type de l'aristocrate, moins prisé dans les récits courts, se caractérise par son : « snobisme et son attachement futile aux apparences ³⁸¹ ». Breville dans *Boule de suif* dont la physiologie tend à le faire ressembler à Henri IV, en aristocrate-type, appartient à la catégorie de ceux qui se fondent sur les apparences et les idées reçues pour juger autrui. Il fait référence aux gens « comme il faut » obéissant à un code, une éthique, toujours en quête de distinction sociale, dont la fierté n'a d'égal que le statut social. Pour ce type de personnage, « Les éternels préjugés, la préoccupation du rang, le souci de ne pas déchoir » évoqués dans *À cheval* (CNI, 704) constituent la plus grande préoccupation : sauver les apparences n'a pas de prix.

Les personnages-types de Maupassant sont choisis en fonction de leur espace social, matériel, socio-professionnel, culturel et pathologique, leur habitat ou « espace-être » qui déterminent ensuite leur vouloir et pouvoir. Ils s'inscrivent notamment dans la topographie bourgeoise et normande. Le bourgeois se distingue ainsi aisément du normand, non seulement à partir de leur catégorisation mais aussi à partir de leur physiologie et leur caractère. Le caractère permet en effet de définir ou de dissocier un citadin d'un provincial :

Un habitant de Rouen ne ressemble pas plus à un habitant de Paris qu'un lapin ne ressemble à un Arabe (au moral) [...] car le caractère de cette agglomération d'hommes se modifie selon les courants d'intérêts et de passions que mille circonstances diverses font s'établir dans chaque milieu. (« De Paris à Rouen » 19 juin 1883)

En somme, le « milieu » baptise et permet de catégoriser le personnage. Comme le souligne Philippe Hamon : « Destinateur de vouloir-faire, de savoir-faire ou de pouvoir-faire, le « milieu » crée aussi l'être du personnage, ce qui l'individualise au maximum »³⁸². Sa description donne ainsi un « sens sémiologique ³⁸³ ». Maupassant ne se définissait-il pas comme un « campagnard », arborant fièrement la culture normande du « goût de la force physique », de « l'argent », de « la farce quelque peu brutale »³⁸⁴ et leur sens du concret, du tangible, ou du

³⁸¹ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 324.

³⁸² HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit., p. 150.

³⁸³ Selon Philippe Hamon dans la mesure où elle participe dans le « discours réaliste-lisible » à la conjonction personnage-description, elle s'inscrit sous « le signe général de la *motivation* ». Elle possède un « sens sémiologique » : celui du « personnage signifié par le signifiant descriptif (une description de milieu, par exemple), est dans une relation de « ressemblance » [...] avec le non-personnage, de redondance avec le milieu, donc peut quasiment échanger ses qualifications avec celles du milieu ; » dans, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op.cit., p. 112.

³⁸⁴ BANCQUART M-C., *Boule de suif et autres contes normands*, op.cit., p. VII.

réel ? Les caricatures de Monnier ou de Gavarni participent amplement de cette circulation du stéréotype. La laideur du paysan est perceptible dans *Saint-Antoine*, avec sur le corps les marques des travaux champêtres. Généralement décrit « courbé » (*La Maison Tellier*), entouré d'une marmaille d'enfants (*Le Retour, La Maison Tellier*), les paysans sont selon le narrateur du *Papa de Simon* semblables à des animaux. Avare dans *L'Aveu*, farceur dans la *Farce normande*, rusé dans *Le Petit Fût* et cruel dans *Le Père, La Mère Sauvage, Saint-Antoine ou Le Père Milon*, ces caractéristiques dressent une typologie du paysan. Toutes les catégories de paysans : domestiques (*Histoire d'une Fille de ferme*), pauvres paysans (*Aux champs*), et fermiers nantis (*Les Sabots*) corroborent le stéréotype du personnage type du paysan. Cette stéréotypie chez Maupassant relève de discours sociaux, d'un interdiscours et d'un imaginaire social.³⁸⁵ À travers lui s'opère la description du personnage normand. Dans *Miss Harriet* on peut lire le stéréotype du paysan ignorant avec son : « œil stupide qui ne distinguait rien, qui ne voyait même pas si cela représentait un bœuf ou une maison » (*CNI*, 884) et malpropre, contrairement à la paysanne Céleste qui « était propre, chose rare » (*CNI*, 890). Le paysan normand est généralement ignorant, grossier, rusé, croyant, mesquin, superstitieux, cupide, alcoolique et cruel. Il est décrit avec un réalisme jugé souvent « cru », comme un « personnage antipathique »³⁸⁶.

II.1.2. L'Espace comme marqueur de la marginalité des personnages

On devrait plutôt parler des « marginalités » dont la récurrence est perceptible dans le corpus maupassantien. La marginalité dont fait usage le texte maupassantien définit, catégorise et territorialise le personnage. Il est à la frontière d'une identité sociale admise comme normale, légitime, ou à la lisière géographique d'un centre donné, comme le serait le paysan du citadin. Dans son acception littérale, la marge renvoie aux calligraphies et autres illustrations dont se prévalent de nombreux ouvrages à caractère populaire ou de luxe, au XIX^{ème} siècle. Géographiquement, le sens du mot « marge » connote les notions de « bordures », de « périphérie ». Il fait

³⁸⁵ AMOSSY R., « Stéréotype, interdiscours, intertexte : le soldat-laboureur dans l'argumentation romanesque de Zola et Giono, in *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages des stéréotypes*, sous la direction de Christian Garaud, Paris, Champion, pp. 2001, pp. 39-50, p. 41.

³⁸⁶ LEFEVBRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant, op.cit.*, p. 293.

généralement allusion aux « bords », aux zones éloignées du centre, liées à la spatialité. Les personnages stéréotypés de Maupassant sont géographiquement identifiables. Le paysan normand ou cauchois est tributaire d'un « folklore », d'une tradition locale à laquelle participe la mise en exergue de l'effet-personnage. Son habitat (ferme, vieille bâtisse), sa localisation (petit village, campagne normande) quand ils sont précisés permettent de mieux rendre compte de sa marginalité notamment dans *Le Vieux*.

Privilegiés par les écrivains, les espaces urbains modernes prennent l'ascendant sur les autres. Le rayonnement de Paris sur les espaces périphériques dominés est incontestable dans les récits. En effet, l'on peut constater de nombreux changements politiques, sociaux et la naissance de l'urbanisation d'un Paris qui se modernise et attire des figures d'artistes dans des salons littéraires. Les progrès de l'imprimerie et le succès de la presse drainent de nombreux auteurs vers le centre qui devient lieu de prestige. Ce modernisme n'est pas sans effets désastreux. La distribution des espaces (privés, publics, communs) entraîne la naissance de l'idée de « milieu ». L'imaginaire du centre et de la périphérie se creuse. Les écrivains représentent davantage leur personnage en fonction d'un contexte défini, d'un milieu, où le lecteur peut percevoir un indice d'identification, de reconnaissance. La marge géographique finit par traduire une marge démographique et politique (colonisation). Chaque personnage possède ainsi sa « topographie » (marqueur identitaire) propre et des préférences pour un lieu ou pour un autre en relation avec son espace-être.³⁸⁷

Les travaux portant sur *L'espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant* de Jae-Han Ryu nous ont permis de mieux établir le lien entre stéréotypie, marginalité et victimisation. Cette thèse sur l'influence de l'espace dans les récits de Maupassant s'appuie sur les notions générales de *Mathesis*, *Sémiosis* et de *Mimesis* comme « guides » pour la définition du réalisme de l'écrivain. Elles ont comme objectif « la construction des trois effets sémantiques de l'espace et du personnage à deux niveaux textuels différents »³⁸⁸. Il s'agit des niveaux énonciatifs et énoncifs. Cette thèse met donc moins l'accent sur les stéréotypes et la notion de marginalité qui nous ont amenée à dresser une étude de la stéréotypie des personnages. Elle convoque toutefois les savoirs encyclopédiques et didactiques en vue d'une lecture de l'effet de réel chez Maupassant. La logique du récit obéit, quant à elle, à la narrativité de ces savoirs, à

³⁸⁷ HAMON Ph., *Le Personnel du roman*, op.cit., p. 107.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 397.

travers les objets architecturaux, ou « objets herméneutiques ». Ils deviennent ainsi des lieux de « saisissement et d'interprétation du savoir qui s'y forme ³⁸⁹ ». Il est intéressant de voir comment une lecture de l'espace du récit permet de classer les personnages, de les lire, et de mieux comprendre le style d'un auteur. Mieux, cette étude de l'espace topographique met en lumière un pan du fantastique maupassantien, du personnage « enfermé » qui se sent à chaque fois comme pris « au piège » et impuissant. C'est encore le pessimisme de Maupassant qui se lit, exprimant une certaine « fatalité », une irréversibilité dans l'existence humaine. La construction de l'étiquette du personnage peut être fortement influencée par son espace-être, ce qui permet d'assurer une cohérence interne du texte et sa lisibilité, qui est donc souvent fondée sur des rapports mimétiques entre l'espace et le personnage.³⁹⁰

On peut parler chez Maupassant d'une écriture « régionaliste » dont les références à des lieux normands, à leur description, et l'utilisation du « patois et des normandismes ³⁹¹ » traduiraient le choix. Selon Jean de la Varende : « La solidité normande interviendrait aussi dans la formation de ce lyrisme spéciale à la Provence.³⁹² » Espace-être et espace-faire chez Maupassant sont déterminants pour l'évolution de l'action des personnages. Dans *Un cœur simple* par exemple, on peut constater que Félicité est conditionnée particulièrement par son milieu. Même perception concernant Mme Bovary où la description des mœurs d'une province remplit elle aussi les conditions de l'hérédité et du rapport étroit entre l'individu et son milieu. Ce qui nous incite à conclure avec Liliane Lefebvre qu'« Emma Bovary était prédestinée » à subir les affres d'une hérédité et d'un milieu qui selon la théorie positiviste l'ont conditionnée. Pour Pierre Martino par exemple :

La destinée d'Emma Rouault est décidée par ses antécédents, par son état de santé, par la lente poussée des événements ; le dénouement ne pouvait guère être autre qu'il n'est [...]. On pourra suivre si l'on veut, dans les scénarios de Madame Bovary, les modifications successives du plan, l'élimination des circonstances qui n'expliquent rien, qui ne rejoignent pas les « résultats » aux « causes ».³⁹³

³⁸⁹ HAMON Ph., *Le Personnel du roman, op.cit.*, p. 398.

³⁹⁰ HAMON Ph., *Expositions : littérature et architecture au XIX^{ème} siècle, op.cit.*, p. 126.

³⁹¹ LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant, op.cit.*, p. 39.

³⁹² LA VARENDE J. (de), *Grands Normands, études sentimentales, Barbey d'Aurevilly, Flaubert, Maupassant, Defontaine*, Rouen, 1939, p. 254, cité par LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant, op.cit.*, p. 39.

³⁹³ MARTINO P., *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, Slatkine Reprints, Genève, 1972, [1913], p.169-170, cité par LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant, op.cit.*, p. 207.

Le décor sur lequel le narrateur a davantage insisté a permis de faire ressortir l'effet de réel. Puis le lecteur a été baigné dans une mise en scène de stéréotypes qui ont rendu vraisemblable le destin du personnage éponyme. L'effet de réel repose sur la mise en place stratégique de dispositifs architecturaux, qui servent en quelque sorte d'ornières ou cadres naturels du texte pour encadrer le réel, à des endroits démarcatifs du texte, c'est-à-dire aux *incipit* et aux clauses.³⁹⁴ Par exemple la « réalisation spatiale des petits employés parisiens est réduite souvent à des habitations exigües et « chétives », pour des raisons économiques, elles se trouvent « entre les fortifications et la province », c'est-à-dire dans la banlieue parisienne. Leurs conditions d'habitation, l'exigüité et l'aspect dérisoire de leurs demeures participent de leur marginalité sociale. Dans *En famille* le narrateur les qualifie comme appartenant « à une armée de pauvres diables râpés qui végètent économiquement dans une chétive maison de plâtre, avec une plate-bande pour jardin, au milieu de cette campagne à dépotoir qui borde Paris. » (CNI, 193) Ils sont géographiquement situés à la marge du centre dominant qui est Paris, ils sont la banlieue. De même dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* (CNI, 134), ou *L'Héritage* (CNII, 3) où : « Le décor des bureaux fonctionne comme un « classeur » qui range les bureaucrates dans « leurs compartiments comme des papiers. »³⁹⁵ Les espaces-être des personnages maupassantiens sont perçus comme des prisons ou des pièges, au sein desquels les marginaux se sentent confinés. Ces espaces ne favorisent pas leur réalisation spatiale, car ils sont réduits, restreints, et corroborent davantage le rôle de subalterne assigné à ces personnages. Qualifiés souvent de « chaumières », de « taudis » (UV, 15), ces espaces sont marqués par l'obscurité qui les habillent : la couleur noire, comme nous pouvons le constater dans *Le Vieux*. On y voit décrite une « chambre, basse, noire, à peine éclairée par un carreau, devant lequel tombait une petite loque d'indienne normande. » (CNI, 1131)

Maupassant se distingue de ses contemporains par sa façon d'inscrire son savoir sur le monde et ses expériences physiques dans son œuvre, c'est-à-dire par la façon d'associer son « observation ethnographique » à la fiction.³⁹⁶ Aussi effectue-t-il, par mimétisme, les références de propriétés relatives au monde de son lectorat. Il les nomme, insiste sur l'aspect

³⁹⁴ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 103.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

physique, et les représentations propres à chaque catégorie sociale. Les personnages sont ainsi rendus culturellement vraisemblables.³⁹⁷ Il crée l'illusion référentielle.

L'illusion référentielle est ce qui donne son aspect réaliste au texte victimaire et entraîne l'adhésion du lecteur et sa prise de position face à un milieu identifiable par lui. De Paris à la Normandie, le lecteur français reconnaît comme vraisemblables les lieux représentés. Ces Lieux participent de la topographie des « espaces proches³⁹⁸ » se référant à l'être des personnages et contribuent à l'effet de réel des textes réalistes. Espaces référentiels et préférentiels, ils permettent au lecteur de « territorialiser » les personnages. De nombreux récits regorgent de noms de falaises ou vallées qui ne lui sont pas inconnues. D'autres sont des lieux qui relèvent de l'invention, tout en conservant une part de réel, se rapportant par exemple aux pays de Caux, sans toutefois exister. Des noms vraisemblables tels que Varville dans le *Gueux*, Martainville dans la *Confession de Théodule Sabot* ou encore Tourville dans *Boitelle* en sont des illustrations. Dans *Une vie*, la haute Normandie et les paysages d'Étretat sont omniprésents. La Normandie intervient dans tous les romans de Maupassant. Dans *Bel-Ami* on aperçoit Canteleu lors de la visite des jeunes mariés Duroy, chez les parents de Georges. On peut lire une Normandie baignée par la mer, dans *Mont-Oriol*. On retrouve le Havre ou le Mont-Saint-Michel dans *Fort comme la mort*, *Pierre et Jean*, et *Notre cœur*. Sa description de l'espace repose généralement sur une expérience empirique, souvent dans un rapport d'intimité. On notera ainsi l'évolution spatiale de ses récits. La Normandie constitue en effet le point de départ de l'existence de l'écrivain et généralement celui de ses personnages. Puis Paris et la Corse en 1881, pour les espaces thermiques signe de la progression de la maladie chez l'écrivain. Des similitudes sont à noter entre espaces de récits et espaces vécus. La Corse de Jeanne dans *Histoire Corse* ou *Une Vie*, par exemple, correspond à l'image qu'en retient Maupassant après sa première longue aventure en mer en octobre 1880. *Une vie* paraîtra en 1883, portant les marques de cette expérience captivante qui dura deux mois, et qui au départ consistait en une visite à sa mère malade à Ajaccio. Une Corse, comme la Normandie, rustique, sauvage et intrépide. Un milieu semblable à une amante effrénée laissant libre cours à ses instincts. Les noces du couple de Lamare ne pouvaient ainsi trouver meilleure illustration. De même, Aix-les-Bains transparait dans la narration de *L'Âme étrangère*. Dans *Mont-Oriol*, la description dudit château correspond à celle

³⁹⁷ PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 230.

³⁹⁸ GIACCHETTI C. *Maupassant, espaces du roman*, op.cit., p. 126.

de Châtel-Guyon où Maupassant effectua de nombreuses séances thérapeutiques. Chez Maupassant, le lieu se transforme en « élément de significations³⁹⁹».

Ces références au lieu, intégrés dans le récit servent « d’ancrage référentiel » lié à la stéréotypie du lieu, ou relèvent de la culture. Maupassant sollicite ainsi la culture et l’expérience du lecteur averti. Pour Philippe Hamon :

De même, la mention du nom propre d’un lieu géographique [rue de Rivoli, Paris, Le Havre, Nanterre...], exerce toujours une triple fonction : ancrage référentiel dans un espace « vérifiable » d’une part ; soulignement du destin d’un personnage d’autre part [les différents logis de Gervaise, dans *l’Assommoir* de Zola] et condensé économique de « rôles » narratifs stéréotypés [on ne fait pas sur les Champs-Élysées ce que l’on fait dans le quartier de la Goutte d’or] ; ou, si l’on prend cela autrement, ces noms [historiques et géographiques] demandent à la fois à être *reconnus* [ils font alors appel à la compétence culturelle du lecteur] et *compris* [reconnus ou pas, ils entrent dans un système de relations internes construit par l’œuvre].⁴⁰⁰

On peut le voir avec *Menuet* dont le lieu de l’intrigue est la pépinière du Luxembourg, à Paris. Le narrateur-personnage Jean Bridelle la décrit comme lieu d’autrefois : « la pépinière du Luxembourg. [...] C’était comme un jardin oublié de l’autre siècle, un jardin joli comme un doux sourire de vieille. » (*CMI*, 637), espace qui contraste avec la modernité de Paris et qui rappelle l’ancien temps. La pépinière, d’ancrage historique, fait référence au Paris de l’Ancien Régime. Toutefois, *l’ancrage spatial* est davantage marqué dans les récits maupassantiens. Paris renvoie avant tout à une topique du lieu, et qui en tant que nom propre est en principe vide de toute signification, de toute détermination. Ce n’est que jointe à un qualificatif, un attribut ou à un groupe de mots pourvus de sens qu’elle s’inscrit vraiment dans sa spatialité sémantique.

II.1.2.A. Une eau qui remue et fige

L’eau est présente dans la vie et l’œuvre de Maupassant. L’on ne pourrait dresser une étude des espaces et lieux communs sans mettre en exergue l’espace aquatique au sein duquel baigne la majorité de ses œuvres. L’eau, plus précisément les eaux des marais, de la Seine, et de la mer aux abords de la Normandie, et enfin de la Manche sont autant d’espaces aquatiques décrits dans les récits maupassantiens. Ils montrent la part prédominante qu’occupe cet archétype dans l’imaginaire de l’auteur et de ses personnages. En effet, la prépondérance d’un

³⁹⁹ CROUSET M., « Sur la topographie de la chartreuse de Parme et sur le rapport des lieux privés et des lieux communs », in *Espaces romanesques*, Paris, M. Crouzet, PUF, 1982, p. 100.

⁴⁰⁰ HAMON Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, *op.cit.*, p. 127-128.

« substrat matériel » dans la création littéraire de Maupassant, en fait une substance dominante selon Gaston Bachelard. En se référant souvent à l'un des quatre éléments, notamment à l'eau, plutôt qu'à l'air, au feu ou à la terre, Maupassant se définit ainsi, en bon normand, comme un homme de l'eau. Pour Armand Lanoux dans la préface des *Contes et nouvelles* il serait donc un homme de l'eau typique, tant l'eau a d'importance dans son œuvre et dans sa vie, du marais originel et de l'Océan d'enfance à la Méditerranée, en passant par les berges perfides de la Seine. Maupassant avait un sentiment aigu de cette fixation.⁴⁰¹ Une eau apaisante, au sein de laquelle le personnage féminin aime se plonger, souvent au fond d'une baignoire comme nous l'a fait constater Pierre Danger. Une eau avec laquelle Mme Roland dans *Pierre et Jean*, ne semble faire qu'un : « Depuis le départ elle s'abandonnait tout entière, tout son esprit et toute sa chair, à ce doux glissement sur l'eau. » (*PJ*, 723) Une eau brouillant chez certains personnages les notions de temps et d'espace au point de les perdre par le rêve dans *Sur l'eau*.

La mer, à la fois surface et profondeur, est le point focal de la dualité des textes de Maupassant : elle sépare et elle intègre, elle avale et elle reflète, « elle remue et elle fige ».⁴⁰² En effet, plus violente et plus vaste, elle symbolise la beauté et l'harmonie avec la nature, la description spatiale servant souvent de transition dans la narration. Comme élément narratif, dans les récits maritimes⁴⁰³ tels que *Pierre et Jean*, ou *Une vie*, elle participe bien souvent du sentiment de dépossession des personnages. Dans *Pierre et Jean* par exemple, elle constitue un espace omniprésent de l'*incipit* à l'*excipit*. Thématique obsédante, elle sert à décrire d'abord une partie de pêche qui présente les personnages et l'enjeu narratif. Ensuite intervient la séquence de réflexion de Pierre dont le chant des sirènes exprime le désarroi, en passant par la description de l'appartement convoité qui a « vue sur la mer » (*PJ*, 745). À la fin du récit, la mer réunit encore les principaux personnages et marque l'exil interminable de Pierre, sans oublier les excursions de la famille. L'eau se veut de ce fait un élément essentiel de la structure narrative : « C'est vers la mer qu'ont lieu toutes les sorties des espaces clos, des maisons, les promenades [...], les parties essentielles de pêches et les excursions.⁴⁰⁴ » La mer permet de lire le sentiment de dépossession des personnages dans *Pierre et Jean* ou *Une vie*. Les personnages de ces deux récits connaîtront, au contact de la mer, deux sensations progressivement dégradées. Au début du récit les deux frères semblent éprouver une maîtrise, un contrôle de l'espace marin,

⁴⁰¹ LANOUX A., « Préface », in *Maupassant, Contes et nouvelles I*, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁰² GIACCHETTI C. *Maupassant, espaces du roman*, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 58.

et vivre en symbiose avec lui. Pierre par exemple connaît l'euphorie, regardant la mer, au début du récit, « avec un air satisfait de propriétaire » (*PJ*, 718). De l'extérieur vers l'intérieur : la mer dans *Pierre et Jean* et *Une vie* paraît réconfortante au départ (*PJ*, 729), puis angoissante et reflet de l'isolement (*PJ*, 832). Selon Claudine Giacchetti, la juxtaposition de ces deux scènes met en valeur la profonde transformation dont nous entretient *Pierre et Jean*, à savoir l'éclatement et la déconstruction du noyau familial.⁴⁰⁵ Puis l'on constate comme une perte de contrôle, perte d'un espace qui se déploie jusqu'à la disparition des personnages. Une mer « protectrice » qui finit par devenir « spoliatrice »⁴⁰⁶. Par ailleurs, tout comme avec les fleuves, Maupassant et ses personnages entretiennent un rapport étroit et personnel avec la mer. La figure de la mère serait omniprésente dans cette volonté de donner à lire l'espace marin. De même sa privation symboliserait la perte de la mère, notamment pour Jeanne, selon Claudine Giacchetti. Selon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, c'est la perte de la substance liquide chez Pierre qui accompagne sa mise en marge. Une sorte d'accouchement s'effectue : « la mutation de l'eau va désormais rythmer la dépossession de Pierre au profit de son frère »⁴⁰⁷. Les neuf chapitres du roman sont semblables aux neuf mois nécessaires à une grossesse. Neuf mois de gestation, mais surtout neuf étapes auxquelles l'esprit tourmenté de Pierre sera confronté. La naissance sera marquée par l'expulsion de ce dernier. La naissance qui n'est pas représentée comme une rencontre avec la mère, se veut un « renoncement à la mère »⁴⁰⁸. Ainsi, si le ventre est considéré comme un lieu paisible et de naissance, chez Maupassant, cette mer qui le représente métaphoriquement serait, *a contrario*, un lieu « de malaise et d'angoisse » semblable à un « trou qui avale et expulse »⁴⁰⁹ des cadavres.

Le temps passe et Maupassant se laisse davantage porter par des envies de voyage. Amateur de navigation, il laissera cette soif du lointain prendre elle aussi d'importantes proportions. Il appréciera par ailleurs un peu plus le canotage en eau douce. Maupassant a toujours cherché à vivre ce rapport privilégié avec la nature, à travers les soleils d'Italie et d'Afrique du Nord. Il souffrait désormais d'un besoin obsessionnel de l'intimité avec la mer, avec l'eau, avec les éléments de la nature. Comme le souligne André Vial :

⁴⁰⁵ HAMON Ph., *Le Personnel du roman*, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ ROPARS-WUILLEUMIER M-C., « Lire l'écriture », in *Esprit*, *op.cit.*, p. 807.

⁴⁰⁸ GIACCHETTI C. *Maupassant, espaces du roman*, *op.cit.*, p. 61.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 62.

Chaque fois, pendant longtemps, que son imagination emprunte à cette sorte de souvenirs, c'est visiblement qu'il cède à la tentation nostalgique d'un bain de jouvence ; on sent l'aisance, la liberté, le bonheur d'allure, le bien-être quasi animal d'un organisme qui s'ébat et respire dans son élément originel, la joie d'une observation complaisante, bienveillante ou, le plus souvent, satirique, mais alors même amusée. Puis, dans *Fort comme la Mort* et *Notre cœur*, la campagne normande devient le cadre d'épisodes douloureux ou de plaisirs suspects, gros des détresses futures.⁴¹⁰

Une analyse de la vision symbolique de l'eau et son rapport à la victimisation ne saurait donc se départir de ce caractère ambivalent qui lui est propre. Source de liberté, l'eau quand on y plonge un peu trop loin, ou qu'on y demeure trop longtemps, peut faire ressortir nos plus sombres angoisses.

La symbolique du marais en lien avec l'utérus chaud et centrifuge de la mère transparait. Cette analyse mythocritique ferait ainsi ressortir la symbolique de la chaîne enlisée comme représentative du « cordon ombilical⁴¹¹ ». Le corps de la femme, la mère Lafon sûrement, serait symbole de celui de la mère de laquelle toute volonté de libération serait vaine. L'eau serait ainsi associée au « fantasme fondateur » du corps de la mère, de l'accouchement. Le fantasme inconscient qui fonde chaque récit de Maupassant relève de la fable du piège qui est l'histoire du corps-à-corps de l'enfant et de l'utérus meurtrier⁴¹². Ainsi, le marais pour Claudine Giacchetti, ou pour Fanny Berat-Esquier, est « porteur d'influences »⁴¹³, souvent en lien avec le thème du cadavre. Pour l'une il symbolise le ventre de la mère chaud et humide, contenant l'enfant à naître. Pour l'autre, il constituerait une zone géographique chaude, « une zone humide » propice à l'émanation du fantastique, notamment dans le *Horla*.

Dès les premières lignes de *Sur l'eau*, Maupassant tente d'effectuer une distinction entre la rivière et la mer, la première pouvant avoir un caractère « illimité » et profond quand intervient le silence de la nuit. La rivière, eau silencieuse comme le ventre de la mère, séduit par sa perfidie : « Elle ne gronde pas, elle coule toujours sans bruit, et ce mouvement éternel de l'eau qui coule est plus effrayant pour moi que les vagues de l'Océan. » (*CNI*, 55) Il s'agit d'un mouvement semblable à l'accouchement qui se répète et qui effraie. La mère Lafon dans cette nouvelle est un toponyme révélateur de la figure maternelle, un fond féminisé. L'eau permet

⁴¹⁰ VIAL A., *Guy de Maupassant et l'art du roman, op.cit.*, p. 258.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹² *Ibid.*, p. 91.

⁴¹³ BERAT-ESQUIER F., « *Le Horla* et le fantastique des marais : humidité, humeurs, humour », in *Cahiers Flaubert, Maupassant*, Rouen, n°36, 2018, pp. 61-71, p. 61.

ainsi l'accouchement d'un être dont le sentiment de bien-être demeure inconscient et procède d'une sensation de « légèreté suprême ». Une sorte de fusion avec l'espace, une sensation différente d'être au monde sans souffrance et de disparaître en lui se manifeste dès lors⁴¹⁴. La seconde, la mer, d'apparence plus « dure et méchante » (*CNI*, 55), car elle « crie, elle hurle » demeure toutefois loyale, telle une mère protectrice.

II.1.2.B. Ambivalence aquatique : du réel à la naissance du fantastique

Selon Louis Vax, dans *L'Art et la littérature fantastiques*, le récit fantastique se caractérise principalement par la présentation aux lecteurs d'êtres fictifs qui leur sont semblables, « placés soudainement en la présence de l'inexplicable. »⁴¹⁵, en ce sens que les événements qui adviennent souffrent d'une absence d'explication logique. Pour Pierre-Georges Castex, il se caractérise par :

[...] une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle, il est lié généralement aux états morbides de la conscience, qui, dans les phénomènes du cauchemar ou du délire projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs.⁴¹⁶

Il est donc lié à l'angoisse et la peur, des images survenant de l'inconscient du personnage. Enfin, Charles Grivel, dans *Horreur et terreur : philosophie du fantastique*, définit la structure essentielle du fantastique à partir de quatre « effets » importants : l'insavoir ou la présence de ce qu'on ne connaît pas, car « pas de fantastique qui ne suppose de l'inconnu, la rupture avec le réel commun, l'intensité, la superlativité négative. »⁴¹⁷ De ces définitions du fantastique nous pouvons retenir un substrat : il repose sur l'hallucination, le rêve, et l'irruption d'une étrangeté, souvent effrayante, inexplicable, dans la réalité. Il s'agit pour nous de voir comment l'espace, principalement l'espace naturel participe à la construction de l'étrangeté, du fantastique. Dans la sous-partie intitulée « L'inconstance des personnages », nous pourrions appréhender la manifestation psychologique du fantastique à travers la peur, les hantises, le double et le phénomène de dédoublement.

⁴¹⁴ MOBIHAN F., « *Sur l'eau*, ou l'éloge de l'apesanteur », in *Cahiers Flaubert, Maupassant*, n°33, 2017, p.55 et 59.

⁴¹⁵ Cité par TODOROV T., dans son ouvrage : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1970, pp.30-31.

⁴¹⁶ CASTEX P-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, éd. José Corti, Paris, 1951, p. 8.

⁴¹⁷ Cité par TODOROV T., dans son ouvrage : *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p.31.

D'après le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, le terme est synonyme de chimérique (un projet fantastique) mais signifie aussi « qui n'a que l'apparence d'un être corporel, qui est sans réalité « un corps fantastique »⁴¹⁸. En 1883, dans sa chronique « Le fantastique », Maupassant souligne :

Lentement, depuis vingt ans, le surnaturel est sorti de nos âmes. Il s'est évaporé comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée. En portant l'orifice aux narines et en aspirant longtemps, longtemps, on retrouve à peine une vague senteur. C'est fini... Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu'autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique.⁴¹⁹

Le fantastique que recherche Maupassant et qu'il peint se veut surnaturel, procurant un sentiment de peur au personnage et au lecteur, une « peur de l'irréel ». Il s'inscrit dans l'héritage d'Edgar Poe par la visée même du style, et de Nodier du fait de la nouvelle⁴²⁰, leur genre de prédilection. Le fantastique maupassantien se construit dans une atmosphère réaliste puisqu'il plante le décor avant de faire basculer le personnage dans l'incontrôlable et l'inexplicable engendrés par des forces extérieures et inconnues.⁴²¹ Alors interviennent généralement, l'eau, le brouillard et la nuit, qui permettent ainsi la matérialisation de la dimension onirique et fantastique de nombreux récits courts. L'eau peut, chez Maupassant, se révéler simplement symbole de liberté et de quiétude, ou alors angoissante et obscure. De nombreuses études portant souvent sur les récits de « bords de l'eau », ont démontré le caractère profondément ambivalent du milieu aquatique, associé aussi bien à des moments de bonheur et d'extase qu'à la mort et au pourrissement.⁴²² *Sur l'eau*, par exemple, est classifié conte d'angoisse par Antonia Fonyi et appartient ainsi « à la catégorie du fantastique ».⁴²³ Il met en scène un individu, un canotier, sur la Seine, en pleine nuit, quand intervient le brouillard. Il fera ainsi l'expérience de visions fantasmagoriques au contact de la nature qui se soldera par la découverte macabre du cadavre de la mère Lafon. Une nature pleine de vie et d'étrangeté. L'eau chez Maupassant aurait ainsi une double fonction, celle de vie et de mort. Françoise Mohiban dans son article, « *Sur l'eau* ou

⁴¹⁸ FONYI A., *Maupassant 1993, op.cit.*, p. 4.

⁴¹⁹ Cité dans la préface de Fermigier A., *Le Horla*, Gallimard, Paris, 1986, p. 7.

⁴²⁰ STEINMETZ J-L. *La Littérature fantastique*, Paris Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2008, p. 87.

⁴²¹ LOVECRAFT H. P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, éd. Christian Bourgeois, 1969, p. 39.

⁴²² BÉRAT-ESQUIER F., « *Le Horla* et le fantastique des marais : humidité, humeurs, humour », in *Cahiers Flaubert, Maupassant, op.cit.*, p. 61.

⁴²³ FONYI A., *Maupassant 1993, op.cit.*, p. 89.

l'éloge de l'apesanteur » rappelle la « teinte sombre » dressé par le tableau, d'un « désenchantement prononcé, à la fois personnel et dans l'air du temps »⁴²⁴ que l'on peut percevoir dans ce récit d'angoisse. Une eau qui symbolise le mal et la mort quand intervient la brume et que les repères stables s'effacent.

L'espace se transforme, hostile et dangereux il le devient lorsqu'intervient le brouillard. Pour Liliane Lefevbre-Bertrand, la brume qui estompe les lointains a une fonction onirique. Dans une sorte d'anastomose de l'*ici* et de l'*ailleurs*, elle fait apparaître en surimpression ce que l'écrivain projette dans son inconscient.⁴²⁵ Le brouillard, procédant d'un brouillage géographique, limite ainsi la vue et ne permet plus une vision précise de l'espace. Pourtant, nous le savons, pour dire les choses, il faut les voir et les observer. Que se passe-t-il quand la vue se brouille ? Dès lors, le surnaturel prend l'ascendant sur le réel, le rêve sur la réalité, et la peur sur la raison. Dans *Sur l'eau*, le narrateur part du constat « d'un brouillard blanc très épais qui rampait sur l'eau fort bas » (CNI, 57). Puis sa vue se brouille : « Je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau... », la réalité se dérobe ainsi progressivement sous ses pieds au point qu'il ne puisse plus « voir », mais plutôt « apercevoir », « les pointes de roseaux », et « la lumière de la lune » (CNI, 57). C'est donc simplement éclairé de la lumière trompeuse de la nuit qu'il cherche à se rapprocher de la réalité. Une réalité qui semble progressivement s'éloigner pour laisser place à l'étrangeté, à la fantasmagorie et à la peur :

J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques. [...] je ne pouvais plus distinguer [...]. J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon cœur battait à m'étouffer ; et perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage ; puis aussitôt cette idée me fit frissonner d'épouvante. Je me vis perdu, allant au milieu des herbes et des roseaux que je ne pourrais éviter, râlant de peur, ne voyant pas la berge, ne retrouvant plus mon bateau, et il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire. (CNI, 57)

Le narrateur se trouve confronté au brouillard au bord de la Seine et se met à avoir des idées à caractère fantasmagorique. Le brouillard chez Maupassant favorise la manifestation du fantastique par le brouillage de la pensée du personnage et de sa perception des faits, des éléments de la nature dont l'eau, le vent et le brouillard. L'absence de la vue, plonge le personnage dans une eau noire parsemée de toutes les hantises. Il se trouve ainsi emprisonné, et isolé, dès

⁴²⁴ MOBIHAN F., « *Sur l'eau*, ou l'éloge de l'apesanteur », *art.cité.*, pp. 55-59.

⁴²⁵ LEFEVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie*, *op.cit.*, p. 305.

lors que la lumière laisse place aux ténèbres, la clarté au brouillard. La peur prend alors le dessus. Le fleuve se transforme en lieu hostile au fond duquel on s'enlise peu à peu. L'eau devient un véritable cimetière où l'on finit par découvrir un cadavre, celui qui immobilisait la barque.⁴²⁶ L'Âne aborde elle aussi les notions de l'eau ténébreuse, du brouillard et du cadavre.

On peut y lire une Normandie trompeuse :

Le paysage peut être beau, peut envouter un écrivain né en terre normande, et son lecteur être fasciné par l'extraordinaire attention de Maupassant à la lumière, à la couleur, à l'odeur, au détail infime et irremplaçable. Mais le plus souvent ce paysage couve un drame – ou des drames –, et la beauté, le charme des campagnes, des bords de la mer ou du pays de Caux, enferment la violence, le meurtre, la mort, comme les pièges bien tendus cachent leur machine sous des touffes d'herbe ou du feuillage.⁴²⁷

Derrière la beauté impressionniste et apparente de la nature que décrit Maupassant se cache bien souvent le visage du drame. Le décor posé par l'atmosphère laisse généralement place à la peur.

Le choix des deux grands espaces Paris-Normandie relève de l'importance de ces derniers dans les récits et surtout dans la vie de l'écrivain. Leur représentation est de ce fait profondément liée à son parcours empirique. La ville de Paris serait lieu d'apprentissage, réceptacle de tous les vices, territoire d'enfermement et symbole des flâneries solitaires parfois nocives. La Normandie brille par ses grandes villes et son paysage. Le choix de présentation des espaces semble anachronique si l'on se réfère à l'évolution spatiale de Maupassant, l'écrivain ayant vécu en Normandie bien avant Paris. Cependant, la place qu'occupe l'espace normand est telle que sa participation au processus de création littéraire de l'auteur la veut prépondérante.

Mais ce sont les espaces aquatiques qu'abritent ses grandes villes qui en symbolisent davantage la liberté, à travers la Seine et la mer. L'eau dans ses récits se nourrit toutefois d'une symbolique antithétique. Elle est à la fois « espace anesthésiant » et dominée par la figure de la mère et de « son influence ».

II.1.3. L'appel de la nature : la lumière et l'eau, l'espace et le temps

⁴²⁶ PIERROT, J., « Espace et mouvement dans les récits de Maupassant » in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981.

Source : <http://books.openedition.org/purh/8571>, généré le 18 août 2020.

⁴²⁷ MAUPASSANT G (de)., *Contes de la bécasse*, Paris, Albin Michel, 1998, préface de Jacques Chessex, p. 9.

Lors du processus de victimisation, la nature tant prônée par Rousseau et idéalisée par les romantiques participe non plus de l'amour, mais de la désillusion et de l'ennui de vivre des personnages. Par « la désorganisation fatale d'une existence solitaire, dont les rêves sont disparus, elle donne la raison de ces fins tragiques que les nerveux et les sensitifs seuls comprendront. » (*CNI*, 175) Le narrateur de *Suicides* pouvait ainsi projeter sur la nature son état d'esprit. Grâce à son tempérament normand, en étroite contact avec la nature, Maupassant a su se démarquer de ses contemporains dans l'expression de la solitude des êtres. Pour Léopold Sédar Senghor : « Nul prosateur n'a mieux exprimé que lui, et dans un style normand (sic), ce sentiment de solitude, cette tristesse qui est l'une des caractéristiques majeures de la gothicité.⁴²⁸ » *Une vie* par exemple, répond à un horizon d'attente du lecteur français du XIX^{ème} siècle. Elle s'inscrit dans l'histoire littéraire d'une époque qui, désabusée par le romantisme, se meurt de « la lente succession des petites misères de la vie » (*CNI*, 175). Cette expression, à valeur de vérité générale, comme un *leitmotiv* se lit ou se laisse lire dans de nombreux récits, dont *Menuet*, *Suicides*, ou *Une vie* par exemple. La nature, par le romantisme se dotait d'une sensibilité faite humaine. Pour Louis Forestier comme pour Jean Salem, la dimension essentiellement géographique ne semble pas suffisante pour justifier de l'influence de certains espaces référentiels et du temps sur les personnages maupassantiens. En tant qu'êtres « sensitifs », c'est essentiellement le milieu naturel et la vie affective qui semblent influencer sur leur comportement. Temps et espace possèdent une dimension humaine. Le « style normand » de Maupassant se traduit dans ce roman par un mélange de « grandes envolées lyriques »⁴²⁹ dès lors qu'il s'agit de décrire la nature.

En se promenant dans le jardin du Luxembourg, le vieux danseur de menuet ne manque pas de constater qu'il fait « un vrai temps de jadis. » (*CNI*, 638) Un temps qui lui inspire des pas de danses d'autrefois. Un temps qui le fait replonger vers un passé dont les sens n'ont pas fini d'éprouver la quintessence. Le déictique « jadis », exprime par son emploi la nostalgie, renvoyant au passé, un passé à jamais perdu.

La lecture de l'espace et du temps relève donc d'un processus de démythification de ces derniers, par les sens. Jeanne, se fondant sur son rapport à la nature, connaîtra deux grands moments contrastés de vie. À sa sortie du couvent, par exemple, elle connaîtra l'euphorie, se

⁴²⁸ SENGHOR L.S., « La Normandité », *Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen*, op.cit., p.315, cité par LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 39.

⁴²⁹ LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 39.

manifestant par un désir rutilant de liberté et l'espoir d'un avenir prometteur. Lors de son départ pour la maison de famille, le narrateur nous décrit une Jeanne excitée, impatiente, rassemblant ses affaires en toute hâte. Cette joie de vivre, cet espoir de lendemains radieux ne semblent pas être obstrués par la pluie qui tombe à grands fracas, encore moins par la santé visiblement dégradée de sa mère. L'espace est un univers à découvrir, à l'image du Maupassant voyageur. Jeanne comme Maupassant aime la nature et s'épanouit en elle. Par une nuit étoilée, elle se met à admirer la campagne silencieuse :

Jeanne *regardait* au loin la longue surface moirée des flots qui semblaient dormir sous les étoiles. Dans un apaisement du soleil absent, toutes les senteurs de la terre se répandaient [...] Il *semblait* à Jeanne que son cœur s'élargissait, plein de murmures comme cette *soirée claire* fourmillant soudain de *mille désirs*, [...]. Une *affinité* l'unissait à cette blancheur de la nature ; et dans la molle blancheur de la nature, elle *sentit* courir des frissons surhumains, palpiter des *espoirs* insaisissables, quelque chose comme un souffle de bonheur. » (UV, 18-19)

L'appréciation de la nature passe ici par les sens, notamment la mention « Jeanne regardait » suppose une certaine lucidité d'esprit. Puis intervient l'intuition : « il semblait à Jeanne », et enfin la sensation : « elle sentit courir des frissons surhumains » qui font basculer cette description dans une dimension fantasmagorique, euphorique. La nature, à travers l'espace et le temps, se joue des sens des personnages maupassantiens. Le lever du soleil par exemple, contribuera lui aussi à faire croître cette sensation d'euphorie chez Jeanne :

C'était son soleil ! le commencement de sa vie ! le lever de ses espérances ! Elle tendit les bras vers l'espace rayonnant avec une envie d'embrasser le soleil, elle voulait parler, crier quelque chose de divin comme cette éclosion du jour. » (UV, 8)

Espace et temps deviennent ainsi symbole d'une utopie : « le commencement de sa vie ! ».

La nature, dans une autre nouvelle, *Une partie de campagne*, par son aspect radieux et lumineux, conduira Henriette, à s'abandonner, à s'oublier, à oublier les avances du canotier :

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. Le jeune homme la serrait contre lui maintenant ; elle ne le repoussait plus, n'y pensant pas. (CNI, 252)

Comme Jeanne elle se trouve ainsi prise dans une sorte de piège tendu par la nature au sein de laquelle toutes les deux s'abandonnent et rêvent. Cet effet de la nature sur les personnes de genre féminin est aussi visible dans *Clair de lune* et *Le Père*, où elles se livrent au « plaisir

de la chair » (*CNI*, 1075) ou à « une sorte d'hallucination » (*CNI*, 476). Puis intervient la phase dysphorique. C'est encore fort de ses sens que Jeanne perçoit la tristesse du décor après son mariage, ce qui marque la fin non pas d'une vie mais d'un rêve de vie. Elle se questionne :

Étaient-ce la même campagne, la même herbe, les mêmes arbres qu'au mois de mai ? Qu'étaient devenues la gaieté ensoleillée des feuilles, et de la poésie verte du gazon où flambaient les pissenlits, où rayonnaient les coquelicots, où frétilaient comme au bout de fils invisibles, les fantastiques papillons jaunes ? Et cette griserie de l'air chargée de vie, d'arômes, d'atomes féconds n'existait plus. » (*UV*, 63)

Cette beauté du paysage, si finement décrit rayonnant au mois de mai, s'en est allée avec la joie de Jeanne. La question rhétorique participe ici de la dramatisation, du retour à la réalité, dénuée de couleurs et d'odeurs. La nature, comme sa vie, devenait inféconde. Ainsi, Maupassant comme ses personnages, projettent sur l'espace, notamment Paris, leurs « états d'âme ». On n'y étouffe comme Bel-Ami en plein été, par une nuit où la ville est « surchauffée », une « nuit d'été ». Une ville à la Verlaine, dont l'état est semblable au cœur souffrant du personnage, à l'instar de Jeanne, ou de Pierre. Pour Louis Forestier dans sa préface « Le Roman » :

On aurait tort de faire de Maupassant un réaliste, voire un naturaliste pur. Le roman ne saurait être une simple tranche de vie découpée dans la réalité. L'écrivain se moquait de ces questions d'école [...] L'affaire importante dans une œuvre, c'est l'atmosphère, le rendu de la vision : Maupassant est d'abord un impressionniste. (*R*, 12)

Pour Maupassant, dire l'espace dans le récit c'est retranscrire des moments de contemplation. Évoquer un lieu ne serait pas seulement se situer en un point de vue indentifiable, mais plutôt parler de plus loin que le site, d'une profondeur humaine qui assure la cohérence romanesque.⁴³⁰ À partir de la réalité, son imaginaire effectue une transformation qui produit une sorte de « mentir vrai » auquel le lecteur adhère sans trop réfléchir, se laissant convaincre par de fallacieuses confidences. Aussi ne se souciait-il pas des classifications pouvant être établies entre réalistes, idéalistes, romantiques, « matérialistes ou naturalistes »⁴³¹.

⁴³⁰ FORESTIER L., « Préface », *Maupassant, romans, op.cit.*, p. 13.

⁴³¹ Se targuant de n'appartenir à aucune école Maupassant souligne : « On a ou on n'a pas de talent. Voilà tout. Le talent seul existe. Quant au genre de talent, qu'importe. J'arrive à ne plus comprendre la classification qu'on établit entre les Réalistes, les Idéalistes, les Romantiques, les Matérialistes ou les Naturalistes. Ces discussions oiseuses sont la consolation des pions. », MAUPASSANT G. (de), *Chroniques littéraires*, (Avant-propos P. Pia), Paris, éd. d'Art H. Piazza, 1973, t. III, p. 151. Cité par Jean Salem, *Philosophie de Maupassant, op.cit.*, p. 70.

II.1.3.A. Réalisme ou impressionnisme descriptif ?

Maupassant est avant tout en quête de sensation originale à l'image d'un Corot, d'un Courbet avec *La vague*, ou d'un Monet qu'il a vu travailler autour d'Étretat. Comme eux, l'écrivain trouve trois choses dignes d'admiration : la lumière, l'espace et l'eau. Sensible aux lieux et aux paysages, Maupassant restitue leur reflet dans ses récits (*R*, 12). Son impressionnisme tient donc de Monet, Renoir, Boudin, Sisley et Pissarro ; il est axé sur la sensibilité à la lumière qui se reflète sur l'eau, aux arbres, au sable, à l'espace. On peut même entendre la voix de l'écrivain dans *La Vie d'un paysagiste*, racontant sa rencontre avec « un vieil homme en blouse bleue qui peignait sous un pommier »⁴³² ou encore nous relatant la « chasse » aux impressions menée par Claude Monet :

Je l'ai vu saisir ainsi une tombée étincelante de lumière sur la falaise blanche et la fixer à une coulée de tons jaunes qui rendaient étrangement le surprenant et fugitif effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement.⁴³³

Tout part du regard. Il ne s'agit pas simplement de regarder, mais de voir, et percevoir, pour ainsi saisir « l'insaisissable », le « fugitif ». L'esprit doit donc s'imprégner de la sensation laissée par la lumière, une sensation fugace, pour la rendre éternelle. Cet intérêt pour la peinture lui viendrait plus particulièrement de son père amateur de peinture, et de proches de la famille comme Eugène Le Poittevin. Les opinions de Maupassant sur les lois régissant la création artistique pourraient être liées à l'influence de principes émis par ces artistes, lors des échanges avec lui. L'essence même de ces principes se résumerait en un seul verbe, « voir », mais surtout voir « juste ». La description de l'espace chez Maupassant passe donc par une observation méticuleuse de celui-ci. L'observation est de rigueur pour un écrivain qui se veut artiste et « original ». Elle exige qu'il fasse montre de patience lors du processus de création. Avant « d'exprimer » un objet, il faut le « regarder », déceler sa part « d'inconnu » pour ainsi le décrire de sorte qu'il paraisse unique. Il affirme d'ailleurs dans sa préface à *Pierre et Jean*, « Le Roman », que :

Le talent est une longue patience. Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous

⁴³² MAUPASSANT G (de.), *La Vie d'un paysagiste*, *Gil Blas*, Paris, le 28 septembre, 1886.
Source : <http://maupassant.free.fr/chroniques/paysagiste.html>, consulté le 29/12/2021.

⁴³³ *Ibid.*

contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu. C'est de cette façon qu'on devient original. (*PJ*, 713)

L'observation procède ainsi d'une sorte d'expérimentation de l'objet à décrire, afin de se départir des connaissances ou de toute vision qui s'appuieraient sur des informations reçues.

Ainsi :

Comme les autres naturalistes, Maupassant peint toujours ce qu'il a vu. D'abord, la Normandie natale ; ensuite, Paris et le monde des employés de ministère, celui de la littérature et des journaux, celui de la galanterie ; puis, à la fin, le grand monde ; par intervalles, ce qu'il put observer dans quelques villégiatures, dans ses voyages en Algérie et en Italie... Il n'invente presque rien, il ne fait que traduire. [...] Passif et neutre, Maupassant représente les choses vues avec exactitude.⁴³⁴

La contemplation de l'objet est donc nécessaire à l'artiste qui souhaite lui donner vie. C'est surtout par le mot, « le mot juste », que l'objet prend véritablement sens et vie chez Maupassant. Un seul mot et un verbe suffisent pour l'exprimer ainsi qu'un adjectif pour le qualifier (*PJ*, 714), rappelle-t-il, mieux cela nécessite une justesse d'esprit, dépourvue de « clowneries » ou de « supercheries », visant à « éviter la difficulté » (*PJ*, 714). Une écriture en apparence claire qui demande en amont un travail de longue haleine à partir duquel les mots pour décrire un objet sont filtrés, certains endigués car ne pouvant répondre au canevas qui configure l'essence de l'art de la prose chez Maupassant. Ainsi, quand il décrit la marche d'un voilier, nous laisse entendre Henri Mitterrand, il sait ce dont il parle. Il n'emploie pas simplement les mots justes pour décrire « les amures, les bordées, la misaine, les haubans », mais il analyse au plus juste la force des vents, la disposition des voiles, le moutonnement de la mer, le louvoisement du bateau entre les roches.⁴³⁵ Cette justesse du regard que traduit le mot relève des enseignements reçus par Flaubert. Pour Halina Suwala, dans son article intitulé « Maupassant et le naturalisme », cet auteur serait une sorte d'outsider, « un naturaliste à part » : « [...] soit un "dissident", soit un "réformateur" qui a remis le naturalisme sur le bon chemin du grand art

⁴³⁴Voir « Guy de Maupassant par G. Pellissier » cité par Lumbroso dans *Souvenirs sur Maupassant : sa dernière maladie, sa mort*, Genève/ Paris, Slatkine, p.172, et par RUY J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 41.

⁴³⁵ MITTERRAND H., « Maupassant navigateur et routard : chroniques de « la vie errante », in *Maupassant et l'écriture, Actes du colloque de Fécamp (21-22-23 mai 1993)*, op.cit., p. 254.

classique, dont les excès de Zola et ceux de ses “acolytes” l’avaient fait dévier⁴³⁶ ». Elle ne manque pas de constater que ce positionnement de l’écrivain dépend bien souvent du parti pris des critiques opposés à Zola, bien qu’appréciant le naturalisme. Une controverse sur l’affiliation de l’auteur à ce courant littéraire semble aujourd’hui se résoudre en le situant dans une sorte de paratopie, un entre-deux réaliste et naturaliste, nous y reviendrons.

La description se veut certes réaliste mais d’un réalisme sensoriel. L’écrivain veut décrire la nature à partir de son « tempérament ». De nombreux naturalistes tels que Zola n’ont pas échappé à cette particularité de la description réaliste. Maupassant, malgré son désir de reproduire la réalité, la reproduit toujours à partir de son tempérament, car une reproduction banale de la vie ne saurait émouvoir le lecteur ou capter longtemps son attention. L’écrivain doit chercher à donner une « vision plus complète, plus saisissante, plus probante de la réalité même. » (*PJ*, 708) Il doit donc opérer des choix, ce qui serait un opprobre aux principes naturalistes. Parce que le choix détermine l’homme, il donne à lire une part de l’artiste, à partir de sa vision, sa connaissance du monde acquise par le secours de ses sens, ses idées sur la vie (*PJ*, 711). L’écrivain dresse ainsi une illusion de la réalité selon qui la perçoit. En tant qu’illusionniste, l’écrivain ne vise qu’une certaine vérité, décrite avec exactitude, dans un style sobre et avec une fluidité langagière. Dans sa description de l’espace, il met le lecteur face à un écran qui lui renvoie de manière détaillée la vision élaborée d’un paysage. Il insistera sur la mise en relief. Les moments au bord de la Seine ou de la mer seront décrits avec réalisme car ils sont le résultat du vécu de l’écrivain, de son expérience personnelle. Le lecteur vit ainsi et ressent comme le narrateur second ces moments fantasmagoriques expérimentés au bord de la Seine dans *Sur l’eau*. La description relève d’une observation, d’une perception de l’espace par celui qui le décrit. C’est donc fort de sa propre expérience que Maupassant décrit un lieu ou un objet. Il n’invente rien, mais donne à lire une variante, un enrichissement d’un événement vécu ou d’un fait divers. Les récits d’eau, par exemple, font montre de sa connaissance parfaite de l’espace aquatique, et surtout de la mer.

Taxé de naturalisme, Maupassant n’a eu de cesse de prendre ses distances avec le naturalisme zolien. Il a le sens de l’observation et sait en rendre compte. Les paysages qu’il décrit dans ses récits de voyage relèvent de ses propres voyages souvent à bord de son « Bel-Ami »,

⁴³⁶ SUWALA H., « Maupassant et le naturalisme », in *Maupassant et l’écriture, Actes du colloque de Fécamp (21-22-23 mai 1993)*, op.cit., p. 247.

notamment l'Algérie pour *Allouma*, la Tunisie, et la Côte d'Azur. La Corse dans *Une vie* par exemple, lui procurera des impressions primitives. Pays lumineux et chaleureux, elle donne libre court à l'instinct, telle une amante effrénée. Au contact de l'eau dans *Sur l'eau*, c'est la vie primitive, à l'état de nature qui tend à se manifester. La liberté et la vie sauvage deviennent ainsi les termes essentiels permettant de résumer cette influence. Lors de l'excursion par voie maritime à Étretat, Jeanne, le vicomte et le père Lastique découvriront la petite porte d'Étretat. Le narrateur nous décrit de façon impressionniste son paysage côtier, tel un tableau :

On s'éloigna d'abord. Vers l'horizon, le ciel se baissant se mêlait à l'océan. Vers la terre, la haute falaise droite faisait une grande ombre à son pied, et des pentes de gazon pleines de soleil l'échantraient par endroits. Là-bas, en arrière, des voiles brunes sortaient de la jetée blanche de Fécamp, et avaient à peu près la figure d'un éléphant énorme enfonçant sa trompe dans les flots. C'était la petite porte d'Étretat. (*UV*, 25-26)

Un paysage tout en couleur se dessine, gorgé de « soleil », de lumière « blanche », du mouvement des « flots », et la « jetée ». Le déictique « là-bas » permet de se faire une image mentale du moment, de le saisir par endroit. Les métaphores « énorme éléphant » multiplient l'effet d'optique. Tout est harmonie dans cette description et participe de la quiétude de Jeanne plongée dans ses pensées. Le narrateur résume pour elle, et pour Maupassant, ce qui fait la particularité de la description impressionniste : « il semblait que trois seules choses étaient vraiment belles dans la création : la lumière, l'espace et l'eau » (*UV*, 26).

La sagacité de Maupassant ne se porte-t-elle pas d'emblée vers l'explication du comportement humain la plus proche de l'instinct, de l'humble vérité animale, comme le souligne André Vial ?⁴³⁷ Cela revient à rappeler que Maupassant est, avant tout, un sensitif et impressionniste qui subit l'influence des éléments plutôt que des hommes.⁴³⁸ Pour Marie-Claire Bancquart :

C'est un panthéiste, qui absorbe et adore la nature par les sens : rien de plus probant à cet égard que la description qu'il fait de la maternelle Normandie. Dès ses premiers essais en vers, il tâche d'exprimer l'emprise du soleil, la joie des moissons, la vastitude de la mer ; piètres vers cependant, parce qu'il fallait à l'écrivain l'outil le plus concret pour dire son ivresse de vivre.⁴³⁹

⁴³⁷ VIAL A., *Guy de Maupassant et l'art du roman*, *op.cit.*, p. 358.

⁴³⁸ PILOU R., « Maupassant peintre de la mer et de la rivière. », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, *op.cit.*, pp. 451-514.

⁴³⁹ BANCQUART M-C., *Guy de Maupassant : Boule de suif et autres contes normands*, *op.cit.*, p. 38.

Les personnages font un avec la nature. Leurs sens retournent ainsi à leur état primitif et les rendent sensibles au soleil, à la mer, à la lumière et à l'espace qu'ils occupent. Le lieu ou encore l'espace que décrit Maupassant, « il le possède ».⁴⁴⁰ Pour décrire l'odeur des plantes, de la mer à Étretat, il les a humées. Pour décrire la beauté d'un paysage, il l'a vu et ressenti dans le fond de son âme de sensitif, raison pour laquelle, être privé de son outil privilégié par la cécité a développé chez lui un sentiment de frustration, voire de handicap, jusqu'à le pousser au suicide. Comme dans *Boule de suif*, *Un réveillon*, *L'Aveugle*, la luminosité se veut une nécessité pour avancer dans un monde trop sombre ou pour le décrire grâce à son « acuité du regard »⁴⁴¹. D'après Marie-Claire Bancquart, à partir de la nouvelle *La Nuit*, cette acuité est perceptible. Le narrateur y fait montre d'une « vision précise » : « L'œil, malgré ses faiblesses et ses déficiences, détient en effet un pouvoir merveilleux, celui de découvrir de l'inconnu dans les choses les plus banales, à condition de les observer avec attention.⁴⁴² »

II.1.3.B. Déterminisme extérieur

Pour Maupassant, comme pour ses modèles artistiques et littéraires, l'on ne rend mieux réels les choses et les êtres qu'au moyen de nos sens car l'on ne ressent et voit mieux qu'avec eux. En effet, l'homme est un réceptacle d'impressions. Quand il ne les projette pas sur les objets ou l'espace environnant, il en subit ainsi l'influence. De nombreuses études ont montré, à l'instar de Maupassant lui-même, la place prépondérante du déterminisme dans le caractère souvent tragique du destin des personnages. Jean Salem dans *La Philosophie de Maupassant*, parle plutôt de matérialisme. Pour lui, c'est à partir de l'espace extérieur à l'homme que se projettent les hantises des personnages maupassantiens. Le temps qu'il fait ou les saisons par exemple, ont pour conséquences de susciter des réflexions sur le temps qui passe. Ainsi, par « une nuit froide », la ville de Paris, déserte, en vient à briller par son aspect labyrinthique. L'air aussi plante le décor en apportant chez Bel-Ami des « souffles glacés » rappelant « quelque chose venu de plus loin que les astres. » (BA, 298) L'atmosphère, sinistre et glaciale de la nuit fait osciller les sentiments du personnage entre surexcitation et tristesse. Mais chez Maupassant, c'est toujours vers la tristesse que l'on se laisse entraîner quand tout nous semble glauque à l'extérieur, une « de ces tristesses qui tombent parfois sur les âmes et les rendent vibrantes

⁴⁴⁰BANCQUART M-C., *Guy de Maupassant : Boule de suif et autres contes normands*, op.cit., p. 38.

⁴⁴¹ HELMS L., *Pierre et Jean de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 66.

⁴⁴² *Ibid.*

comme la terre sous la gelée. » (BA, 298) On en vient comme Norbert de Varenne dans *Bel-Ami*, à penser à la mort et aux dégradations du temps sur l'homme :

Moi, depuis quinze ans, je la sens qui me travaille comme si je portais en moi une bête rongeuse. Je l'ai sentie peu à peu, mois par mois, heure par heure, me dégrader ainsi qu'une maison qui s'écroule. Elle m'a défiguré si complètement que je ne me reconnais plus [...] Et maintenant je me sens mourir dans tout ce que je fais. (BA, 299)

C'est le temps (la nuit), le lieu (Paris), un Paris désert, ou une fois encore le boulevard Malesherbes qui, comme avec Olivier Bertin dans *Fort comme la mort*, inspirent au personnage des métaphores de la mort, du vide, du temps qui passe, et du vieillissement. Dans *Suicides*, la nuit et particulièrement le brouillard inspirent à Robert des monologues sur les effets dévastateurs du temps à travers la répétition du même, ce qui le conduira à des pensées suicidaires, puis au suicide :

Alors, vieillissant, j'avais pris mon parti de l'horrible misère des choses, de l'inutilité des efforts, de la vanité des attentes, quand une lumière nouvelle sur le néant de tout m'est apparue, ce soir, après diner. [...] Autrefois, j'étais joyeux ! Tout me charmait [...]. Mais la répétition des mêmes visions a fini par m'emplit le cœur de lassitude et d'ennui, comme il arriverait pour un spectateur entrant chaque soir au même théâtre. (CNI, 176)

Le temps qui passe, dans les mêmes espaces, avec les mêmes objets et êtres favorise la hantise du même qui alors fait prendre conscience aux personnages de la vacuité de la vie et de la solitude humaine : « et tout fini, fini, fini ! Et personne autour de moi ! » (CNI, 180)

Il y a chez Maupassant une volonté de dire « la matérialité humaine et terrestre »⁴⁴³. En effet, pour Maupassant comme pour Platon et le *Sophiste*, pour Diderot et le *Rêve de d'Alembert*, ou le matérialisme dialectique et historique de Marx, la matière constitue « la substance première » ou déterminante de la réalité. Entendons en ce sens, une théorie des climats au sein de laquelle : « le caractère de l'esprit et les passions du cœur » sont supposés varier selon que l'air qui nous entoure est froid ou bien chaud.⁴⁴⁴ Telle serait donc la caractérisation du matérialisme maupassantien.

Les personnages de Maupassant réagissent généralement à un ensemble de « petites choses », qui conditionnent l'existence d'une action qu'ils mèneraient. Fêré de science, ou de

⁴⁴³ GONCOURT (E. et J de), *Madame Gervaisais*, chap LXXXVII, Paris, Gallimard, 1982[1869], p. 233.

⁴⁴⁴ MONTESQUIEU, *De l'Esprit des lois*, *op.cit.*, p.329. Cité dans Salem J., *La Philosophie de Maupassant*, *op.cit.*, p. 19.

la médecine psychiatrique de la Salpêtrière par exemple, Maupassant tels les anciens médecins, paraît très souvent faire reposer l'explication du comportement de ses personnages sur « la température ambiante et sur les mouvements des vents aériens »⁴⁴⁵. Par exemple, le printemps dans *Une vie* : « Ce printemps ardent semblait remuer les sèves chez les hommes comme les plantes » (UV, 116), se pare d'une caractéristique particulière et érotique. Il est « ardent » et ainsi, favoriserait un épanchement à l'amour. Le printemps conditionne les actions des personnages et motive les amoureuses suggestions ; c'est lui qui est le véritable sujet du désir.⁴⁴⁶ L'homme est pour Maupassant un être semblable à une bête à peine supérieure aux autres, nous le verrons dans la satire sociale que ce dernier dresse. Aussi se laisse-t-il facilement influencer par les éléments qui constituent son environnement. On peut donc comprendre le rôle absolument « déterminant » des premières chaleurs, « des premières torpeurs sur l'équilibre humoral et le comportement des humains.⁴⁴⁷ » Le printemps dans *Fort comme la mort*, « revernait tout le monde » (FCM, 901). Tout renaît, comme pour le paysagiste Amaury Maldant : « Moi aussi, j'ai toujours un retour de sève en avril » (FCM, 892). Olivier quant à lui sent monter l'excitation : « Oui, aujourd'hui je ferais des choses surprenantes. » (FCM, 891) Un printemps souvent ardent qui comme dans *Une vie* en vient à faire « remuer les sèves chez les hommes comme chez les plantes » (UV, 116). Un printemps qui suggère aux personnages, telles des marionnettes, les effluves du désir ; un certain degré de température, une légère vibration suscitent, chez tout ce qui vit, une tension, inquiétude vague et attente de geste qui assouvit.⁴⁴⁸ Il les conditionne au point d'en faire des victimes. Pour la jeune Rosalie Prudent accusée d'infanticide, c'est l'été qui a émoussillé les sens du neveu de ses patrons, ces « deux mois d'été » (FCM, 700) où « l'air était doux... [et] il faisait clair de lune » (FCM, 701) alors, à son tour elle n'a pu résister et s'est donnée à lui. La faute se trouve imputée à la saison, « l'été », et au temps qu'il fait, notamment la « pleine lune ». De leurs instincts libérés résultera un infanticide. Cet acte montre un retour à la réalité pour le personnage qui prend conscience d'avoir été l'objet de ses sens, influencé par le temps et même l'espace. Dans *Promenade* par exemple, c'est particulièrement « l'éclat du soleil » (CNII, 129) qui inspirera à M. Leras un changement dans ses habitudes, « un soir de printemps » (CNII, 129). Ce passage affirme le déterminisme des éléments naturels sur la sensibilité de l'être. La dissémination dans le texte d'informations relatives à la cause du suicide

⁴⁴⁵SALEM J., *La Philosophie de Maupassant, op.cit.*, p. 20.

⁴⁴⁶*Ibid.*, p. 21.

⁴⁴⁷*Ibid.*, p. 22.

⁴⁴⁸*Ibid.*, p. 37.

du personnage permet de comprendre la particularité de « Ce jour-là ». On pourrait comprendre que M. Leras « demeura ébloui [...], par l'éclat du soleil couchant », (CNII, 129) ce qui l'amena à sortir instinctivement de son « circuit sécuritaire ». Puis le narrateur précise qu'il s'agit du printemps : « C'était un soir de printemps, un de ces premiers soirs chauds et mous qui troublent les cœurs d'une ivresse de vie. » (CNII, 129) Le printemps rime donc avec ivresse et exaltation des sens relevées par « une gaieté dans l'œil » (CNII, 129). La sensation de joie lui est ainsi fournie par la vue de la lumière, notamment avec la chaleur du ciel qui « flambait » et une fois encore « la tiédeur de l'air » (CNII, 129). Le personnage connaîtra ainsi comme Jeanne un moment d'exaltation suggéré par les éléments naturels. Puis intervient la phase descendante et donc dysphorique. Si le jour et l'éclat du soleil réchauffent le cœur et lui suggèrent quelques extravagances, la nuit lui inspirera l'errance, une envie de marcher. Et progressivement il prolongera dans les méandres de son âme hypersensible et épuisée par les petites misères répétées du quotidien. Maupassant se rapproche ainsi au plus près du matérialisme philosophique.⁴⁴⁹ Les saisons selon qu'elles sont chaudes ou froides, lumineuses ou grisâtres, influencent le comportement des personnages qui sont dès lors soumis à leurs instincts de vie ou de mort. Les personnages masculins sont toutefois les plus sujets à ce déterminisme saisonnier. Le déterminisme climatique dans ce cas renvoie davantage aux principes de la critique littéraire de Taine. Selon lui, tout est déterminé par des causes : « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre.⁴⁵⁰ » Son *Introduction à la littérature anglaise* publiée en quatre volumes, tire son importance de l'introduction même de l'ouvrage où il présente les enjeux de sa théorie. Le milieu à travers le climat, les lieux et l'organisation sociale (nous y reviendrons), influence le personnage, l'individu. Cette conception de l'individu, qui serait dès lors perçu comme un pantin réduisant le « génie de l'homme », rebute toutefois Flaubert. Pour lui, cela reviendrait à réduire le « Moi » à sa référence à l'espace environnant. Ce matérialisme philosophique serait davantage proche de la philosophie positiviste de Taine, bien que Maupassant ne se comporte pas comme un juge ou un critique lors des descriptions spatiales mais comme un observateur et un expérimentateur.

Le temps comme on vient de le voir, influence l'action des personnages. Il déclenche joie, excitation libidinale quand il est beau et chaud, comme dans *Une partie de campagne* ou

⁴⁴⁹ SALEM J., *La Philosophie de Maupassant, op.cit.*, p. 19.

⁴⁵⁰TAINE H., *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863, t. I, p. XV, cité par LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant, op.cit.*, p. 15.

pour Rose dans *L'Histoire d'une fille de ferme* dont la beauté du temps a favorisé « l'accouplement » avec Jacques. Tandis que l'hiver réveille les plus grandes hantises de Maupassant et de ses personnages. L'hiver inspirait à Maupassant des sueurs froides. Dans une correspondance à sa mère, il signifiait cette influence néfaste sur son état psychique :

Je me trouve si perdu, si isolé, et si *démoralisé*, que je suis obligé de venir te demander quelques bonnes pages. J'ai peur de l'hiver qui vient, je me sens seul, et mes longues soirées de solitude sont quelquefois terribles. J'éprouve souvent, quand je me trouve seul devant ma table avec ma triste lampe qui brule devant moi, des moments de détresse si complets que je ne sais plus à qui me jeter.⁴⁵¹

Si l'été est pour lui synonyme de joie, de voyages dans des pays où il y aurait toujours du soleil, l'hiver, pour lui, est affilié à la solitude et aux angoisses existentielles.

La nuit est semblable à l'hiver. Elle plonge les personnages dans la tristesse, l'angoisse et la peur. En effet, bien qu'éblouissante dans sa description, la nuit peut tout aussi perdre et effrayer le personnage. Pour Pierre ou pour M. Parent, c'était surtout « la nuit » qu'ils se livraient à « des raisonnements interminables » (CNII, 602). Parce qu'elle nous éblouit pour mieux nous intriguer, la nuit dans les rues de Paris construit la figure du personnage flâneur dans *La Nuit* et errant dans *Sur l'eau*. Dans *La Nuit*, le narrateur retrace les effets d'une promenade nocturne dans les rues de Paris :

Oh ! que j'étais loin, que j'étais loin de toutes les choses et de toutes les gens dont on s'occupe autour des boulevards, *loin de moi-même* aussi, devenu une sorte d'être *errant, sans conscience, et sans pensées* (CNII, 1091)

Plongé dans le « rien », le personnage devient errant, allant sans but dans les rues, pour finir par réaliser qu'il est « perdu », une nuit d'érotisme et de prémonition comme dans *La Peur*, *Le Loup* et *L'Auberge*. Nuit de tous les crimes les plus insidieux comme dans *La Main d'écorché*, où une main de criminel achetée en Normandie revient la nuit, « vers minuit » (CNI, 6) toquer à la porte, puis étrangler son acquéreur, l'ami du narrateur Pierre, qui en devient « fou » et en meurt. La nuit devient progressivement, quand on s'y plonge, le lieu où surgissent de nulle part des fantômes en tous genres, tant « les ténèbres » vous noient et vous affolent l'âme. Une nuit de l'inadmissible qui nous laisse coi, comme dans *Qui Sait ?* Une nuit qui inspire les plus noires pensées et traîne avec elle la mort d'un promeneur dans *Promenade*, et nous met

⁴⁵¹ DUMESNIL R., *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 201.

face à notre *Solitude*. On la redoute avec M. Parent qui voit en elle « l'obscurité du soir » synonyme de « tristesse des crépuscules » (*CNII*, 604). Une nuit qui fait prendre conscience de la décoloration des choses liée au temps, avant que n'intervienne l'irréparable dans *Suicides* : « Tous les évènements de l'existence qui, autrefois, resplendissaient à mes yeux comme des aurores, me semblent se décolorer. » (*CNI*, 176) La comparaison des évènements passés semblables à l'aurore rappelle encore le rêve. Ce personnage ne semblait pas, jusqu'à ce moment de la nuit, encore sorti de sa vision onirique de la vie. Les couleurs et les joies liées à la dimension onirique se décolorent lorsqu'intervient la réalité, une réalité terne, source de désillusion. Il en vient à conclure : « la signification des choses m'est apparue dans « sa réalité » » (*CNI*, 176) brutale. Une nuit où émergent des cadavres, *Sur l'eau*, souvent tassés dans les profondeurs parce que l'eau de la Seine coule la mort dans *La Nuit*.⁴⁵²

C'est souvent par la nuit que l'on plonge, chez Maupassant, dans les méandres du fantastique ténébreux et des hantises. Pour Marie-Claire Bancquart, ce fantastique cher à Maupassant trouve sa source dans une « blessure personnelle ». En effet, Maupassant a grandi dans un cadre familial disloqué. Des parents divorcés lorsqu'il n'avait que douze ans, un père absent, une mère cultivée, mais possessive et malade, vivant souvent en réclusion. Pour certains, elle se présentait comme angoissée, abonnée aux narcotiques, sujette à d'atroces migraines et à des troubles de la vue, souvent enfermée des journées entières dans une chambre où elle maintenait l'obscurité.⁴⁵³ *Garçon un Bock !* serait pour la critique, la confession de l'écrivain sur une enfance dont il parlera moins souvent dans ses récits. Doté malgré lui d'une santé délicate, les nerfs fragiles, et atteint très tôt de « la grande vérole » comme son maître Flaubert, Maupassant sera progressivement, capturé par la drogue et l'eau. *Sur l'eau* en 1876 et *Rêves* en 1882, attestent cette inclination. Les thématiques chez Maupassant ne peuvent toutefois pas être classées chronologiquement. Néanmoins, l'étude chronologique de la production littéraire de l'auteur révèle que les contes qui admettent un inquiétant « à côté », « une magie, apparaissent dès le début de la courte carrière d'écrivain de Maupassant »⁴⁵⁴ notamment avec *La Main d'écorché* ou *Sur l'eau*. L'on peut constater, après *La Main d'écorché* par exemple, l'abondance des textes abordant l'étrangeté, le double et donc le fantastique maupassantien comme *Le Horla* entre 1886 et 1887 jusqu'à *Qui sait ?* en 1890 qui marque l'entrée de Maupassant dans le

⁴⁵² BANCQUART M.C., *Maupassant conteur fantastique*, op.cit., p. 6.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵⁴ LOVECRAFT H. P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, éd. Christian Bourgeois, 1969, p. 39.

gouffre, la phase la plus critique de son aliénation mentale. Elle signifiera aussi l'arrêt de toute création littéraire de l'écrivain.

La Normandie se lit à travers sa nature, laissant entrevoir chez notre écrivain quelques expressions impressionnistes dans la description. De cet impressionnisme ressort l'influence de : la lumière, l'espace et l'eau sur les personnages et la progression narrative de certains récits tels qu'*Une vie* ou *Pierre et Jean*. Maupassant ne peint toutefois pas de manière exhaustive les décors normands, il les suggère. Telle serait véritablement leur part d'impressionnisme. La description d'un lieu étant souvent en rapport avec l'individu qui l'habite. Maupassant est ce panthéiste qui laisse couler dans ces œuvres « la nostalgie de la liberté, et d'une liberté qu'il ne conçoit que dans la nature, avec les éléments, avec les plantes, avec les bêtes ⁴⁵⁵ ». Pour Pierre Cogy et Liliane Lefebvre, il ne serait pas naturaliste, mais « naturiste ». Sans vice ni exhibitionnisme, il est persuadé qu'il est un peu lui-même l'arbre ou la bête, qu'il participe du ciel et de l'eau.⁴⁵⁶Dès lors la frontière entre la réalité et le rêve peut être infime. On peut ainsi, sans l'ombre d'un doute, plonger dans les méandres du fantastique. L'espace et le temps du fait de leur représentation participent du descriptif. Ils constituent le lieu de création et d'évolution du personnage maupassantien, le milieu qui le « module », « l'influence et le conditionne⁴⁵⁷ ».

⁴⁵⁵ COGNY P., *Maupassant l'homme sans Dieu*, Bruxelles, coll. La Renaissance du livre, 1968, p. 67., cité par LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 359.

⁴⁵⁶ LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 359.

⁴⁵⁷ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 8.

Chapitre 2 : Système des personnages, stéréotypie et marginalité

Maupassant fait œuvre d'ethnographe dans ses textes. Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, il a endossé de multiples rôles sociaux dont ceux de petit employé de ministère, journaliste-chroniqueur, canotier, chasseur, malade, etc., ce qui lui a permis de mieux réaliser la description des divers milieux où il s'était engagé.⁴⁵⁸ Ainsi véhicule-t-il un savoir encyclopédique d'un milieu, d'un type d'individu identifiable dans l'imaginaire collectif d'une communauté. La mise en scène d'un savoir nécessaire, nous le verrons, qu'il s'enracine dans une topographie, l'absence ou « vide topographique » dans un texte pouvant entraîner un vide informatif pour le lecteur, ou sur la scène textuelle, ou alors un vide narratif dans le « renseignement du *faire* des personnages »⁴⁵⁹. Toutefois, ce vide qu'il cherche à rendre visible est celui de la figure du marginal. Ce dernier est perçu comme « hors du système » à cause d'une « inadaptation quelconque » volontaire ou non, sociale, intellectuelle, financière, etc. Il se retrouve ainsi comme le souligne Yvan Barel :

[..] aux confins, à la périphérie, au-delà de la ligne d'horizon sociale, dans une distance et un éloignement qui gênent le regard, car on ne voit vraiment que ce qui est, dans une certaine mesure, familier et non ce qui est étrange et étranger, ce qu'il est difficile de ramener à une norme connue. Ce qui est vu, c'est l'étrangeté de l'être et non l'être lui-même.⁴⁶⁰

La lecture du stéréotype chez Maupassant permettra ainsi de mieux lire la construction de la figure du marginal, bien que l'étude de la notion de marginalité ne soit véritablement effective qu'au XX^{ème} siècle. Parler de marginalité reviendrait donc pour nous, à faire fi de cet anachronisme critique afin de mieux montrer Maupassant comme un des auteurs les plus prolifiques des récits de marginaux de son siècle. Marginal, il se sent en son être. Une marginalité sociale du fait de son inadaptation, ou refus de la foule, ou encore liée à son statut d'écrivain.

Maupassant procède par classement dans sa construction d'univers fictifs. Ses personnages sont souvent des stéréotypes ou des clichés dont la représentation obéit à la répartition

⁴⁵⁸ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 41.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶⁰ BAREL Y., *La Marginalité sociale*, Paris, PUF, 1982, p. 36.

des milieux et des classes qu'il côtoyait et coudoyait. Les traits distinctifs de chaque milieu et de chaque classe constituent des outils de connaissance qui permettront au lecteur contemporain ou d'aujourd'hui de lire en toute complicité. Il s'agit notamment des marqueurs descriptifs tels que l'habitat, l'habitant, l'habit et l'*habitus*. Comme l'a fait remarquer Ryu Jae-Han, Maupassant choisit et décrit avec exactitude la typologie de chaque classe et de son milieu. Elle participe alors à une charge évocatrice au point d'être promue au rôle du « symbole » de la classe entière qu'elle représente.⁴⁶¹

Il s'agira donc pour nous de revenir sur une notion assez controversée des sciences humaines, le stéréotype et par extension la stéréotypie, afin d'établir un « examen des traits distinctifs de chaque classe »⁴⁶² ou personnage-type que mettent en scène les récits courts de Maupassant. Leur caractère bref permet de mieux caractériser la typologie d'un personnage dans un rapport topographique restreint. L'analyse descriptive de la stéréotypie du personnage chez Maupassant nécessite la prise en compte de ce qui participe d'un « effet-personnage » entre « personnages anthropomorphes et « non-anthropomorphes⁴⁶³ » et sa réception par le lecteur. Cette approche vise la « description globale » d'un « système sémantique »⁴⁶⁴ permettant une caractérisation du personnel narratif de Maupassant.

Notre lecture du stéréotype ne se fera pas sans passer par la mise en exergue des savoirs employés. Les marqueurs topographique, onomastique, linguistique, typographique etc., constitueront à cet effet les grains semés dans le texte et qui participeront de l'effet de personnage ou de réel. Ils nous permettront de mieux faire ressortir les visages de la marginalité constante de certains personnages-types qui deviendront des « types marginaux » propres à l'auteur. Ils seront dès lors l'expression d'un savoir construit à partir d'expériences multiples et variées de l'écrivain, expériences à la fois intimes et objectives.

⁴⁶¹ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 42.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁴ Définissant l'objectif de son étude sur *L'Effet-personnage dans le roman*, Vincent Jouve résume qu'il visait à donner du personnage « une définition strictement fonctionnelle qui le constituât en un composant du système narratif ». L'effet personnage permettrait ainsi de « construire un modèle » ou un « appareil théorique » permettant de rendre de compte de « la réception d'un personnage quels que soient le genre et l'époque du roman auquel il appartient. », in JOUVE V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001, [1992], p. 7 et p. 23.

II.2.1. Le stéréotype, une notion plurielle et complexe

La notion de stéréotype a été empruntée au langage technique de l'imprimerie, où elle désigne une plaque métallique gravée servant aux impressions en série. Le sens premier de cette notion le représente déjà comme outil de reproductions multiples d'un objet. Vers la fin du XIX^{ème} siècle, le stéréotype se voit introduit dans le jargon populaire, et vers 1920 dans les sciences humaines. Le journaliste Walter Lippman dans son ouvrage *Public Opinion*, paru en 1922, le définit comme étant des « *pictures in our heads* », « des images » qu'on se représenterait « dans notre tête ». Elles peuvent ainsi avoir trait à la culture ou à notre vision sociale ou à notre représentation de la réalité. C'est donc cette première définition qui paraîtra pour la première fois dans l'*Encyclopaedia Universalis*⁴⁶⁵. Le stéréotype participerait donc d'un pré-construit, d'un déjà dit, d'un supposé « savoir sur » un fait, un lieu, ou un être.

Il dérive du grec *stereos*, qui veut dire « solide », « ferme », ou « dur », et *tupos* « caractère gravé », ou « empreinte ». Le stéréotype renverrait à une idée préconçue, non acquise par l'expérience, sans fondement précis ou reposant sur des faits particuliers, curieux ou d'aspect secondaire, qui s'impose aux membres d'un groupe et à la possibilité de se reproduire sans changement. Fruits de « représentations collectives et de schémas culturels⁴⁶⁶ », les stéréotypes servent de médias à une lecture de l'imaginaire social dont la littérature s'imprègne et qu'elle façonne en retour. Cette notion tant prisée des sciences humaines a connu toutefois de nombreuses mutations donnant progressivement au stéréotype la définition que nous connaissons aujourd'hui. Son évolution sémantique en fait le synonyme approximatif des notions de clichés, poncifs, lieux communs, et idées reçues.

Dans son rapport aux sciences humaines comme « objet théorique »⁴⁶⁷, il vise à « souligner la façon dont chaque discipline a construit son objet en fonction de sa logique propre et de ses intérêts.⁴⁶⁸ » Nous nous contenterons de procéder simplement à une approche « transversale » nous permettant, de façon synthétique, de « confronter » ses différentes études de l'objet. Nous nous fonderons majoritairement sur les travaux de Philippe Hamon, pour ce qui est du descriptif et des savoirs, de Ruth Amossy et d'Anne Heschberg-Pierrot sur les notions de

⁴⁶⁵ LIPPMANN W., *Public Opinion*, New York, Pelican Books, 1946, 1^{re} éd. 1922, cité par X. Roze, « Stéréotypes sociaux », *Encyclopaedia Universalis*, corpus 21, Paris, 1996, p. 358.

⁴⁶⁶ ARON P, SAINT-JACQUES D. et VIALA A., *Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 585.

⁴⁶⁷ AMOSSY R. et HERSCHBERG-PIERROT A., *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*, Paris, Nathan, 1997, p. 6.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

stéréotypes, clichés et idées reçues dans leur approche de la lecture et du rapport au stéréotype comme une construction de lecture. Enfin, les travaux d'Hayat Atmani nous seront plus utiles du fait de leur rapport étroit avec la représentation des personnages maupassantiens. Ces travaux nous serviront d'appui afin de montrer ce qui participe de la marginalité des personnages de récits maupassantiens et, par là-même, de leur victimisation.

Le rapport entre l'homme, la société et la nature, les rôles et enjeux du stéréotype ont vu naître de nombreuses branches des sciences humaines dont la sociologie et l'ethnologie, qui nous intéressent particulièrement dans le cadre de cette étude. Le stéréotype demeure pour ces disciplines un concept prolifique dans les travaux d'aspects culturel ou interculturel. Le *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, par exemple, montre que :

La fonction du stéréotype dans un groupe social est de perpétuer des événements de son histoire ; de résoudre certains conflits ou de dériver des tensions internes ; de manifester la solidarité du groupe, de lui donner ainsi plus de cohésion et de le protéger contre toute menace de changement.⁴⁶⁹

Les stéréotypes renvoient à des traits de personnalité et à des comportements d'un groupe de personnes et ne se limitent pas au seul plan descriptif. Le stéréotype exprime une « évaluation de l'autre »⁴⁷⁰. Chez Maupassant, le stéréotype influence le comportement, et l'identité du personnage : il détermine le regard de l'autre. Personnages types ou sociaux, idées reçues, sont autant de canaux par lesquels le stéréotype se donne à lire dans le texte. Il renvoie à un « savoir sur un objet », à une opinion « acceptée sans réflexion et largement répétée »⁴⁷¹.

Les travaux d'Hayat Atmani, en alliant langue et culture, s'appuient sur les notions de stéréotypes, clichés et lieux communs pour montrer comment se construit le personnage dans les contes et nouvelles de Maupassant. Le stéréotype, qui nous intéresse principalement dans cette partie, se voit présenté progressivement, à partir des sciences sociales, de l'histoire de la littérature et de ses constructions littéraires et structurales, pour enfin aboutir au point de vue de la lecture. Les *Contes et Nouvelles* de Maupassant s'inscriront, pour finir, dans une mise en lumière, une déconstruction, de la notion de stéréotype chez l'écrivain. *Boule de suif* (1880), les recueils tels que : *La Maison Tellier* (1881), *Mademoiselle Fifi* (1882) et les *Contes de la*

⁴⁶⁹ *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, t.2, L-Z / sous la dir. de Norbert Sillamy, Paris, Bordas, 1980, p.1139.

⁴⁷⁰ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 32.

⁴⁷¹ *Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 585.

Bécasse (1883) nous serviront de matériau privilégié pour cette démonstration. Cette démarche épistémologique vise le prolongement de réflexions sur l'enseignement du français langue étrangère. Le stéréotype serait ainsi un instrument permettant l'examen culturel et littéraire d'un texte donné. Chez Maupassant, le stéréotype façonne l'identité du personnage et détermine ainsi son destin dans la sphère narrative. Les travaux d'Hayat Atmani s'inscrivent dans la continuité de ceux de Jean-Louis Dufays, Ruth Amossy et d'Anne Herschberg-Pierrot ; bien que les siens visent plus particulièrement une approche didactique des textes littéraires. L'étude littéraire des textes de Maupassant semble ainsi prendre l'ascendant sur la visée ou les enjeux mêmes que soulève la thématique dans le cadre de l'enseignement du français langue étrangère. Une étude assez descriptive et démonstrative quant au rôle non négligeable d'une notion moderne sur la compréhension d'une culture autre, d'une époque et même d'une langue qui nous serait étrangère.

Le stéréotype renverrait de fait à l'imaginaire collectif d'une communauté donnée. La description d'un paysan normand ne ferait simplement qu'écho à un cliché du lecteur parisien sur ce dernier, afin de mieux communiquer avec son public et attiser ou nourrir sa curiosité sur les clichés portant sur le paysan normand. Toutefois, une équivoque reste à lever. Maupassant fait un double emploi du stéréotype. Il y a en effet deux niveaux ou deux sens opposés que revêt le stéréotype chez Maupassant. Dans un premier temps, le stéréotype fait référence aux outils généraux constituant le corps narratif d'un texte. Il renvoie à cet effet à « une réalité linguistique, stylistique et socioculturelle », au « déjà connu », « déjà dit ».⁴⁷² Il fait alors référence à une connaissance antérieure d'un milieu ou de l'univers textuel régissant une culture. Le lecteur ainsi s'en sert en vue d'effectuer une analyse et une lecture progressive du texte. Le « savoir partagé » participe de ce fait de la lecture stéréotypée d'un texte ou d'un personnage. Dans un second temps, les stéréotypes participent d'une visée critique chez l'écrivain, en tant que savoir didactique, (nous le verrons dans la troisième partie de notre étude) avec pour enjeu une critique de l'idéologie bourgeoise. Il prendra un sens figuré avec F. Davin dans l'*Introduction aux Études de mœurs du XIX^{ème}* de Balzac, en 1835. Il soulignera la volonté de certains écrivains de s'inscrire « en haine des formules, des généralités et de la froide stéréotypie de l'ancienne école » qui finissaient par ne mettre en exergue que des « originalités d'épiderme »⁴⁷³. C'est

⁴⁷² ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 15.

⁴⁷³ Cité par AMOSSY R. et HERSCHBERG-PIERROT A., *Stéréotypes et clichés. Langue, Discours, Société, op.cit.*, p. 25.

davantage dans ses récits courts que Maupassant effectue une exploitation « abusive » du stéréotype, pour des raisons d'exigences professionnelles et par souci de donner à lire le réel, le banal, le vraisemblable. Si le conte réduit au connu, au général, « le roman fabrique de l'inconnu, du particulier »⁴⁷⁴ remarquait André Vial. Le travail du nouvelliste s'oppose de ce fait à celui du romancier : le premier devant opérer une réduction de l'anormal, un gommage systématique des péripéties imprévisibles au profit de la normalité, alors que le second se préoccupe moins de l'ordinaire, de l'insolite. Le texte court fait donc régulièrement appel à la stéréotypie⁴⁷⁵, qui obéit à un effet de classement et de catégorisation. La notion de classement est un terme cher au discours réaliste-naturaliste, en particulier au niveau de l'énonciation, car comme « discours contraint », le texte devient symbole d'un « savoir encyclopédique ».

Les approches littéraires des stéréotypes étant généralement axées sur une visée esthétique et idéologique, peut-on affirmer que sa mise en scène narrative participerait d'une « stratégie d'écriture »⁴⁷⁶ de l'écrivain ? Notre approche envisage une analyse descriptive des stéréotypes comme acteurs d'une technique de représentation narrative des personnages. Mieux, les stéréotypes sur les personnages, disséminés dans les textes, favorisent-ils la victimisation de certains ? Souvent considéré comme un préjugé, le stéréotype n'en est pas un. Selon de nombreux psychologues, ce qui différencie le stéréotype du préjugé serait « la péjoration » car « seul l'aspect négatif est retenu » dans le stéréotype⁴⁷⁷. Nous verrons alors comment il conduit à la marginalité de certains personnages-types. Son rôle prépondérant dans la construction de la marginalité des personnages n'est donc pas négligeable.

L'usage pour Maupassant de la stéréotypie des personnages relève cependant de l'intertextualité, d'une réponse aux attentes des lecteurs et d'une mise en scène d'un ensemble d'idées reçues, de *doxa*. Sa lecture sollicitera dès lors le concours du lecteur, ce « lecteur modèle » et complice. Ce dernier s'appuiera sur son savoir (encyclopédique), l'imaginaire collectif pour déchiffrer les indices de stéréotypie répandus dans les textes. Les notions de contexte, personnages-types et de stéréotypes indiciels ou marqueurs permettront une approche herméneutique.

⁴⁷⁴ VIAL A., *L'Art du roman*, *op.cit.*, p. 480.

⁴⁷⁵ PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 204.

⁴⁷⁶ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

De ce fait, si la stéréotypie des personnages est généralement la réponse à un « horizon d'attente », la récurrence de certains marginaux-types trahit un choix, celui de l'écrivain. Nous verrons ainsi les stéréotypes propres aux personnages-types de Maupassant. Des personnages stéréotypés pour lesquels la constante marginale est perceptible dans une série de récits.

II.2.1.A. Stéréotypie : types et stéréotypes

L'approche du stéréotype par les sciences sociales, le constitue comme « un schème collectif figé » et une « idée reçue »⁴⁷⁸. De même la dimension sociale d'un texte littéraire met en exergue l'importance de cette approche qui favorise une mise en relation des imaginaires sociaux et du discours littéraire. Notre lecture de la stéréotypie dans les récits de Maupassant s'appuiera de ce fait sur la classe dominante : la bourgeoisie. Le stéréotype étant avant tout une « représentation figée », s'inscrit dans un espace, une communauté et lui est propre. Parce que notre représentation des êtres ou des choses se veut bâtie sur des clichés, l'écrivain pioche, dans une gamme limitée de personnages ou lieux communs, plus ou moins les mêmes éléments pour les caractériser. On parle ainsi de « types maupassantiens ».⁴⁷⁹ Si le stéréotype est familier aux membres d'une communauté, et se rapporte aux « représentations collectives » fréquentes et répétées par un groupe social à partir duquel elles se définissent, il finit vu son caractère itératif, par se figer et se reproduire de façon continue. Fruit de la mémoire collective d'une communauté ou d'un groupe social, il en déconstruit dès lors l'imaginaire, dans la mesure où il permet d'en rendre compte. Selon Vincent Stohler, désignant une « structure », « une association d'éléments « susceptibles d'influencer l'ensemble des niveaux du discours, « le stéréotype se donne sous forme de condensé, de schématisation simplificatrice et abstraite qui ne rend que partiellement compte de la complexité de la réalité ».⁴⁸⁰ Dès l'origine « péjoratif », nous dit Ruth Amossy, le stéréotype « délimite l'espace des idées reçues par opposition aux hauts lieux de la

⁴⁷⁸ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 3.

⁴⁷⁹ PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les Contes et nouvelles de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 229.

⁴⁸⁰ « La relation intertextuelle [du stéréotype] opère par prélèvement de passages, d'idées, de schèmes issus de textes antérieurs, et par leur transfert mécanique dans un autre texte auquel ils s'intègrent plus ou moins aisément. [...] Par définition, le stéréotype recouvre plusieurs textes à la fois, dont il est comme une sorte de condensé ou de précipité, en même temps qu'il est schématisation et sclérose. On dira alors que la stéréotypie se réfère à un contexte, c'est-à-dire à la fois ensemble anonyme de textes et ensemble de valeurs véhiculées par ces textes » in Claude Boucher, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, « Thème et texte », 1974, pp. 44-45, cité par Vincent Stohler, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 05 janvier 2011. Source : <http://journals.openedition.org/narratologie/1184>, consulté le 09 juillet 2021.

connaissance »⁴⁸¹. Le type a plutôt trait, quant à lui, à un « modèle idéal ». Du latin « *typus* » et du grec « *tupos* » selon le *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse, il désigne un « objet réunissant à un haut degré les traits, les caractères essentiels de tous objets de même nature. »⁴⁸² En littérature, il renvoie à une « figure, un personnage d'une forte originalité [...] propre à servir de modèle à l'artiste et aux écrivains »⁴⁸³ en jouant le rôle d'intermédiaire représentatif d'une société. Souvent propre à un auteur, à ce qu'il veut montrer, à ce qui relèverait même du domaine de l'intime, « la notion de type s'applique davantage au portrait d'un personnage qui est censé représenter un groupe d'êtres humains classés selon des logiques diverses (métier, âge, nationalité, etc.) », nous dit Hans Färnlöf⁴⁸⁴. En tant que « personnage typique en qui l'individuel rejoint le général », ou miroir, « modèle réduit » d'une représentation de « toute une catégorie humaine »⁴⁸⁵ souligne Ruth Amossy, le type constitue « le fondement de la représentation artistique qui entend prodiguer un savoir social »⁴⁸⁶. Il se présente à l'instar du stéréotype comme une généralisation du savoir social, collectif⁴⁸⁷. Il se différencie toutefois du stéréotype dans la mesure où ce dernier se fige, résistant à tout changement, relève d'un savoir erroné, acquis indirectement, « une image collective simplifiée et figée des êtres et des choses que nous héritons de notre culture », ne se basant pas sur une expérience directe en lien avec la réalité que l'on veut représenter.

Il s'agit, dans un premier temps, de caractériser les personnages qui apparaissent dans les récits maupassantiens et leur rapport à l'imaginaire collectif du XIX^{ème} ainsi qu'au lectorat parisien qui constitue la grande majorité des lecteurs de l'écrivain. Du fait de sa dimension sociale, le stéréotype dans le texte littéraire se constitue comme « discours antérieur »⁴⁸⁸. Il

⁴⁸¹ AMOSSY R., « Types ou stéréotypes ? Les physiologies et la littérature industrielle », in *Romantisme*, n°64, 1989, pp.113-123, p. 113.

⁴⁸² *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, Larousse P. (1817-1875), Garnier Numérique, 2004, p. 618.

⁴⁸³ *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, Larousse P. (1817-1875), Garnier Numérique, 2004, p. 618.

⁴⁸⁴ FÄRNLÖF H., « L'Excès de réel - caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », in *Quêtes littéraires*, n°10, 2020, pp. 94-105, p. 96.

⁴⁸⁵ AMOSSY R., « Types ou stéréotypes ? Les physiologies et la littérature industrielle », *art.cité.*, p. 113.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁸⁷ Cf. BALZAC H. *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques à la plume et au crayon*, Paris, Philppart J., tome 2, (date indéfinie). Dans cet ouvrage, à la suite de Jules Janin, Balzac met en exergue une série de caricatures et portraits permettant de définir et de reconnaître des types sociaux. Pour lui la distinction du type repose principalement sur la reconnaissance des « nuances » qui participent de la distinction d'un type face à un autre. Cf., « La femme de campagne », p.113.

⁴⁸⁸ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, *op.cit.*, p. 202.

s'inscrit généralement dans un contexte. L'écrivain véhicule à travers lui un savoir encyclopédique. Il procède d'une intertextualité sociale et littéraire. Pour Claude Boucher :

[...] par définition, le stéréotype recouvre plusieurs textes à la fois, dont il est comme une sorte de condensé ou de précipité, en même temps qu'il est schématisation et sclérose. On dira que la stéréotypie [...] se réfère à un *contexte*, c'est-à-dire à la fois ensemble anonyme de textes et ensemble de valeurs véhiculées par ces textes (au sens où l'on parle d'un « contexte culturel », d'un « contexte social », etc.). Mais en aucun cas, un texte singulier ne suffit à constituer le stéréotype (cliché ou lieu commun) : il faut auparavant que ce texte, ou une de ses parties, ait été assimilé par une tradition, poli par un usage multiple, selon un processus déterminé, avant de ressurgir, dépouillé de ses traits contingents, sous la forme d'un « modèle » d'écriture ou de pensée⁴⁸⁹.

Il est une réécriture d'un texte ou de plusieurs textes préexistants :

Dans le discours littéraire, le stéréotype participe souvent d'un intertexte : à travers lui des textes préexistants étoilent le texte nouveau ; des modèles littéraires se trouvent réactualisés ou retravaillés. La réécriture du stéréotype constitue ainsi une façon de se situer par rapport à la littérature préexistante [traduisant une inscription dans un champ]⁴⁹⁰ aussi bien qu'une manière de se situer dans le débat contemporain⁴⁹¹.

Les textes de Maupassant faisant généralement usage de stéréotypes les donnent à lire comme des citations anonymes. Ils deviennent ainsi la marque non signée d'un discours social repris. Nous le verrons à partir du personnage rustique, dont la caractérisation relève d'un savoir partagé par la mémoire collective de son auditoire parisien. Il participe ainsi du préconçu et du préconstruit, lui-même enraciné dans le collectif.⁴⁹² Il relève du savoir collectif, savoir communautaire. « Parole sans origine », marque d'un déjà-dit à travers lequel s'inscrit le discours de l'Autre, le stéréotype se réfère à une *doxa*, il renvoie au « on dit », à « la rumeur des discours sociaux »⁴⁹³. Pour Ruth Amossy par ailleurs, le texte est généralement lié à son contexte social. Il devient un discours antérieur, s'inscrivant dans une interdiscursivité. Par ce concept, on peut

⁴⁸⁹ BOUCHER Cl., *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, « Thème et texte » 1974, pp.44-45. Cité par ATMANI Hayat, *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 229., et Vincent STOHLER, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans Bouvard et Pécuchet », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 05 janvier 2011. Source : <http://journals.openedition.org/narratologie/1184> , consulté le 29/12 2021.

⁴⁹⁰ Nous soulignons.

⁴⁹¹ AMOSSY R., « Stéréotype, inter discours, intertexte : le soldat-laboureur dans l'argumentation romanesque de Zola et Giono », in *Sont-ils bons ? Sont-ils méchants ? Usages des stéréotypes*, sous la direction de Christian Garaud, Paris, Champion, pp. 2001, pp.39-50, p. 41.

⁴⁹² AMOSSY R., *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, op.cit., p. 30.

⁴⁹³ HERSCHBERG-PIERROT A., « Problématique du cliché. Sur Flaubert », in *Poétique*, n°43, 1980, pp. 334-344, p. 498. Cité par ATMANI Hayat, *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 242.

souligner le fait que des discours antérieurs ou des fragments préexistants circulent nécessairement dans tout ce qui se dit et s'écrit à une période donnée. En d'autres termes, la parole de l'autre, le déjà-dit, interfère dans tout énoncé nouveau en établissant son dialogue constitutif⁴⁹⁴. Relevant d'une représentation sociale de l'autre, le stéréotype met en place des systèmes de valeurs qui lui sont identifiables. Il permet d'orienter la perception de l'autre, de l'objet. Il devient un « système de sélection », d'organisation et de « savoir sur ».

Le stéréotype, comme le souligne Riffaterre, a une fonction de citation, ou de référence, bien que nous ne soyons pleinement dans le sens où l'entend Genette⁴⁹⁵. *Une vie*, par exemple, semble souvent une copie de *L'Éducation sentimentale*, mais surtout de *Madame Bovary*⁴⁹⁶ de Flaubert. Ces textes reposent majoritairement sur le stéréotype d'une femme à l'âme romanesque qui, au sortir de l'internat se rend compte du caractère dysphorique que peut avoir la réalité. La mise en place progressive de constituants intimes met en exergue cette prise de conscience, allant du rêve à la réalité, à la perte de l'innocence, de toute « sensibilité » aux exaltations amoureuses semble similaire. De *L'Éducation sentimentale*, *Une vie* semble recueillir une sensibilité similaire, un certain mode de comportement ou d'attitude. De même que la courbe qui transcrirait cette évolution dessine une chute continue, « des premiers renoncements à une définitive capitulation ».⁴⁹⁷ Le texte possède ainsi une capacité d'évocation qui le lie à un contexte historique. Les stéréotypes qu'il exploite peuvent de ce fait servir de référence à des textes antérieurs avec lesquels il entretient un rapport de similarité en dépit de la pluralité discursive. Maupassant, comme d'autres avant lui, produit des œuvres qui s'inscrivent généralement dans la continuité ou complémentarité des œuvres déjà existantes. Sa production intègre ainsi une production antérieure. C'est bien en cela que son œuvre se veut représentative du réalisme, celui de Balzac et de Flaubert. Pour Élémer Bourges et André Vial avant lui, il existe une filiation littéraire de Maupassant :

⁴⁹⁴ AMOSSY R., « Stéréotype, inter discours, intertexte : le soldat-laboureur dans l'argumentation romanesque de Zola et Giono », *art.cité.*, p. 41.

⁴⁹⁵ Genette définit l'intertextualité au sens « stricte » comme « la présence littérale [...] d'un texte dans un autre », Introduction à l'architecte, théorie des genres, Paris, Seuil, 1979, p. 157., pour J. Kristeva : Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double., dans « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », Critique, avril 1967, pp.440-441. Cité par ATMANI Hayat, *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, *op.cit.*, p. 231.

⁴⁹⁶ FLAUBERT G., *Madame Bovary*, Paris, Clé International, 2004.

⁴⁹⁷ VIAL A., *Guy de Maupassant et l'art du roman*, *op.cit.*, p. 357.

M. de Maupassant [...] eut la chance d'avoir un devancier et un grand précurseur. Flaubert a préparé pour lui les émotions et les idées, toute la sensibilité de la France contemporaine. Si *Un cœur simple*, *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet* n'eussent point parus, on comprendrait moins bien ces histoires normandes de M. de Maupassant. Non que ce dernier ait jamais songé à vouloir imiter son maître. Il le fait inconsciemment [...]. Il n'invente rien de nouveau. Il classe, d'une autre manière, des documents humains déjà catalogués⁴⁹⁸.

Si dans son essai *Le Roman*, il se targuait d'une quête d'originalité, l'usage d'images usées n'a pas su faire passer le message. Les stéréotypes utilisés pour décrire le bourgeois parisien établi sur les boulevards, ou celui du paysan rustre n'ont pas su faire montre d'originalité. La matière même de ces récits lui viendrait souvent de ceux qu'il appelait affectueusement ses « rabatteurs ». Il s'agit notamment de sa mère et de ses amis normands. Surtout, Lapierre, Pinchon et Aubourg, « de précieux amis », qui le documentaient régulièrement et lui donnaient la matière de nouvelles qui sont demeurées des œuvres merveilleuses.⁴⁹⁹ Marie-Claire Bancquart constate l'importance de chacun dans la constitution de la matière de ses récits. Sa mère, la lectrice et fidèle conseillère, l'oriente et lui suggère des thématiques de nouvelles. Intervient aussi Robert Pinchon, son camarade de lycée et de plaisirs parisiens, devenu bibliothécaire à Rouen, le journaliste Lapierre, Directeur du *Nouvelliste de Rouen*, et Aubourg qui habitait Longueville. Les cancans d'Étretat, les histoires paysannes recueillies dans les auberges que fréquente Maupassant au temps de la chasse, fournissent aussi des sujets.⁵⁰⁰ D'autres indirects ou involontaires dont Hector Malot avec la *Maison Tellier*, son frère Hervé qui lui suggérera *Le Père Amable*. Rappelons toutefois que Maupassant n'a jamais nié l'influence de Louis Bouilhet et de Flaubert. Il en fait par ailleurs mention dans sa préface⁵⁰¹ à *Pierre et Jean*. Il exploite sans complexe des thématiques et des figures usées dans un souci de réalisme, de vraisemblance et d'adhésion de son auditoire mais aussi dans une certaine visée didactique. On peut ainsi penser que seul fait l'originalité de Maupassant, l'usage des stéréotypes employés dans ses récits. Maupassant s'en servira pour créer ses personnages types ou « modèles culturels datés⁵⁰² ».

⁴⁹⁸ BOURGES E., « Un Normand », in *Le Gaulois*, 5 décembre 1885, cité par Nadine SATIAT, *Maupassant*, Paris, Flammarion, 2003, p.363, et LEFEVBRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 328.

⁴⁹⁹ *Les Contes normands de Guy de Maupassant*, éd. Henri Defontaine, illustrations R. Pinchon, Rouen, 1946, p.15, cité par LEFEVBRE-BERTRAND L., *Le statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 291.

⁵⁰⁰ BANCQUART M-C., *Boule de suif et autres contes normands*, op.cit. pp. XIV-XV.

⁵⁰¹ MAUPASSANT G (de), *Romans*, op.cit., p. 712.

⁵⁰² MAINGUENEAU D., *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 67. Cité par ATMANI Hayat, *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 246.

On pourra le lire à travers la figure du « bourgeois », « médiocre et vaniteux », du paysan « rustre », « rusé, et cupide » ou de la « prostituée au grand cœur », etc.

II.2.1.B. Enjeux littéraires : le monde de la presse

La presse française connaît son âge d'or à partir de la promulgation de la loi du 29 juillet 1881. L'abolition de la censure, des entraves administratives et financières engendre une floraison sans précédent de titres de journaux tant parisiens que provinciaux. L'imprimerie à grande échelle, l'alphabétisation, les moyens de transports et d'information, sont autant de facteurs sollicitant le recours à la presse et à son pouvoir de diffusion. Ils ont ainsi fait son succès. De plus, la production par tirage donne naissance au journal « à un sou ». La nouvelle, qui est le genre de la stéréotypie par excellence chez Maupassant, se trouve étroitement liée à cette presse en plein essor au XIX^{ème} siècle. De même, journalisme et écriture s'en retrouvent fortement associés. En sont à l'origine : les revenus proposés par les maisons de presse et l'accessibilité immédiate aux lecteurs à une audience importante. Maupassant pouvait par exemple percevoir deux cents francs pour un récit court. Il se serait d'ailleurs vanté d'avoir perçu 40.000 francs comme journaliste. Dans les périodiques de prédilection, la production de ses récits pouvait atteindre les 30.000 exemplaires. Une production de masse, prompte à traduire et à orienter les réactions épidermiques de la conscience collective.⁵⁰³ Occasion d'être lu et d'en tirer profit que l'écrivain ne manquera pas de saisir. Maupassant sera par ailleurs considéré comme l'une des plumes les mieux rémunérées de la capitale.⁵⁰⁴ Le succès de *Boule de suif* facilitera d'ailleurs son départ du ministère. Dès lors, l'écrivain vivra de « sa plume », joignant activités de journaliste et de romancier.

Ce choix de vie implique pour l'écrivain quelques contraintes liées aux exigences de l'écriture de presse. Des thématiques et des clichés usés, un nombre de mots précis (deux mille cinq cents à trois mille mots), un genre particulier (réaliste, insolite, fantastique) sont attendus. De plus, dans un souci de rentabilité : il faut écrire vite et souvent.⁵⁰⁵ Ce qui restreint les possibilités scripturales et thématiques du romancier-journaliste. Il devra davantage traiter des

⁵⁰³ BIJAOUÏ-BARON A.-M., « Le Thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981, pp. 53-67, p.53, généré le 23 octobre 2020.

⁵⁰⁴ REVERZY E., « Guy de Maupassant », in *La civilisation du journal. Histoire culturelle et la littérature de la presse française au XIX^{ème} siècle*, op.cit., p. 1268.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

sujets d'actualité : la galanterie ou la vie politique, les faits divers.⁵⁰⁶ *Le Gaulois* et *Gil Blas* constitueront de ce fait, une tribune de prédilection. Marie-Claire Bancquart rappelle à cet effet les prérogatives dédiées à ces deux médias au sein desquels sont publiés récits et chroniques de l'écrivain :

[...] un journal possède un esprit, qui crée le lien entre ses lecteurs. Qui ouvre le *Gil Blas* recherche le scandale de bonne compagnie – scandale par rapport à la coutume mondaine, prise comme référence. Elle est référence à *fortiori*, pour le royaliste et l'élégant *Gaulois*.⁵⁰⁷

La presse, rend désormais davantage compte des réalités sociales. La connaissance du public et la prise en compte de ses attentes sont une priorité. Les critères des deux journaux diffèrent toutefois. L'un, le *Gil Blas* est « léger », voire obscène quelquefois, sans crainte de choquer. Il possède d'ailleurs en exergue une pensée de Jules Janin : amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd'hui et recommencer demain. Cet aspect « léger, voire libertin⁵⁰⁸ » selon Louis Forestier, plaira d'ailleurs davantage à l'expressivité de Maupassant. Il demeure toutefois un journal à succès de la haute bourgeoisie parisienne. Maupassant y écrira davantage de nouvelles sur les employés de bureau, et sur les paysans normands. Une sorte d'exotisme s'y dessine aussi avec les « récits d'ailleurs », dont *Marocca* ou *Allouma*. Ainsi sont mis en scène, essentiellement dans ce périodique, paysans, provinciaux, employés de bureau ou petits fonctionnaires, la petite bourgeoisie, et les « parias ». Il est friand des anecdotes scandaleuses et affriolantes. L'autre, *Le Gaulois*, est beaucoup plus prude, avec le souci de ne pas choquer ses lecteurs. Maupassant, contrairement à Flaubert, ne prenait pas en haine ces commerces. Il republiera d'ailleurs ses récits dans d'autres journaux populaires dont *La Lanterne*, *Le Petit journal*, ou *Le Petit Parisien*. Très présent dans le monde de la presse, Maupassant vit le journalisme, il est journaliste. Son écriture en gardera quelques stigmates qui influencent jusqu'aux thématiques qu'il aborde dans ses récits.

L'écrivain-journaliste et chroniqueur, doté de sa double casquette, se veut illusionniste. Il fait apparaître le monde à la façon d'un « illusionniste de talent ». Ce monde qu'il choisit de représenter est un monde imprégné de stéréotypes et d'idées reçues sur l'Autre, le paysan, le petit bourgeois, la prostituée, le paria et surtout le marginal.

⁵⁰⁶REVERZY E., « Guy de Maupassant », in *La civilisation du journal. Histoire culturelle et la littérature de la presse française au XIX^{ème} siècle*, op.cit., p. 1268.

⁵⁰⁷BANCQUART M-C., *Boule de suif et autres contes normands*, op.cit., p. XXX.

⁵⁰⁸FORESTIER L., *Contes et nouvelles, t.1*, op.cit., p. 1379.

II.2.2. Marqueurs de stéréotypie

II.2.2.A L'effet-personnage comme marqueur de stéréotypie

Les modalités d'inscription d'un personnage dans le récit et son statut constituent aujourd'hui encore « l'enjeu déterminant auquel aucune théorie générale de la littérature ne peut prétendre en faire l'économie ».⁵⁰⁹ Il est avant tout construction qui s'inscrit dans un cahier des charges de l'auteur.

La stéréotypie ne constituerait qu'à donner un « effet de vie », qui obéirait à « la mise en œuvre de techniques et stylistiques précises⁵¹⁰. La psychologie renvoie à des signes distincts qui permettent de renforcer cette quête de réel. Selon Philippe Hamon, l'« effet de vraisemblance » est produit :

par un procédé de description qui s'installe à *l'intérieur* des personnages (monologue intérieur, style indirect libre, phrases introduites par « il pensait que », « il réfléchissait que », etc., « portraits » situés à plusieurs « niveaux », etc.)

par la multiplication d'une thématique spécialisée (l'amour, les crises, la jalousie, [...], « le débat intérieur », le remord, etc.)

par la saisie et la compréhension de la part du lecteur, de *relations* entre les séquences narratives qui se succèdent, et notamment des relations hiérarchiques de partie à tout (de la *fonction* par rapport à la *séquence*) et de cause à effet entre les fonctions (X est jaloux de Y, c'est *pourquoi* X nuit à Y) ;

par la mise en relief de *relations* de type symptomatique ou indiciel entre l'habitat et l'habitant, les habits et l'habitant, l'habitant et ses habitudes, etc.⁵¹¹

Les trois premiers aspects ont permis d'inscrire la victimisation dans les récits réalistes de Maupassant, partant de la jalousie ou frustration du désir à un affrontement entre X et Y qui finissent par justifier la mise en place du mécanisme sacrificiel.

Dans l'optique d'établir un lien étroit entre les récits maupassantiens et le phénomène de victimisation, nous nous proposons désormais de dresser une approche descriptive du personnel de la fiction narrative chez l'écrivain. Le stéréotype collaborera de ce fait, à une lisibilité des personnages dans un souci de « vraisemblance », mais aussi à une catégorisation, par effet

⁵⁰⁹ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 9.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 13-14.

de « classement » de ces derniers par rapport à un niveau inférieur ou supérieur de l'échelle sociale.

Le terme « personnage » en français voit le jour au XV^{ème} siècle. Dérivé du latin *persona*, il faisait allusion au masque que portaient les acteurs sur scène. Au XVII^{ème} il domine quasiment la notion « d'auteur » et désigne un être fictif. Il fait aussi référence à ces grands Hommes de l'Histoire. Son emploi vise ainsi à donner à ce terme une singularité. Dans l'épopée et le roman français du Moyen Âge, il singularise le héros. Il correspond « à un type idéal » du héros, lié à la notion de devoir et de chevalerie comme dans *La Chanson de Roland* ou chez Chrétien de Troyes. À la figure de celui-ci sont affiliés des caractéristiques physiques et morales qui tendent à le définir, à lui concéder une identité. Doté de caractère, il devient avec Diderot « un individu », dont le réalisme et le naturalisme au XIX^{ème} siècle ne feront que préciser l'évolution. La critique littéraire contemporaine, après les romanciers de l'ère du soupçon, a su mettre en lumière une autre conception du personnage et sa lecture, une conception désacralisée du personnage qui n'est plus simplement qu'une instance psychologique. Pour Philippe Hamon qu'il s'agisse de la critique ancienne ou moderne, les typologies les plus qualitatives demeurent selon lui les modèles psychologique et dramatique. L'une renvoyant au *character*, d'emploi anglais, l'autre à la typologie et varie selon « ce que l'on en fait »⁵¹². Il soutient ainsi que sous le joug de la « survalorisation »⁵¹³ du sujet, restée traditionnelle, certaines critiques, à l'instar de la critique psychanalytique, ont tendance à procéder à une confusion entre les notions de « personne et personnage ». Bien que la notion de personnage ne puisse véritablement être indépendante de la précédente, ou même de celle de l'identité d'un individu.⁵¹⁴ Il est représentation d'une *personne* dans une œuvre de fiction. Son approche du personnage se veut différente de celle de M. Zeraffa, dans son ouvrage *Personne et personnage*⁵¹⁵ de l'ordre de la psychologie, d'une psychologie sociale et esthétique, bien qu'il ne méconnaisse pas le lien indéniable qui unit ses deux notions. La sémiologie, par l'analyse structurale qui se veut très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais

⁵¹² HAMON Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, *op.cit.*, p. 115.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 116.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹⁵ ZERAFFA M., *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, cité par HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 14.

comme un « participant »⁵¹⁶. Il est dès lors « objet stylistique romanesque » d'un auteur avant d'être une *conception* « de la personne », en tant qu'entité historique ou idéologique datée. Il peut se constituer en vecteur d'un savoir encyclopédique, que l'on doit « abstraire », faute de pouvoir clairement l'extraire :

[...] localisable partout et nulle part, ce n'est pas une « partie » autonome, d'emblée différenciable et différenciée, prélevable et homogène du texte, mais un « lieu » ou un « effet » sémantique diffus qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire [...]⁵¹⁷

Construction textuelle, son identité se conçoit toutefois comme « le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant », nous rappelle Vincent Jouve⁵¹⁸.

L'effet-personnage chez Maupassant permet d'en donner une représentation plus réelle, une caractérisation et une identification par le lecteur. Il repose généralement sur des marqueurs stables, qui en constituent l'étiquette. Nous choisissons en effet de nous appuyer principalement sur les marques stables qui relèvent d'une représentation mimétique des personnages. Selon Philippe Hamon, la mise en scène d'un personnage (effet-personnage) passe progressivement par une mise en portrait de celui-ci (ce que nous allons dresser globalement *infra*) :

Le personnage (l'effet-personnage) est une métaphore de la cohérence du texte. Un personnage est une résultante, le point nodal anthropomorphe syncrétique où se recompose, dans la mémoire du lecteur, et à la dernière ligne du texte, une série d'informations échelonnées tout au long d'une histoire. Stylistiquement, cet effet-personnage, on l'a vu, passe d'abord par des « portraits », qui focalisent et refocalisent ces informations. Un portrait de personnage est un faisceau, un « précipité » d'éléments (de traits) différentiels, bloqué sur un espace de texte restreint, espace organisé rythmiquement et syntaxiquement [...] sous forme d'une description.⁵¹⁹

Maupassant procède à un effet de classement de ses personnages, le portrait permet de fonder et de poser « l'effet-personnage » et répond généralement à l'horizon d'attente du lecteur. Cet effet s'ancre sur des marqueurs généralement stables, qui participent de leur description et de cette volonté de les rendre « vraisemblables ». L'étiquette du personnage ne repose toutefois pas simplement sur des marques stables mais aussi instables, comme nous le verrons. Nous insisterons toutefois sur une lecture de l'étiquette des personnages en nous référant à la

⁵¹⁶ Une approche empruntée aux théories de F. de Saussure, E. Benveniste et A.J. Greimas, *Ibid.*, p. 34.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹⁸ JOUVE V., *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 27.

⁵¹⁹ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 185.

catégorisation effectuée précédemment : bourgeois/petit-bourgeois, normand/paysan. Cela nous permettra de nous rapprocher de la notion de marginalité que nous désirons principalement mettre en lumière. Il ne s'agit plus ici d'établir un catalogue des indices référentiels d'un type donné mais de repérer les marqueurs qui tendent à les représenter comme types. Ainsi derrière les concepts d'*habitus*, habit, habitat, et habitudes, c'est davantage le personnage tel que le représente le descripteur à son descriptaire qui est décrit. La description à travers les marqueurs stables et instables apparaît comme lieu de savoir, d'expression de l'être, du voir, du vouloir et du faire des personnages. Il s'agit donc de voir de quelles étiquettes l'auteur affuble ses personnages afin de les rendre « vraisemblables » face à un stéréotype donné.

La lecture d'un stéréotype donné nécessite pour le lecteur moyen un travail de déchiffrement. En effet, dans un souci d'une représentation juste de son personnage, l'écrivain est amené à utiliser des procédés descriptifs qui traduisent son style. Les clichés mimétiques ainsi employés sont davantage rehaussés par des indicateurs linguistiques qui tendent à mieux circonscrire un personnage dans un topos. Pour Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, le stéréotype peut être compris comme une construction de lecture. Dans *Les Idées reçues*, Ruth Amossy rappelle le rôle déterminant du lecteur dans la lecture des indices de stéréotypie. Le stéréotype dans les textes littéraires contrairement au cliché, par exemple, est disséminé et dissimulé dans le texte. Le lecteur devra ainsi opérer un processus de lecture, celui du « déchiffrement » du schème, des « attributs d'un groupe », « d'un objet »⁵²⁰. Il activera ainsi le stéréotype reliant par exemple le thème de la femme provinciale, par un ensemble de « prédicats » usuels. Il devra de ce fait :

- sélectionner, en effectuant des choix de « termes » dont la pertinence apparaît ;
- élaguer, ou trier et renvoyer au « rang de restes »⁵²¹ toute information dont la pertinence semble absente ;
- assembler, en réunissant des parts de discours disséminés dans l'espace du récit ;
- proposer une interprétation du stéréotype selon les savoirs qui sont les siens.

Le lecteur n'accomplit ce processus de lecture que sur la base de modèles préétablis de la « collectivité » afin de dégager le « schème stéréotypé »⁵²², une image familière ou une

⁵²⁰ AMOSSY R. et HERSCHBERG-PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société, op.cit.*, p.73.

⁵²¹ *Ibid.*, p.73.

⁵²² *Ibid.*, p.74.

représentation culturellement admise. Dans *Une aventure parisienne*, Maupassant donne une image stéréotypée de la provinciale, telle une Emma Bovary, ne vivant que par procuration une vie de « canaillerie charmante » (CNI, 329) qui décide enfin de donner sens à ses fantasmes et son besoin d’aventure :

Celle dont je veux vous dire l’aventure était une *petite provinciale*, platement *honnête* jusque-là. Sa *vie, calme* en apparence, s’écoulait dans son ménage, entre un mari très occupé et deux enfants, qu’elle élevait en *femme irréprochable* [...] Elle songeait à Paris, sans cesse, et *lisait avidement* les *journaux mondains*. (CNI, 329)

C’est donc le portrait d’une femme mariée et provinciale, dont l’existence ne serait calme qu’en apparence que nous dresse le narrateur. L’usage d’hyperboles « irréprochable » pour qualifier son statut d’épouse, s’oppose à sa soif de mimétisme littéraire : « lisait avidement ». Elle n’est donc « honnête » que d’apparence, car au fond « elle songeait » à une vie de débauche. Elle est donc semblable à ces femmes bovariennes ou « éoliennes » (au sens de Pierre Danger) que représente Maupassant, à l’instar de Christiane dans *Mont-Oriol*, curieuses de vivre une vie d’explosion des sens. C’est encore à travers elle que peut se lire un type nouveau de femme « affamée », et prête à vivre leurs fantasmes, même pour un court instant. D’où la nécessité du « Lecteur modèle » d’Umberto Eco. Il ne s’agit pas d’un lecteur ou d’un public simplement « empirique », mais d’un lecteur prévu par le texte, un lecteur qui serait « capable de coopérer à l’actualisation textuelle »⁵²³ selon la pensée de l’auteur ; ce qui nécessite de sa part un savoir encyclopédique « comprenant des scénarios préfabriqués »⁵²⁴. Dès lors, la stéréotypie se met en place. Lire par exemple le thème de la jeune fille dans les récits maupassantiens reviendrait à mettre en lumière différents scénarios ou lieux communs génériques ayant trait au genre, aux motifs (celui de la jeune fille persécutée par exemple, relevé par des acteurs, séquences, événements, etc.) et enfin aux canevas situationnels (affrontement entre bandit et shérif). Ainsi, le déchiffrement serait majoritairement au moins dominé par « l’application de scénarios pertinents »⁵²⁵. De ces constructions, le lecteur se fait interprète. La lecture du stéréotype devient « élément central d’un jeu dont le lecteur doit se faire le complice »⁵²⁶ en effectuant par là même une démarche « interférentielle ». Le lecteur se dote ainsi d’une double

⁵²³ ECO U., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 68.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 275.

casquette d'interprète et de complice. Activer un stéréotype relève des aptitudes du lecteur à faire ressortir un schème abstrait et relève tout aussi bien de son savoir encyclopédique, de sa *doxa*, et de la culture dans laquelle il baigne.⁵²⁷

Cela nous amène à mieux cerner les propos de Dominique Maingueneau dans son analyse du discours :

Il s'agit au contraire d'une démarche qui appréhende le discours littéraire en s'efforçant d'articuler d'emblée fonctionnements textuels et institutionnels, mettant ainsi en cause certaines oppositions immémoriales, comme celle entre texte et contexte ou écrivain et société.⁵²⁸

Déchiffrer un texte revient donc à enrégimenter une collection diversifiée d'aptitudes permettant d'effectuer un parcours cohérent d'« une surface discursive orientée temporellement »⁵²⁹. Le texte se constitue en réseau parsemé d'« artifices » qui participent du « déchiffrement » orientant ainsi la lecture du lecteur qui devient dès lors interprète, complice ou/et modèle.

II.2.2.B. Marqueurs stables

L'activité de lecture est une « activité coopérative ». Par la lecture l'on accède à la connaissance et la compréhension d'un texte. Le destinataire parvient ainsi à faire ressortir du texte ce qu'il « présuppose », ou promet de manière directe ou indirecte. Lire revient à remplir les « vides » du texte, à relier des éléments de lecture dans un rapport d'intertextualité, « d'où il naît et où il ira se fondre »⁵³⁰.

Les personnages de Maupassant sont des êtres de papier aux caractéristiques vraisemblables. Leur description progressive, dont le processus de lecture participe majoritairement,

⁵²⁷ AMOSSY R. et HERSCHBERG-PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société, op.cit.*, p. 74.

⁵²⁸ MAINGUENEAU D., « Projet ethnocritique et analyse du discours », in *Horizons ethnocritiques*, sous la dir. de J.M. Privat et Marie Scarpa, Collection Ethnocritiques, Anthropologie de la littérature et des arts, Presses Universitaires de Nancy, pp.97-108, 2010, p.98., son approche vise « à définir les invariants qui nouent texte et contexte à travers des processus d'énonciation qui sont des constructeurs de positions subjectives et sociales » en exploitant des « réseaux d'articulations et d'interactions ». *op.cit.*, p.103. La question de l'analyse du discours est au cœur des travaux de stylistique de notre critique littéraire. Son approche du texte littéraire ne se veut pas simple prolongement des « approches stylistiques classiques » introduisant des constituants grammaticaux et rhétoriques dans une étude du texte ou d'un auteur quelconque. Le discours serait constituant social par exemple, la scène d'énonciation révélatrice de paratopie (sur laquelle nous insisterons dans la lecture de la marginalité constante). Cf., MAINGUENEAU D., *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, op.cit.*, 2004.

⁵²⁹ MAINGUENEAU D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 36.

⁵³⁰ ECO U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, op.cit.*, p. 5.

insiste sur une volonté de montrer « l'illusion » du vrai, une marginalité donnée pour réelle, vérifiable par le lecteur. L'effet-personnage accentue ainsi, chez Maupassant, « l'illusion de vie »⁵³¹, qui est liée à son processus de désignation. Le choix d'un nom pour désigner un personnage n'est en effet pas anodin, car il relève souvent d'une motivation. Pour décrire un personnage par exemple, l'auteur peut faire appel à la désignation. Le nom propre sert dans ce cas à identifier le personnage, « il est signe »⁵³². Il renvoie à une signification qui n'est jamais entièrement perdue⁵³³, car elle fait partie d'un système global. Qu'ils soient ordinaires, traditionnels de types chrétiens (Pierre, Jean), régionaux, par référence à l'appartenance géographique du personnage, les noms servent de marqueur descriptif. Des sobriquets tels que Boule de suif, Mouche, Cloche (*CNI*, 1225) ou Rade (*CNI*, 122) permettent une identification et brossent un portrait du personnage. Chez Maupassant, ce sont davantage les types régionaux tels que Kerderen dans *Petit soldat* (*CNII*, 486) pour la Bretagne, Banneville dans *Un réveillon* (*CNI*, 336) pour la Normandie, Walter Snaffs pour l'Allemagne, ou Marroca pour l'Afrique, et les types socioculturels qui saturent ses récits. L'on aura comme représentatifs du milieu paysan par exemple des noms « roturiers » tels que Valin (vilain) ; des noms fantaisistes tels que Tuvache dans *Aux champs* (*CNI*, 607) ou encore Hauchecorne dans *La ficelle* (*CNI*, 1080) ; ou des noms symbolisant le destin des personnages. Ces noms sont généralement déjà entendus, donc familiers du lecteur. Ils vont de ce fait susciter une « impression de réalité »⁵³⁴ et rendre crédible et lisible le personnage. Ces noms sont des indices de stéréotypie mettant à nu l'origine ou la catégorie sociale à laquelle appartient le personnage. Selon Philippe Hamon :

L'appellation d'un personnage est constituée d'un ensemble, d'étendue variable, de marques ; nom propre, prénoms, surnoms, pseudonymes, périphrases descriptives diverses, titres, portraits, leitmotif, pronoms personnels, etc. Le personnage, « l'effet-personnage » dans le texte n'est d'abord que la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ces marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur distribution, de la concordance et discordance relative qui existe, dans un même texte, entre marques stables

⁵³¹ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 333.

⁵³² *Ibid.*, p. 333.

⁵³³ STRAUSS L., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 242 et 280, cité par GRIVEL Ch., « Système du nom propre », Production de l'intérêt romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973, et ATMANI Hayat, *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 333.

⁵³⁴ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 334.

(le nom, le prénom) et marques instables à transformations possibles (qualifications, actions).⁵³⁵

La prise en compte par le lecteur de la valeur allouée à une désignation constitue l'un des premiers éléments de lecture de la stéréotypie des personnages. Ces procédés de désignation sont des « marques stables » qui procèdent en partie de « l'étiquette » du personnage. D'autres personnages toutefois, ne sont pas directement désignés par un nom propre ou un prénom. Dans *La Maison Tellier* par exemple, contrairement à ces récits de dames de salon, le narrateur ne donnera pas une identité à la patronne des lieux qu'il désignera par « Madame ». Ce choix d'élimination onomastique relèverait-il d'un souci de préservation de son identité ou celui d'en montrer le manque d'importance ? « Madame » sera tantôt écrit en italique ou comme pour désigner un nom propre. Rappelons que le texte traite du quotidien de prostituées. Le titre, la désignation « déceptive » de cette dernière semble donc suffire pour la profession exercée. Philippe Hamon considère l'effet de lisibilité du texte comme « conteneur social » lié à l'emploi de noms propres, de surnoms pouvant connoter le statut social du personnage. Ce qui participe de la « motivation systématique » affiliée à l'emploi des noms propres et surnoms de lieux et de personnages (transparence onomastique).⁵³⁶ Ainsi, l'emploi du nom propre dans un titre joue un rôle d'« indicateur » de genre réaliste, il est « opérateur » de classement⁵³⁷, visant dans ce cas à désigner la patronne d'une maison de « joie ». Mariolle, dans *Notre cœur est, de facto*, se définit dans l'œuvre comme une « mariolle », une marionnette, un objet pour Mme de Burne qui, contrairement à lui, possède une « burne », un caractère phallocratique. Sa désignation le disqualifie face à ce personnage féminin pour qui il se transforme en « esclave ».

L'appellation fait corps avec l'être du personnage pour ce qui est des « marqueurs stables » qui le caractérisent. L'onomastique et la toponymie procèdent souvent par mimétisme, ce qui constitue une caractéristique de prédilection du naturalisme. En effet, comme le ferait un naturaliste, Maupassant vise souvent une « redondance dénomination-comportement » et une redondance « nom du personnage-milieu du personnage » dans la stéréotypisation de ses

⁵³⁵ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 107.

⁵³⁶ HAMON Ph., « Un Discours contraint », *art.cité.*, p. 138.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 138. Philippe Hamon va plus loin en soulignant que : « Un nom propre, dans un texte romanesque, est non seulement un lieu sémantique très riche, foyer de dispersion ou de regroupement du « sens » d'un personnage, mais peut être également un objet doté d'un statut sémantique défini, jouant un rôle défini dans l'intrigue. Il tendra donc à se détacher, à prendre une certaine autonomie dans le texte même, voir à s'objectiver, à devenir un acteur onomastique doté de fonctionnalité narrative. » *Ibid.*, p. 135.

personnages. Chez Maupassant 65 titres sur 306 comportent un nom propre, soit « 21% du corpus de récits courts⁵³⁸ ». Philippe Hamon souligne :

Nous voyons donc que le nom du personnage n'introduit pas seulement une redondance dénomination-comportement, mais aussi, souvent, une redondance nom du personnage-milieu du personnage ; cette « motivation » sémantique nom/ décor, accompagnée souvent d'une anagrammisation du nom de personnage disséminée dans le nom d'objet ou de décors, reproduit donc, sur le plan phonétique/ graphique/ onomastique, le mouvement de l'influence milieu/personnage et présupposé philosophique et « scientifique » fondamental de la « formule » naturaliste.⁵³⁹

Le milieu peut ainsi se trouver concentré sémantiquement dans l'appellation d'un personnage, traduire l'« itinéraire narratif » par une sorte de prédétermination onomastique ou par une spatialisation du nom. Ces marqueurs sont exploités en rapport à l'intérêt de Maupassant pour la « mimologie » de ces personnages et renvoient davantage à des « fonctions diégétiques ».⁵⁴⁰ Le titre *Madame Hermet* par exemple joue un rôle diégétique. Le nom rappelant un enfermement et une fermeture totale, il s'agit d'une femme hermétique. Cette dernière, nous dit le récit, « est enfermée physiquement dans un asile de fous, et mentalement dans sa propre maladie imaginaire, la petite vérole dont est mort son fils et dont elle se croit atteinte. » (*CNII*, 874-875). Une autre référence : M. Leras ou « le rat » ? On peut entrevoir dans ce nom propre une « redondance avec son espace professionnel », puisque ce dernier est caractérisé par sa couleur sombre, son odeur « moisie » et sa « puanteur d'égout ». Il serait ainsi semblable à un rat vivant dans un égout (*CNII*, 127). D'autres comme Forestier s'inscrivent en opposition avec leur nom et leur milieu. Charles vit en ville, et souffre de congestion pulmonaire aiguë. Dans *En famille* enfin, Caravan ou « caravane », fonctionnaire de ministère, brille par son « immobilisme », (*CNI*, 195) quand par opposition son nom suggère chez lui des dispositions au voyage. La désignation participe ainsi non seulement de la stéréotypie des personnages, mais indirectement aussi de leur marginalisation.

L'effet-personnage visant chez Maupassant la vraisemblance permet de même d'insister sur le « réalisme textuel »⁵⁴¹. En effet, Maupassant ne fait pas que désigner ses personnages, il

⁵³⁸ VALETTE B., « Le Nom des personnages dans les contes de Maupassant », in *Maupassant et l'écriture, op.cit.*, pp. 207-218, p. 208.

⁵³⁹ HAMON Ph., *Le Personnel du roman, op.cit.*, pp. 127-128.

⁵⁴⁰ VALETTE B., « Le Nom des personnages dans les contes de Maupassant », *art.cité.*, p. 218.

⁵⁴¹ Selon Philippe Hamon on parle de réalisme textuel quand le langage imite dans la réalité un (du) « langage (parlé ou écrit). Dans ce cas, un énoncé linguistique ne serait que la « reproduction » d'un énoncé ou « fragment d'énoncé linguistique identique déjà dit par lui-même » (*usage de « figures types » de reproduction telles que*

leur donne de la voix. La langue chez Maupassant régionalise les personnages et permet dans de nombreux récits de lire la dimension rustique des personnages de paysans. Le patois normand tente ainsi de donner de la vraisemblance au récit, la *spatialisation* du discours n'étant pas une distribution quelconque des espaces imaginaires le long du texte. Elle s'accompagne de leur mise en relation avec les acteurs discursifs qui les exploitent.⁵⁴² Ainsi pour donner davantage de pertinence à un personnage de paysan, l'accent sera mis sur le patois normand. La mise en exergue du vocabulaire et de l'accent normand dans les récits régionaux de Maupassant est considérée comme « description parlée », qui permet à son tour une « classification du monde ». Pour Philippe Hamon :

[...] la description parlée est à la fois classification du personnel parlant et classification des lexiques, le monde devenant simplement une mosaïque de jargons, d'idiolectes : babil de l'enfant, « idées reçues » et clichés bourgeois, barbarisme et accent de l'étranger [...], mots du mondain, argot du mauvais garçon, patois du paysan, etc.⁵⁴³

La « description parlée » par le personnage permet de classer le personnage lui-même en retour. Elle le décrit et le définit, traduit son appartenance à une classe sociale, d'âge, à tel sexe, profession ou nationalité. Élément de stéréotypie elle est un opérateur de classement d'un monde donné. Elle participe des indices référentiels du milieu paysan avec des expressions telles que « anuit » dans *Toine* (CNI, 433), « mucre » dans *La Ficelle* (CNI, 1082), ou « cos-sards » dans *Le Vieux* (CNI, 1131). Il a été démontré que dans certains récits, la langue est façonnée par le milieu ou la fonction du personnage.⁵⁴⁴ Elle crée une « atmosphère » propre à un terroir particulier. À travers le vocabulaire cauchois, nous voulons montrer comment ce dernier, inséré dans le discours des personnages, permet de davantage les typer et les rendre réels. Imbriqués dans un milieu qui les caractérisent et les catégorisent, ils deviennent des exemples ou des contre-exemples types. Maupassant s'exprimait d'ailleurs très bien en normand, patois qu'il avait apprivoisé. Aussi la langue cauchoise ou les termes dialectaux utilisés dans son œuvre, sont généralement empruntés aux ivrognes et roublards normands. Il conserve d'eux des sentences patoises-types, souvent drôles. L'âme normande de Maupassant s'exprime dans *Les*

l'anaphore, la tautologie et la répétition), ou en ce qui nous concerne « déjà dit par un autre énoncé linguistique par le biais de la retranscription, du métalangage, de la parodie ou du pastiche. Cf., « Un discours contraint » in R. BARTHES et al, *Littérature et réalité*, op.cit., p.124.

⁵⁴² GREIMAS A.J., *Maupassant, la sémiotique du texte*, op.cit., p. 41.

⁵⁴³ HAMON Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, op.cit., p. 201.

⁵⁴⁴ LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 376.

Bécasses, où le narrateur fait mention de son attachement à la terre normande au contact de chasseurs, ses amis : « Quand nous sommes ensemble, nous parlons patois, nous vivons, pensons, agissons en Normands, nous devenons des Normands terriens plus paysans que nos fermiers. » (CNII, 564) Pour René Dumesnil :

Maupassant nous donne du parler cauchois l'idée la plus juste qu'il soit possible d'en prendre à la lecture. Car il est fort malaisé de transcrire ces nuances du langage paysan. Pour l'accent, il y faudrait une véritable notation musicale, et, pour la prononciation, je ne sais si les signes familiers aux phonéciens y suffiraient.⁵⁴⁵

Il répond ainsi à une sorte d'« exotisme littéraire normand » recherchée par son auditoire, en visant en ce sens l'illusion du vrai. En ce qui concerne le cauchois, dans la conjugaison par exemple, il existe généralement une confusion entre singulier et pluriel. Dans *L'Ivrogne*, (CNII, 95), ou *Le Vieux* (CNI, 1135), l'on constate un défaut de prononciation, « mé » pour dire moi. L'on peut aussi constater que l'apocope cauchoise finale « mé et pé », sert à dire « mère et père » dans *Boitelle* par exemple (CNII, 1092). La prononciation des pronoms, la contraction de mots « r'pecher », « d'avant » sont autant d'indices référentiels du milieu paysan que mettent en scène les récits paysans. Enfin l'aphérèse, avec Toine pour Antoine et Polyte pour Hippolyte, qui permet de dénoter chez le type paysan une volonté d'aller à l'essentiel, au plus simple.

De 1882 à 1893, Maupassant sera donc publié dans le *Journal de Rouen* comme écrivain régionaliste. Le désignant souvent par des termes familiers tels que « Notre concitoyen » ou « Notre compatriote », ce journal revendique la plume régionaliste de Maupassant : « Par le biais de ces expressions, la Normandie récupère l'auteur à succès que Paris lui a volé, et se pose dans le même temps comme un "pays" ou une "patrie".⁵⁴⁶ »

En alliant le portrait du normand et sa description parlée, les textes de Maupassant permettent ainsi de lire le type du paysan rustique. Toutefois, l'écrivain qui veille à rendre compréhensible son texte, jouera beaucoup sur les niveaux de langue.⁵⁴⁷ En effet, il ne s'agit pas pour lui de retranscrire mot à mot un langage qui serait illisible et incompréhensible pour son auditoire. L'écrivain effectuera ainsi quelques agencements permettant de rendre audible cette

⁵⁴⁵ DUMESNIL R., *Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 31., cité par LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant, op.cit.*, p. 373.

⁵⁴⁶ VINCENT, E., « Paris/Province : Maupassant passé en revues », in : Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^e siècle [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000, p. 367. Source : <http://books.openedition.org/purh/11433>, généré le 30 décembre 202.

⁵⁴⁷ LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant, op.cit.*, p. 375.

« oralité » paysanne. C'est donc généralement à l'examen de la géographie et du langage de ses paysans que l'on peut le plus évidemment discerner si sa description nourrie d'anecdotes vraies et de connaissance intime du pays est infiniment *vraisemblable*. On en conclut avec Marie-Claire Bancquart qu'elle n'est absolument pas *photographique*. Le langage paysan se fera ainsi moins « patoisant » selon la hiérarchie du personnage de paysan convoqué, mais presque jamais incompréhensible pour le lecteur français.⁵⁴⁸ Le langage paysan qu'il utilise n'est alors qu'une « langue hybride mêlée de formes populaires et de locutions communes à d'autres régions de France. ⁵⁴⁹» L'on verra par exemple dans *Les Prisonniers*, des personnages résidant dans la forêt s'exprimer comme le ferait un paysan normand : « Me v'là me v'là, y a pas de crainte » (CNI, 408), quand le narrateur nous laisse penser que la scène se déroule en Ardennes. D'autres références au milieu paysan et surtout normand sont récurrentes dans les récits régionaux de Maupassant, notamment le cidre normand (UV, 76) et le calvados. Ces boissons tiennent une importance non négligeable dans l'imaginaire collectif des ruraux. Le calvados par exemple, encore appelé « fil-en-dix ⁵⁵⁰» est mentionné dans *Une vente* (CNI, 1210), *Saint-Antoine* (CNI, 773-774), et *Le Petit Fût* (CNI, 81).

Ainsi, le langage, qu'il soit scientifique pour le médecin, mot d'esprit du mondain, argot du soldat, mot d'enfant, patois du paysan, etc. vise à donner l'illusion de réel. Le texte n'est alors plus qu'« une répétition de langages, de clichés, d'idiolectes, de jargons ». ⁵⁵¹ Derrière la mise en scène du parler paysan, c'est l'effet de vérité qui surgit, et ne manque pas de convaincre le lecteur à travers cette mise en valeur de la parole du personnage. Le dialecte s'inscrit à cet effet dans le lexique modal du « vouloir », « pouvoir » et « savoir ». Rappelons avec Maguy Sillam que Maupassant a été l'« un des premiers écrivains à caractériser les personnages par leur langage » ⁵⁵². Selon Riffaterre, ces procédés, pouvant être de nature métalinguistique ou encore typographiques (italiques, guillemets), amènent le lecteur à mieux cerner la pensée de

⁵⁴⁸ BANCQUART M-C., *Boule de suif et autres contes normands*, *op.cit.*, p. XXIII.

⁵⁴⁹ LOZAY G., « De Maupassant aux conteurs cauchois patoisants, le passage à l'écrit d'un parler régional », in *Études normandes*, n°3, 1982, pp.25-36, p. 26.

⁵⁵⁰ Selon Louis Forestier, le fil-en-dix, serait une « variété d'eau-de-vie de cabaret, très forte, supérieure au fil-en-quatre. Cette appellation est familière ; on la trouve employée par Gauthier et Zola (dans *L'Assommoir*). », *CNI, op.cit.*, p. 1523.

⁵⁵¹ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, *op.cit.*, p. 345.

⁵⁵² Il traduit de ce fait, « leurs particularités linguistiques, aux plans phonologique, morphologique, lexicologique et syntaxique, montrant ainsi une réelle écoute de la langue par ses contemporains en Province et à Paris. » SIL-LAM M., « La variation dans les dialogues de « Bel-Ami ». » in *Langue Française*, n° 89, Armand Colin, 1991, pp. 35-51, p. 35. Source : <http://www.jstor.org/stable/>, consulté le 28/12/2021.

l'auteur. Selon lui, les clichés n'apparaîtront, par exemple, que dans les paroles ou pensées rapportées au discours direct ou indirect libre « les caractères propres à ces types de discours attribuent clairement les clichés à qui de droit ». ⁵⁵³ Le langage a donc pour effet de les caractériser et de les différencier. De même le patois marque ainsi la classe d'un personnage au sein du milieu paysan. Même l'émotion qu'imité le discours est un langage chez le paysan ou le bourgeois principalement.

Maupassant, sûrement mieux que ses pairs, donne vie de façon particulière à ses personnages. L'apparence physique, les gestes, les différentes expressions jusqu'à la prononciation spécifique d'un personnage-type, en passant par le timbre vocal, donnent au lecteur l'illusion d'un être à part entière, un personnage typé, quasi réel. La vraisemblance du stéréotype participe ainsi de cette évidence, en donnant au lecteur l'impression, ou mieux, l'illusion du réel.

II.2.3. Stéréotypie et marginalité constante

II.2.3.A. Approches définitionnelles : marges et marginalités

Les études récentes en sciences humaines ne parlent pas, aujourd'hui, simplement d'une marginalité particulière mais des marginalités et des marges, en faisant référence aux notions de « frontières » et de « bordure ». En 1928, Robert Erza Park, du département de sociologie de Chicago, pose les jalons des études sur la marginalité. Son article « Human Migration and the Marginal Man » paru dans le journal américain de sociologie visait à rendre compte d'un type nouveau d'individu né des migrations aux abords des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Le marginal est selon lui :

[...] a cultural hybrid, a man living and sharing intimately in the cultural life and traditions of two distinct peoples... a man on the margin of two cultures and two societies, which never completely interpenetrated and fused. ⁵⁵⁴

Il faisait ainsi référence à des « hybrides culturels », ces personnes obligées de vivre dans deux sociétés différentes et souvent opposées. Comme lui, Edwin Stonquist ou Denis Rutledge avec

⁵⁵³ RIFFATERRE M., « Fonctions du cliché dans la prose littéraire. », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, n°16. pp. 81-95, pp.91-92.

Source : https://doi.org/10.3406/caief.1964.2460https://www.persee.fr/doc/caief_05715865_1964_num_16_1_2460

⁵⁵⁴ PARK R. E., « Human Migration and the Marginal Man », in *American Journal of Sociology*33, pp. 881-893, 1928. Cité par Michel WIEVIORKA, « La Reconnaissance des marges, au cœur des dynamiques sociales en France et au Japon », *Conférence inaugurale du colloque international*, Maison Franco-japonaise de Tokyo, 1er juillet 2016. Source : <https://wieviorka.hypotheses.org/706> , consulté le 30/12/2021.

son ouvrage *The Marginal Man*, paru neuf ans plus tard, s'intéressèrent à la personnalité même du marginal. Pour d'autres encore le marginal servira de figure revendicatrice d'une égalité des chances. Dans la société française et en Europe, le terme « marginal », selon Bernard Vincent, fait son apparition en 1972, et se généralise jusqu'en 1973. Pour le périodique *Le Monde*⁵⁵⁵ en 1979, la marginalité, fruit de mutations et caractérisations, devient un « problème de société », au cœur d'une réflexion menée sur une communauté, jusqu'en son sein même.

Au XIX^{ème} siècle la singularité du genre romanesque, réaliste en particulier, se veut pour de nombreux auteurs, la représentation de figures de marginaux. Rappelons le caractère relatif de la notion de marginalité. L'on est considéré marginal par rapport à une norme, à une collectivité institutionnalisée, à un milieu, ou à une époque. Les thématiques de temps et d'espace traitées bien avant se voient ainsi enrichies d'un concept qui est leur corollaire.

Aborder la question de la marginalité permet de mettre l'accent sur ce qui concerne non seulement le « spectre épistémologique » de la modernité, mais aussi sur la récurrence des figures de marginaux qui « bordent » les textes de Maupassant. Nous sommes soucieuse de détailler le personnel fictionnel (anthropomorphe) des récits maupassantiens, toujours dans une optique descriptive et sémiologique. Le personnage maupassantien se définit assez souvent par son onomastique et par son identité. Il est fruit d'une étiquette, et d'une construction réaliste.

Le terme « marginalité » est étroitement lié aux notions de « marges » ou de « liminarité », avec une polysémie historique qui n'est pas à ignorer. Issue du latin « *margo* », elle signifie étymologiquement la « bordure », le « bord ». Elle n'entrera pas toutefois en vigueur dans le vocabulaire comme référence à un statut social. D'autres désignations seront utilisées pour nommer ces marginaux modernes, notamment « barbares », « armées de pauvres diables ». Souvent situés dans cet entre-deux, cette liminarité, ce seuil, ils participent de la singularité descriptive du texte moderne.

Marginalité et marge font aussi appel, dans leur acception sociale, à la représentation artistique et littéraire des figures de marginaux sociaux. Avec l'individualisation, les personnages situés à la lisière sociale, vagabonds, prostituées ou bohémiens se voient occuper un rôle liminaire entre « rejet et fascination ». Le marginal est toujours menacé « d'exclusion »⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ Cf, BAREL Y., *La Marginalité sociale, op.cit.*, p. 38.

⁵⁵⁶ BOULOUMÉ A., *Figures du marginal dans la littérature française et francophone, Cahier XXIX, op.cit.*, p. 11.

Boule de suif par exemple évolue dans le récit, d'un lieu à un autre avec des gens de toutes les couches sociales. Elle les côtoie mais ne parviendra jamais à intégrer une case. Bien que sa marginalité (prostitution) ait été productive, permettant la libération de ses compagnons, elle ne sert au fond qu'à confirmer son statut d'objet de production. Ses qualités, son sens du sacrifice en font une déclassée, ne partageant avec ses camarades que le subsidiaire. Les marginaux de Maupassant, à l'instar de Boule de suif, de Rachel ou d'Irma, sont situés à la « limite inférieure » de la société à laquelle ils appartiennent. Les enfants illégitimes, les vagabonds, les immigrés, le petit employé de bureau le sont tout autant. La récurrence de ces figures sociales de marginaux montre, nous le verrons, que Maupassant n'a cessé, au cours de sa carrière, de s'interroger sur les frontières, sur le légitime et l'illégitime.

Enfin, la marginalité, au sens esthétique voire poétique, se veut le lieu d'interrogation sur les niveaux de création, bien que cette acception soit discutable. En effet, l'usage de genres littéraires jugés anciens ou désuets, tel que la nouvelle, le fait divers chez un écrivain donné peut avoir un caractère revendicateur de marge. La volonté de se singulariser par « l'originalité » serait pour Maupassant un signe de marge et de démarcation, le personnage de l'artiste « en marge » pourra davantage nous éclairer sur cette mise à distance recherchée. Pour ce qui est des personnages, la lecture des trajectoires narrative et sociale peut également constituer un enjeu poétique, le concept de marginalité est relatif à l'évolution du récit et à la description du personnage puisque marginalité et liminarité se corroborent dans la lecture du parcours des personnages d'un récit. Le concept du héros peut ainsi se lire à la lumière de la question de la marginalité ou du conformisme auquel il répondrait, selon qu'il serait porteur ou non de valeurs axiologiques. Chez Maupassant par exemple, le personnage omniprésent et valorisé, est avant tout un marginal dans la société du XIX^{ème} siècle, ce qui montre ainsi la cacophonie entre représentations littéraires et réalité sociale. Marginal, subalterne et victime sont ici des synonymes, éternelles figures de rejet. Être marginal c'est toujours subir une forme de « mise sous le regard social d'une partie de la population ». ⁵⁵⁷

Les récits maupassantiens conjuguent réalisme et narration pour établir des portraits de personnages vraisemblables, entre réalité et fiction. Toutefois, parce qu'ils mettent en scène des personnages référentiels, typés, ils incitent à une lecture du stéréotype dès lors qu'il est vecteur de valeurs axiologiques. Les stéréotypes en tant que préjugés « affectent les perceptions,

⁵⁵⁷ BAREL Y., *La Marginalité sociale*, op.cit., p. 36.

entravent la représentation fidèle de la réalité, influencent le jugement.⁵⁵⁸» Maupassant transcrit et réinvente, à travers diverses intrigues, les oppositions entre centres et périphéries dominées. Ainsi, le stéréotype participe de la marginalité des personnages dans la mesure où le « jugement péjoratif » et prime sur « l'analyse critique » des autres personnages dont le marginal se sent dépendant, comme le petit Simon face à ces camarades.⁵⁵⁹ L'approche sémiologique sera donc privilégiée afin de révéler au mieux les marques du personnage marginal considéré avant tout comme « signe intégré » d'une structure narrative donnée.

II.2.3.B. Catégorisation et marginalité : marqueurs de la marginalité

Par catégorisation, entendons l'« attribution de traits spécifiques à des personnes identifiées appartenir à un groupe social particulier ».⁵⁶⁰ En effet, dans le cadre de notre étude et du corpus choisi, nous avons pu constater la représentation récurrente des types sociaux par Maupassant. Types qui relèvent souvent du genre de la nouvelle, qui relève elle-même de la littérature industrielle ou d'une volonté de lire *Les Français peints par eux-mêmes* de « L'Encyclopédie de la morale du XIX^{ème} siècle », publié en 1841 par Jules Janin. Le récit court, par son caractère bref, permet de rendre plus « réaliste » la représentation des personnages, du fait de sa brièveté et de son souci de réduire les actions des personnages par des descriptions ou des sommaires.

Le stéréotype est dès lors rapidement reconnu par le lecteur pour qui la lecture du texte se trouve facilitée. L'adhésion se veut ainsi totale. Du fait d'une récurrence généralisée, il semble important de préciser et de classer ces personnages principaux qui bordent les textes de Maupassant. Il s'agit de mettre l'accent sur ce qui relève du « paradigmatique » et du « systématique ».⁵⁶¹ Il ne s'agit pas ici de mettre en avant les constructions narratives mais plutôt de mettre l'accent sur les critères de classement d'un système de personnages stéréotypés, d'insister sur « l'étiquette » du personnel, à travers la tripartition : habitat, habit, *habitus*.⁵⁶² Ces

⁵⁵⁸ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 80.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶¹ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon-Macquart d'Émile Zola, op.cit.*, p. 23.

⁵⁶² Selon Bourdieu, par *habitus* nous pouvons nous référer à ces « systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes », ces éléments qui participent de l'espace-moule du personnage et le caractérise. Cf, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 88., cité par RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 81.

marqueurs permettent non seulement de lire « l'effet-personnage »⁵⁶³ et « l'effet-de réel » mais aussi de mettre en lumière la marginalité de ceux que nous nommerons : les marginaux maupassantiens-types. Maupassant ne crée pas de nouveaux personnages mais choisit des personnages « préconstruits », communs à l'imaginaire du lecteur. On parle de personnages-types, passant par des techniques de portrait, lorsque dans leurs représentations, variées, ils conservent un ensemble d'indices qualificatifs itératifs. Dans la deuxième partie de son étude sur le personnel de *Rougon-Macquart*, Philippe Hamon s'est donné pour objectif de montrer ce qui est tributaire non pas de sa *fonctionnalité*⁵⁶⁴, mais du projet réaliste de l'auteur. Il évoque notamment le « présumé » du discours réaliste, les conséquences du poids d'un cahier des charges ou du faisceau des contraintes qui s'appliquent a priori au texte comme *énonciation*. Son approche, comme la nôtre, vise davantage à montrer :

[...] ce qui correspond davantage à des intentions plus proprement littéraires, stylistiques ou esthétiques liées à la conduite d'une histoire, d'une fiction, et d'une intrigue originale, bref ce qui relève plus de la construction de l'œuvre que des instructions d'un cahier des charges.⁵⁶⁵

L'intérêt est de se focaliser sur le « posé » du texte romanesque (ou narratif en ce qui nous concerne) qui est lui-même *énoncé*, à travers l'étude du système des personnages dans le corpus narratif de Maupassant. C'est surtout la construction immanente du personnage, sa *fictionnalité*⁵⁶⁶ qui sera sujette à notre étude de la stéréotypie.

Le milieu rustique normand est celui qui a su faire le succès des récits courts de Maupassant. Pour l'écrivain, l'habitat serait en quelque sorte un « opérateur de classement » du « monde encyclopédique » ou du réel.⁵⁶⁷ Il permet la ventilation de système de savoirs encyclopédiques. Cela au moyen de paradigmes, de « termes spécifiques et techniques ». Le descripteur-auteur, par le biais de sa « compétence descriptive » vise un lecteur descriptaire qui dispose d'un certain savoir intellectuel pouvant éclairer sa lecture.

L'habitat est avant tout un espace construit à partir de l'étendue *amorphe* considérée comme la « substance », espace organisé et maîtrisé pour envelopper les habitants qui l'habitent

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶⁴ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 22.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 44.

en entretenant des « relations d'osmose avec cet espace *englobant* ». ⁵⁶⁸ L'habitat constitue un objet architectural qui participe d'une lecture de la marginalité du personnage à partir de son espace-être. Son caractère (grotesque en général) en dit long sur la mise en marge d'un personnage. À travers lui, chez Maupassant, s'opère la description du personnage normand, insistant de ce fait sur l'effet de réel. Il est souvent décrit évoluant dans le milieu conventionnel d'une Normandie dont la cour se veut parsemée de pommiers, la mesure couverte de chaume, la paysanne dotée de traits grotesques ⁵⁶⁹ qui s'expriment par le quantitatif et la couleur « c'était une grande fille rouge... » dans *Le Père Amable* (CNII, 731). Le paysan normand est généralement ignorant, grossier, rusé, croyant, mesquin, superstitieux, cupide, alcoolique, et cruel. Sa description, d'un réalisme jugé souvent « cru », en fait un « personnage antipathique » ⁵⁷⁰. Rappelons que la catégorisation et la description visent à « donner à voir », à l'instar de Bréville dans *Boule de suif* dont la physiologie tend à le faire ressembler à Henri IV. L'aristocrate appartient à la catégorie de ceux qui se fondent sur les apparences et les idées reçues pour juger autrui. Ils font référence aux gens « comme il faut » obéissant à un code, une éthique, toujours en quête de distinction sociale, dont la fierté n'a d'égale que leur statut social. Pour eux : « Les éternels préjugés, la préoccupation du rang, le souci de ne pas déchoir », évoqués dans *À cheval* (CNI, 704), constituent leurs plus grandes préoccupations. Sauver les apparences n'a pas de prix.

La typologie des personnages, toutefois, insiste davantage sur les physiologies dans les récits courts de Maupassant. Selon Philippe Hamon, la littérature naturaliste ancre son récit dans une série de thèmes fixes, voire « obligés » qui participent ainsi de procédés propres à ce type de discours dit « réaliste ». Il en découle : « Des personnages types comme le peintre, l'esthète, le badaud, le promeneur, l'espion, la commère, le néophyte, l'intrus, le technicien,

⁵⁶⁸ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 44.

⁵⁶⁹ Selon Daniel Grojnowski : « L'art « grotesque » – découvert dans les grottes – a d'abord désigné des peintures bizarres, caricaturales ou licencieuses, l'équivalent de nos graffitis et de nos arts de la rue. Pour les auteurs de la bohème romantique, il recouvre toutes sortes de formulations extravagantes, burlesques ou chimériques, tant leur attention est tournée vers les personnages excentriques, les originaux et autres exclus. Dans son acception extensive, il consacre en vrac les spectacles qui se situent « en marge » : les marionnettes, les hercules de foire ou les spectacles de clowns au cirque. Aux côtés des genres réputés « nobles » prolifèrent une multitude de productions qui vont de la poésie baroque (Les Grotesques de Gautier) à la caricature, aux mimes des funambules (Champfleury) en passant par la poésie populaire (Nerval et les chansons du Valois). » GROJNOWSKI D., « Le Comique et le grotesque », in *Poétique*, 2019/2 (n° 186), pp. 243-256, p. 244.

Source : <https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/revue-poetique-2019-2-page-243.htm>, téléchargé le 15/02/2022.

⁵⁷⁰ LEFEVBRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 293.

l'informateur, l'explorateur d'un lieu, etc. »⁵⁷¹ Nous procéderons particulièrement par catégorisation des types sociaux mis en scène par Maupassant. Les plus utilisés sont ceux du paysan normand et du bourgeois. Le bourgeois, comme le paysan se voient davantage dotés « d'attributs obligés qui les caractérisent⁵⁷² ». Les thèmes ou « prédicats fixes⁵⁷³ » affiliés à la typologie du bourgeois sont généralement : « esprit borné », « vaniteux », « ignorant », « cupide », « âpre au gain » et qui « souffre de tout sacrifice de toute parcelle de sa fortune » (CNI, 30). Derrière le bourgeois épris de pouvoir et de richesse, on retrouve l'employé de bureau. De nombreux récits courts mettent en scène l'existence quasi misérable de l'employé de bureau dans la ville de Paris. Qu'il soit employé de ministère dans *En famille* avec M. Caravan, petit rentier avec M. Lerebeur ou M. Leras, l'employé de bureau appartient à la petite bourgeoisie française et constitue l'un des personnages les plus représentatifs de cette catégorie sociale. Leurs physiologies restent toutefois généralisées et fixes. Le corps du bourgeois nanti, souvent décrit avachi, affligé d'embonpoint, enlaidi, alourdi, est « petit », « gros », « paresseux ». De plus, sa description laisse paraître un être improductif sexuellement ou stérile (*Monsieur Parent, L'Héritage*) à l'instar de M. Bougran, personnage-type de l'employé de bureau chez Huysmans. Quant à M. Caravan ou M. Leras dans *Promenade*, le bureau constitue pour eux, « ce lieu sacré, régi par un culte de la répétition, qui sous la forme de la routine accède ironiquement au statut de rite magico-religieux », constate Gilles Bonnet⁵⁷⁴. Il est déterminé par un *espace-être* qui conditionne son *faire*, notamment une vie dont le caractère itératif du quotidien est représenté par les mêmes actes administratifs (la paperasse), les mêmes conversations entre collègues, le rapport à la rente, et une physiologie récurrente.

Maupassant croit par ailleurs en « l'incidence de la physiologie sur la psychologie ».⁵⁷⁵ M. Parent en payera d'ailleurs les frais avec le petit Georges qu'il pensait être son fils. Le bourgeois-type serait davantage caractérisé par sa passivité, sa mollesse langagière à l'image de M. Parent et M. Caravan. Il est dès lors stéréotypé comme médiocre et de mauvais goût à l'instar

⁵⁷¹ HAMON Ph., « Qu'est-ce qu'une description ? », in *Poétique*, n°12, 1972, p. 473. Cité par ATMANI Hayat, *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 219.

⁵⁷² ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 219.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 219.

⁵⁷⁴ BONNET G., *L'Écriture comique de J. – K. Huysmans, op.cit.*, p. 198.

⁵⁷⁵ BANCQUART M-C., *Boule de suif et autres contes normands, op.cit.*, p. XXIX.

de M. Roland ou encore : « vaniteux et ignorant »⁵⁷⁶. Les stéréotypes permettant de catégoriser les types de personnages présents dans les récits de Maupassant se manifestent par l'intermédiaire d'« opérateurs d'universalités », de temps verbaux et de prédicat à valeur gnomique. Omniprésents dans le langage, les stéréotypes « signent » un savoir préalable. Ils sont la marque des idées reçues et des lieux communs qui circulent dans la société.⁵⁷⁷

II.2.3.C. Le thème de la bureaucratie

Un texte par le descriptif met en scène des compétences descriptives et narratives. La reconnaissance d'une « unité-description » s'exprime à travers une mise en « position du monde », une mise en scène de certaines « postures » de destinataire et de destinataire du texte. Elle installe dans le « flux textuel », un horizon d'attente. Elle convoque une nouvelle image d'émetteur, dont le descripteur, dans le texte, et fait appel à un « statut nouveau de lecteur » appelé « descriptaire ». Elle sollicite à cet effet une nouvelle compétence spécifique de ce dernier⁵⁷⁸.

Si dans un récit, le lecteur s'attend à percevoir des contenus déductibles, en moyenne, dans une description, il attend « la déclinaison d'un stock lexical », il fait ainsi appel, lors de sa lecture à une mémoire *in absentia*.⁵⁷⁹ Cette dernière vise la reconnaissance plutôt que la compréhension des stocks lexicaux qui régissent la description d'un objet sémiologique. Sa description se veut stéréotypée dans la mesure où elle sollicite la « Mémoire » du lecteur, car elle constitue le lieu « d'inscription des présupposés » du texte :

[...] lieu où le texte, d'une part, s'embraye sur le déjà-lu encyclopédique ou sur les archives d'une société, le lieu où sont, d'autre part, disposés les indices que le lecteur devra garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure.⁵⁸⁰

La description est donc lieu de repérage de marqueurs de stéréotypie et de conservation mémorielle de savoirs en vue d'une lecture à venir. Dès lors qu'elle se veut conscience de la lexicographie d'un énoncé donné, elle peut se lire sous forme de catalogue ou d'inventaire, en ce qui nous concerne, d'un type ou d'un lexique particulier. La description, donc, est méta-

⁵⁷⁶ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 323.

⁵⁷⁷*Ibid.*, pp. 246-247.

⁵⁷⁸HAMON Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif, op.cit.*, p. 40.

⁵⁷⁹*Ibid.*, p. 44.

⁵⁸⁰*Ibid.*, p. 45.

classement, est texte de classement classant et organisant une matière déjà découpée par d'autres discours.⁵⁸¹ Selon Anne-Marie Bijaoui-Baron, le portrait du petit bourgeois bureaucrate aborde, de Balzac à Maupassant par exemple, une thématique plus vaste : celle de la bureaucratie. En effet, l'on peut constater qu'étroitement imbriquées dans le feuilleton et dans les nombreux articles de mœurs qui composent la rubrique *Variétés* des journaux, la presse et la paralittérature se révèlent pour les écrivains du XIX^{ème} siècle un réservoir de matériaux bruts, un magasin d'accessoires, un véritable « dictionnaire d'idées reçues »⁵⁸². On en vient aisément à parler de « mythologie » bureaucratique au sens barthésien, c'est-à-dire d'un code producteur/reproducteur de clichés relatif à ce système sémiologique. Nous entendons par là une dilution des problèmes réels de fonctionnement dans l'humour et la caricature, qui diffuse une image réductrice de la bureaucratie.⁵⁸³ Balzac a principalement puisé de façon abondante dans cette liste afin d'écrire *Les Employés*, *Les Petits Bourgeois* et de nombreux autres romans mais aussi son irrésistible *Physiologie de l'Employé*, directement inspirée par la rencontre d'une forme et d'un « motif » à la mode.⁵⁸⁴ Essentiellement descriptive, la « para-littérature bureaucratique », de laquelle s'inspirent de nombreux récits brefs de Maupassant, insiste sur le décor des bureaux, sur l'habillement des employés, quand les caricatures de Gavarni ou d'Henry Monnier, nous permettent une visualisation dudit milieu. Flaubert publiera d'ailleurs dans *Le Colibri*, journal local, dressant généralement dans ses rubriques des études de mœurs : « parisiennes », « rouennaises », « théâtrales », « littéraires », « carnavalesques » etc., sans compter les « petits portraits » et les « silhouettes » de toutes sortes. En 1837, il y publiera *Une leçon d'histoire naturelle : genre commis*. Il y résume dans cette physiologie ses « griefs contre les notabilités bourgeoises » qui forment la compagnie habituelle de ses parents, et les ressentiments de son père contre l'administration de l'Hôtel-Dieu.⁵⁸⁵

Le chapeau deviendra pour le descripteur symbole de l'employé ou de « l'employé en promenade ». Il est propre aux auteurs réalistes que sont Balzac, Flaubert et Maupassant dans la description de ce personnage-type. La lithographie d'Henry Monnier, avec pour titre *Deux heures : Promenades dans l'intérieur du ministère. Les chapeaux remplacent les*

⁵⁸¹ HAMON Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, op.cit., p. 57.

⁵⁸² BIJAOUÏ-BARON A-M., « Le Thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981, pp. 53-67, p. 53, généré le 23 octobre 2020.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 53.

absents,⁵⁸⁶ met elle aussi en lumière les mœurs administratives de l'époque à travers les couvre-chefs. Par ailleurs son caractère maniaque, sa minutie dans l'assemblage des pièces de son habillement, de ses accessoires de travail constituent autant d'éléments qui plantent le décor de la thématique du type de l'employé de bureau chez Maupassant. Ces éléments prennent ainsi une valeur symbolique fonctionnelle. Ils constituent des indices référentiels de leur profession commune. On peut ainsi parler de typologie :

Une typologie, constituée peu à peu, tient compte de critères professionnels - fonctions ou échelon dans la hiérarchie-, financiers - niveau de fortune-, sociaux - situation de famille-, physiques – aspect extérieur – ou psychologiques – différents caractères. [...] Toutes les variétés d'employés incarnent les aspirations terre à terre de la petite bourgeoisie et ses tentatives plus ou moins honnêtes pour s'évader de sa condition peu reluisante.⁵⁸⁷

En dépit de variantes psychologiques, M. Patissot, M. Perdrix, ou M. Leras demeurent des personnages de bureaucrates-types. Le premier bénéficie d'un meilleur rendement grâce à un habillement qui le fait ressembler à l'empereur et autres personnages référentiels. Qu'ils soient normands ou parisiens, les bureaucrates appartiennent à une classe sociale spécifique, menant une existence médiocre à répéter les mêmes actions.

Maupassant s'est servi de la typologie propre à la paralittérature qu'il a ensuite dulcifiée, ornée, et traduite en fonction de ses prérogatives narratives et de son regard sur le monde bourgeois qu'il veut peindre. L'habit fait donc office d'enveloppe qui reflète les aspects des relations qu'il entretient avec son espace-être, et il peut même revêtir la forme et la couleur de cet espace.⁵⁸⁸ Dans *Les Dimanches d'un bourgeois gentilhomme*, les vêtements des Boivin sont décrits comme des « vêtements non différenciés » semblables à la platitude de leur habitat (*CNI*, 133-134). La description de la femme reflète son statut social : « La poitrine semblait enveloppée de torchons sales, des jupons en loques pendaient autour des hanches », et des « cheveux embroussaillés » dépeignant le caractère misérable de son existence (*CNI*, 133). Le père Boivin portait un « pantalon de coutil blanc maculé de taches de café et un panama crayeux », un habillement dont la qualité est comparable à celle du logement qualifié de « chaufferette » (*CNI*, 134). L'habit joue généralement un rôle d'opérateur de classement dans une hiérarchie sociale des personnages-habitants selon leur environnement, des chiffons pour le pauvre ; les habitants

⁵⁸⁶ BIJAOUÏ-BARON A-M., « Le Thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands*, *op.cit.*, p. 53.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 142.

portent les vêtements propres à leur classe socio-professionnelle.⁵⁸⁹ L'habit permet, comme l'habitat, de caractériser, de classer le marginal, et de rendre réelle sa marginalité. Alors peut intervenir le savoir diachronique qui permet une lecture de la mode vestimentaire relative à une classe sociale, à une communauté, à sa psychologie et à une construction de l'identité du personnage. Par exemple, citons la nécessité de se déguiser pour Clotilde avant d'accéder à la Grenouillère, la tenue d'amazone que porte également Gilberte l'amante de Julien dans *Une vie*, sauvage et de sexualité libre. L'habit est donc destiné non seulement à « une affirmation du moi » du personnage qui le porte, mais aussi à une « confirmation de la classe » dont il fait partie, c'est-à-dire que l'habit est ici l'objet du jeu des signes qui sont une manifestation extérieure, en particulier psychologique du moi, individuel et collectif.⁵⁹⁰ Dans *Boule de suif*, l'armée est désignée (métonymie) par des « lambeaux d'armée », le bureaucrate par « un gilet en coutil », « un chapeau », « un parapluie », et la prostituée, « le châle jaune ». L'habit peut tout aussi bien conditionner le faire des personnages. Dans *Bel-Ami*, Forestier, personnage embrayeur traduit la pensée de l'auteur soulignant : « À Paris, vois-tu, il vaudrait mieux n'avoir pas de lit que pas d'habit » (*BA*, 204). Le premier changement qu'a dû effectuer Duroy pour être coté et bien reçu au sein de la bourgeoisie a été vestimentaire.

Enfin, au bas de l'échelle de cette catégorisation des personnages-types qui apparaissent dans les textes de Maupassant, se trouvent les gens du peuple et les proscrits. En effet, l'univers fictionnel de Maupassant est imbriqué de différentes couches sociales qui se côtoient ou se rejettent. Les gens du peuple appartenant à la classe des prolétaires, qui vivent de petits métiers. Il s'agit généralement de valets aux tempéraments « rusés et grossiers ⁵⁹¹», de la grisette (essentiellement parisienne), des servantes normandes généralement belles « naïves et sottes⁵⁹²». Elles sont « fidèles et courageuses » (comme l'héroïne d'*Histoire d'une fille de ferme*), ou encore « simples et généreuses ⁵⁹³». D'autres en dépit de leur classe sociale sont avant tout considérés comme étant la lisière de la norme établie. Ces parias et proscrits sont des marginaux que donne à lire le dictionnaire des mœurs du XIX^{ème} siècle. Leur catégorisation chez Maupassant peut se traduire comme un savoir encyclopédique non seulement propre au genre, mais aussi à

⁵⁸⁹ BIJAOUÏ-BARON A-M., « Le Thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands, op.cit.*, p. 52.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹¹ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 325.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*

l'auteur. L'enfant naturel et illégitime est l'objet des moqueries et des agressions de ses semblables, notamment le petit Simon. La fille violée dite plus belle que les filles « comme il faut », se voit toujours rejetée comme dans le cas, extrême, de *Madame Baptiste* qui porte le nom de son violeur comme pour rappeler le crime commis. Ou encore la prostituée entretenue (*Le Lit 29*), les filles de rue (*Le Réveillon*), celles des maisons closes (*La Maison Tellier*), ou des brasseries (*Le Port, Pierre et Jean*), ou encore les filles à soldats (*Mademoiselle Fifi*) constituent les différentes variantes référentielles de la prostituée au XIX^{ème} siècle. Elles brillent par leur gentillesse, leur générosité, leur patriotisme (*Boule de suif, Le Lit 29*) et demeurent toujours méprisées par les femmes dites honnêtes⁵⁹⁴. Cette dernière catégorie de personnages constitue des sortes d'échantillons représentatifs de leur classe sociale. Elle n'échappe pas à la connaissance du lecteur qui reconnaît facilement le rôle social que chaque type assume.

Le milieu comme habitat permet de mieux inscrire le personnage dans un univers référentiel. Le parisien, par exemple, a su être la source d'inspiration d'un grand nombre d'œuvres. Notamment *Tableaux parisiens* de Baudelaire, *Le Père Goriot* de Balzac, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, ou encore *La Bête humaine* de Zola. Le père Roland est à l'image du bourgeois hanté par l'idée d'un enrichissement. Il est caractérisé par sa singularité. C'est le type même de l'homme bourgeois que nous décrit Guy de Maupassant qui va de pair avec : « sa laideur » ; « sa bêtise » ; « sa gaucherie » ; « la pesanteur de son esprit » ; « l'aspect commun de sa personne » ; « la vulgarité de cet homme ». Le foyer bourgeois se définit par la médiocrité paternelle et par la tendance adultérine de la mère, propices à toutes formes de crise d'indifférenciation et de violence.

II.2.3.D. Marginalité constante

Chaque milieu social construit, à partir des stéréotypes qui lui sont voués, la figure du marginal, celle-ci nous intéresse particulièrement dans le sens où elle permet de représenter le héros et les thématiques propres à l'auteur. Yvan Barel dans son ouvrage, *La Marginalité sociale* rappelle que :

La marginalité n'est pas un état en soi [...] pour la vivre, la revendiquer ou la juger sur les plans des mœurs, il faut la spécifier, l'enraciner en quelque terreau, pour qu'elle devienne une « abstraction concrète », selon la jolie formule utilisée par Michel Marié.⁵⁹⁵»

⁵⁹⁴ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, pp. 325-326.

⁵⁹⁵ BAREL Y., *La Marginalité sociale, op.cit.*, pp. 36-37.

Afin de caractériser sa dimension sociale, il est nécessaire de classer et donner à lire ses éternels parias, victimes, et rejetons. Il s'agit en ce sens de se concentrer sur le paradigme du bouc émissaire dans les récits maupassantiens. Nous insisterons donc sur les marqueurs de classement récurrents de cette marginalité et sur l'importance de cette notion relationnelle dans le trajet intime de l'écrivain.⁵⁹⁶

La question de la marginalité chez Maupassant constitue une nouvelle perspective à partir de laquelle nous découvrons que simultanément le cadre d'observation, la couleur du regard change. L'on peut en effet constater qu'au XIX^{ème} siècle, de la campagne à la ville, les écrivains relatent l'histoire d'un équilibre progressivement menacé, d'un rapport humain désaxé, décadent. Certains thèmes ou idées reçues, le mari trompé et jobard, l'enfant supposé, portaient déjà témoignage de l'accueil toujours plus large que le texte de Maupassant offrait à des préoccupations toujours plus pressantes. La détresse de ces amantes reléguées, qui éveille, de Mme Walter à Mme de Guilleroy, une note toujours plus aigüe, transposait cette progression intime.

La mise en scène de la marginalité dans un milieu donné repose tout d'abord sur « une théorie générale de la valeur »⁵⁹⁷. Entendons par là ce qu'une société estime être positif, donc obligatoire, ou négatif, donc prohibé. Cette théorie générale de la valeur permettra certainement à l'écrivain de repérer les lieux textuels de la polarisation des systèmes de valeurs et des normes. Notons par là des lois, étiquettes et règlements divers qui les accompagnent mécaniquement. Il s'agit donc de repérer des codes culturels portant, comme le soulignent Goblot ou Van Gennep, sur des notions de « barrières », de « niveaux », de « seuils », de « passages » sur les lieux (réels ou symboliques) marqués comme discriminants, lieux intermédiaires, lieux de transition, de transaction ou lieux de passages (frontières, lignes de démarcations, seuils, séparations, écrans, cloisons, sas et limites) et généralement toute typographie, géographie ou architecture réelle ou symbolique articulant du « discret », de la différence. Pour Philippe Hamon, l'architecture, les lieux, les milieux, les verrous, les portes, les fenêtres, qui construisent dans le texte le « cadre » et les « milieux » distribuant les personnages, permettent de bâtir non seulement une topographie, mais une herméneutique.⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ VIAL A., *Guy de Maupassant et l'art du roman*, op.cit., p. 355.

⁵⁹⁷ HAMON Ph., « Postface. L'ethnocritique en perspectives », art.cité., p. 269.

⁵⁹⁸ HAMON Ph., *Le Personnel du roman*, op.cit., pp.295-296.

Les marginaux sociaux-types de Maupassant sont classés selon l'espace immédiat qu'ils habitent. En effet, l'onomastique, la physionomie, l'habitat et l'habitus sont des marqueurs qui participent de l'étiquetage des personnages. Le choix de chaque élément permet à l'écrivain de décrire les traits distinctifs de chaque classe et de son milieu. Ces traits à leur tour contiennent alors une force évocatrice au point d'être promus au rôle de « symbole » de la classe entière qu'ils représentent.⁵⁹⁹ L'espace-être peut aussi caractériser la marginalité des personnages à travers la référence d'objets architecturaux symboles du seuil. Certains signes sont généralement disséminés dans les textes de Maupassant, permettant au lecteur averti de saisir la dimension marginale d'un personnage. Certains personnages sont situés symboliquement à la marge, notamment la prostituée représentée à côté d'objets de marge porte et fenêtre. Selon Arnold Van Gennep, dans *Les Rites de passage*, « ces objets marquent la limite »⁶⁰⁰ entre deux mondes, leur frontière. Afin d'amener l'intrigue vers la rencontre entre le marin Célestin Duclos (*CNII*, 1125) et une prostituée qui s'avère être sa sœur, Maupassant procèdera à une description progressive du milieu des « filles » en décrivant les portes. Arpentant les rues de Marseille avec ses compagnons d'équipage :

Célestin se décida pour une espèce de couloir tortueux où brillaient, au-dessus des portes, des lanternes en saillie [...] une seconde porte ouverte soudain et capitonnée de cuir brun, une grosse fille dévêtue [...] d'autres femmes, tout le long de la ruelle, devant eux, sortaient de leurs portes [...] (*CNII*, 1126-1127)

La porte, pour mieux exprimer la marge, donne sur la rue. Selon Cécile Stawinski-Januska :

[...] la porte convoque un imaginaire, celui du seuil, dont la richesse est sans cesse mise à contribution dans les récits. Elle est un lieu de frontière, de séparation entre deux espaces, deux temps. Elle découpe un en deçà et un au-delà, un avant et un après. En même temps qu'une démarcation, elle est un point de réunion, la zone où deux versants peuvent se toucher, où l'échange est possible.⁶⁰¹

Elle permet aux matelots de rencontrer des « filles ». De même dans *Le Signe*, le personnage principal et narrateur second, la marquise de Rennedon, dont le salon de l'appartement donne sur la cour Saint-Lazare, a « la manie » de se mettre « à la fenêtre pour regarder passer

⁵⁹⁹ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 41.

⁶⁰⁰ VAN GENNEP A., *Rites de passage*, *op.cit.*, p. 20.

⁶⁰¹ STAWINSKI-JANNUSKA C., « Le Rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », in *Labyrinthe* [En ligne], 18 | 2004 (2), mis en ligne le 20 juin 2008.

Source : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/204>, consulté le 08 février 2021.

les gens. » (CNII, 726) Cette posture, qui fait intervenir un objet de marge, la représente déjà comme une prostituée. Or un jour, c'est une prostituée, « une vilaine fille » de l'autre côté de la rue qui nous permettra d'établir le lien entre fenêtre et marginalité. Le narrateur second souligne la posture de cette « fille », « était à la fenêtre [...] comme moi [...] », (CNII, 726) attirant les hommes de la rue vers la porte. La marginalité suppose un espace marginal, « mais cet espace n'est pas permanent ».⁶⁰² Dans son *Analyse du descriptif*, Philippe Hamon procède à une étude sémiologique poussée de cette nouvelle *Le Signe* de Maupassant. Il vise ainsi à établir un *topos* du descriptif, articulé autour du motif de la fenêtre, qui constitue l'un des objets architecturaux symbolisant la marge ou l'état de marge d'un personnage. Il constate ainsi que, tout comme avec les textes de Zola et de Verne, le passage étudié s'organise autour d'une « tripartition » : intérieur (salon)/ frontière (fenêtre)/ extérieur (rue Saint-Lazare)⁶⁰³. La baronne, par mimétisme gestuel, se met à la fenêtre, imitant la « fille » de la rue voisine, fait « signe » et en vient à se donner à un parfait inconnu. Cet exemple et celui de *La Fenêtre* où le narrateur confond le corps de son amante de la race « bas-normande » (CNII, 901) avec celui de sa fiancée Mme de Jadelle, permettent de montrer non seulement la dimension symbolique du seuil mais aussi celle de la marginalité de la femme qui peut facilement basculer de femme d'intérieur à fille des rues. La fenêtre pour la prostituée devient ainsi symbole de sa marginalité. Elle est dans *Le Signe*, thématization d'une « distance, pur opérateur de classement, d'une opération taxinomique et distributionnelle ».⁶⁰⁴ Pour Boule de suif toutefois, la marginalité peut être considérée comme constante, du fait de l'espace qu'elle occupe au début et à la fin du récit dans la diligence. Elle « reprit en silence » (souligne le narrateur) la place qu'elle avait occupée pendant la première partie de la route. La marginalité de cette dernière est telle qu'elle ne franchira jamais vraiment le seuil, la frontière.

Les travaux portant sur *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant* de Jae-Han RYU nous ont permis de mieux établir le lien entre stéréotypie, marginalité et victimisation. Il s'agit, en effet, d'une thèse sur l'influence de l'espace dans les récits de Maupassant, fondée sur les notions générales de *Mathesis*, *Sémiosis* et de *Mimesis* comme « guides » à la définition du réalisme de l'écrivain. Ces notions ont pour objectif, « la construction des trois

⁶⁰² BIRON M., « Liminarité de Maupassant : Le Docteur Héraclius Gloss », in Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis (dir.) *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, op.cit., p. 3.

⁶⁰³ HAMON Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, op.cit., p. 250.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 253.

effets sémantiques de l'espace et du personnage à deux niveaux textuels différents »⁶⁰⁵. Il s'agit des niveaux énonciatifs et énoncifs. Cette thèse met donc moins l'accent sur les stéréotypes et la notion de marginalité qui nous ont amenée à dresser une étude de la stéréotypie des personnages. Elle convoque toutefois les savoirs encyclopédiques, didactiques en vue d'une lecture de l'effet de réel chez Maupassant. La logique du récit obéit, quant à elle, à la narrativité de ces savoirs, à travers les objets architecturaux, ou « objets herméneutiques », qui deviennent ainsi des lieux de « saisissement et d'interprétation du savoir qui s'y forme »⁶⁰⁶. Il est intéressant de voir comment une lecture de l'espace du récit permet de classer les personnages, de les lire et de comprendre plus aisément le style d'un auteur. Mieux, cette étude de l'espace topographique met en lumière un pan du fantastique maupassantien, du personnage « enfermé » qui se sent chaque fois comme pris « au piège » et impuissant. C'est encore le pessimisme de Maupassant qui se lit, exprimant une certaine « fatalité », une irréversibilité dans l'existence humaine. La construction de l'étiquette du personnage peut être fortement influencée par son espace-être, ce qui permet d'assurer une cohérence interne du texte et sa lisibilité, qui est donc souvent fondée sur des rapports mimétiques entre l'espace et le personnage.⁶⁰⁷

Espace-être et espace-faire chez Maupassant sont déterminants pour l'évolution de l'action des personnages. Dans *Un cœur simple* par exemple, on peut constater que Félicité est conditionnée particulièrement par son milieu. *Madame Bovary* ou la description des mœurs d'une province remplit elle aussi les conditions de l'hérédité et du rapport étroit entre l'individu et son milieu. Ce qui nous amène à conclure avec Liliane Lefebvre qu'« Emma Bovary était prédestinée » à subir les affres d'une hérédité et d'un milieu qui selon la théorie positiviste l'ont conditionnée. Pour Pierre Martino par exemple :

La destinée d'Emma Rouault est décidée par ses antécédents, pas son état de santé, par la lente poussée des événements ; le dénouement ne pouvait guère être autre qu'il n'est [...]. On pourra suivre si l'on veut, dans les scénarios de *Madame Bovary*, les modifications successives du plan, l'élimination des circonstances qui n'expliquent rien, qui ne rejoignent pas les « résultats » aux « causes ».⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ HAMON Ph., *Expositions : littérature et architecture au XIX^{ème} siècle*, op.cit., p. 397.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 398.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁰⁸ MARTINO P., *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, Slatkine Reprints, Genève, 1972, [1913], p.169-170, cité par LEFEBVRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 207.

Le décor sur lequel il a davantage insisté a permis de faire ressortir l'effet de réel. Puis le lecteur a été baigné dans une mise en scène de stéréotypes qui ont rendu vraisemblable le destin du personnage éponyme. L'effet de réel repose sur la mise en place stratégique de dispositifs architecturaux, qui servent en quelque sorte d'ornières ou de cadres naturels du texte pour cerner le réel, à des endroits démarcatifs du texte, c'est-à-dire aux *incipit* et aux clauses.⁶⁰⁹ Par exemple la « réalisation spatiale des petits employés parisiens est réduite souvent à des habitations exiguës et « chétives », pour des raisons économiques, elles se trouvent « entre les fortifications et la province », c'est-à-dire dans la banlieue parisienne. Leurs conditions d'habitation, l'exiguïté et l'aspect dérisoire de leurs demeures participent de leur marginalité sociale. Dans *En famille*, le narrateur les qualifie comme appartenant « [...] à une armée de pauvres diables râpés qui végètent économiquement dans une chétive maison de plâtre, avec une plate-bande pour jardin, au milieu de cette campagne à dépotoir qui borde Paris. » (CNI, 193) Ils sont géographiquement situés à la marge du centre dominant qui est Paris. De même dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, (CNI, 134), ou *L'Héritage* (CNII, 3) où : « Le décor des bureaux fonctionne comme un « classeur » qui range les bureaucrates dans « leurs compartiments comme des papiers. »⁶¹⁰ Les espaces- être des personnages maupassantiens sont perçus comme des prisons ou des pièges, au sein desquels les marginaux se sentent confinés. Ce sont des espaces qui ne favorisent pas leur réalisation spatiale, car réduits, restreints, corroborant davantage le rôle de subalterne assigné à ces personnages. Qualifiés souvent de « chaumières », de « taudis » (UV, 15), ces espaces sont marqués par l'obscurité qui les habille : la couleur noire. Ainsi dans *Le Vieux* est décrite une : « chambre, basse, noire, à peine éclairée par un carreau, devant lequel tombait une petite loque d'indienne normande. » (CNI, 1131) La représentation d'un stéréotype, d'une idée reçue, varie d'un espace à un autre créant ainsi des figures de marginaux. La marginalité d'un individu est généralement relative au milieu qu'il côtoie.

Dans l'optique de mieux différencier le marginal des types communs aux récits réalistes et particulièrement aux récits courts, nous avons insisté sur la stéréotypie et ses enjeux chez Maupassant. Il en ressort deux grands groupes sociaux dont font usage les textes de l'écrivain : paysan et bourgeois. Cependant, le stéréotype chez Maupassant permet d'insister sur la figure du marginal. Il s'agit donc pour nous de décliner, chez Maupassant, les visages de la marginalité

⁶⁰⁹ RYU J.-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 103.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

constante. La marginalité serait un substantif féminin renvoyant à une disposition marginale par rapport à une norme sociale, selon le dictionnaire Larousse. Le marginal est, pour ainsi dire, à la lisière de la norme sociale, dans cet entre-deux sociétal qui rend instable. Mais comme nous le verrons la marginalité d'un individu, contrairement aux signes victimaires, s'appuie chez Maupassant beaucoup plus sur des critères sociaux et moraux.

L'on pourrait adjoindre à la pensée de Mme de Staël selon laquelle à chaque société correspond sa littérature, le parallèle selon lequel, à chaque société ses marginaux. En effet, les figures de marginaux que nous présente Maupassant dans ses textes ont pour espaces et temps référentiels : les milieux bourgeois et paysans dans la seconde partie du XIX^{ème} siècle français fictivement représentés. Le marginal dans chacun de ces milieux est victime de sa différence qui implique l'incompréhension, la crainte et par extension, l'intolérance et le rejet. Il se veut miroir d'une société donnée, laquelle se définit généralement par ce qu'elle rejette. Aussi les marginaux deviennent-ils par excellence des instruments idéologiques, nous le verrons, de romanciers, ou de critiques de la société. Zola effectuera avec *L'Assommoir*, par exemple, une critique des injustices sociales, et Maupassant, avec *Boule de suif*, une critique de l'hypocrisie sociale en temps de guerre où seule une prostituée se révèle véritablement loyale et patriote. Toutefois, chez Maupassant le marginal occupe une place de choix dont le rôle et l'importance sont à préciser et à rappeler. Mais qu'est-ce qui participe véritablement de la marginalité du personnage de type maupassantien ? Sa transgression des normes sociales établies. Pour Arlette Bouloumié :

La transgression du marginal par rapport aux normes sociales s'exerce en effet dans des domaines très divers ; d'ordre physique d'abord : les handicapés, aveugles, boiteux, bossus, gauchers, débiles mentaux ont été marginalisés voir exclus selon les siècles ; d'ordre ethnique : c'est le cas des noirs, des juifs ou des tziganes dans certains pays ou à certaines périodes ; d'ordre sexuel : il s'agit des courtisanes, des prostituées, des homosexuels. Les femmes elles-mêmes n'ont-elles pas été marginalisées dans la société du fait de leur sexe ? ; d'ordre intellectuel enfin : les créateurs poètes maudits ou les savants ont été en butte au pouvoir.⁶¹¹

Dans chaque cas, c'est bien un état donné de la *doxa* qui crée la pertinence du terme : sont marginaux les auteurs ou les genres qui s'écartent de l'usage dominant. En parallèle « la marginalité désigne les personnages ou les situations sociales que des auteurs décrivent en ce

⁶¹¹ BOULOUMIÉ A., « Avant-propos », in *Figures de marginal dans la littérature française et francophone, dans Cahier XXIX, Recherches sur l'imaginaire, op.cit.*, p. 12.

sens : exclus de la société, vagabonds, pauvres, barbares ». ⁶¹² La marginalité dans sa conception générale ne fera pas ici l'objet de notre analyse car la circonscrire nécessiterait une approche plus approfondie. Rappelons toutefois qu'au XIX^{ème} siècle, de nombreux écrivains tels que Champfleury ou Zola ont mis l'accent sur ceux qui constituaient pour eux des marginaux. Bien que, comme nous le montre Jean Louis Cabanès, pour les marginaux dont Champfleury retrace les vies, l'accent n'ait jamais pour autant été mis sur « le pathos, sur la douleur ». ⁶¹³ Maupassant tout au contraire, insiste non seulement sur la figure du marginal, ses origines, mais aussi sur les retombées de la marginalité vécues par le personnage. Les visages de la marginalité chez Maupassant ne relèvent pas exclusivement de la typologie, mais aussi des axes référentiels et des rôles actantiels. Nous insisterons donc sur trois figures principales de marginaux sociaux-types auxquelles correspondraient d'autres figures par effets de similarité paradigmatique, à savoir la femme, mais surtout la prostituée dont la marginalité est d'abord sexuelle. De nombreuses études ont porté depuis une trentaine d'années sur la figure de la prostituée ou encore de la fille dans les nouvelles de Maupassant. Les travaux par exemple d'Éliane Lecarme-Tabone, ont lié la récurrence de cette thématique à la « propre bâtardise » soupçonnée de l'écrivain. Son « énigme et prostitution » en 1986 se voulait, avec pour illustration vingt-sept nouvelles, une réponse à l'énigme de l'origine et de la parenté de l'écrivain. Certains écrits tels ceux de Pascal Mourier-Casile, « *La Maison Tellier* et autres histoires de femmes galantes » en 1991, s'appuient sur quatorze nouvelles de l'auteur pour dresser une forme d'anthologie des « filles » chez Maupassant, insistant ainsi sur la valeur accordée au thème. Puis nous avons ceux de Noëlle Benhamou, dont la thèse de doctorat portait déjà sur les *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de Maupassant. Représentation de l'amour vénal* en 1996. Cette étude qui sera suivie de « La prostitution dans la *Maison Tellier*, entre réalité et fantasme » (2011), se veut prémices de bien d'autres ayant trait à la place de la femme, la fille, la prostituée dans l'œuvre de Maupassant. Nous avons enfin ceux de Daniel Grojnowski, plus récemment (2015), *Les Prostituées. Onze nouvelles*, ou encore « Maupassant : les « filles » en nouvelles » en 2016, s'inscrivent dans une lecture de la représentation de la « fille », de la « prostituée » dans les récits courts de Maupassant. Ces différents travaux visent la mise en lumière d'un « certain malaise », notamment celui du « regard que la société a porté – et porte encore – sur la condition

⁶¹² *Le Dictionnaire du littéraire, op.cit.*, p. 368.

⁶¹³ CABANES J.L., « De la fantaisie à la clinique de l'imagination », *art.cité.*, p. 125.

des « filles »⁶¹⁴. Il s'agit tout aussi bien du regard porté par Maupassant sur « la » femme en général. Ces nouvelles permettent ainsi de donner une vision des conditions des « filles » de son époque. Ces femmes marginalisées sont considérées comme faisant montre de « mœurs affranchies eu égard à la norme »⁶¹⁵. Aussi qu'importe leur désignation, « cocotte », « courtisane », « demi-mondaine », « fille-mondaine » ou « prostituée », elles se définissent comme en marge de la norme, du légitime. Daniel Grojnoswki insiste dans son dernier article sur le sens même de l'expression « fille publique », permettant ainsi de justifier le choix de son intitulé et du corpus choisi. Le statut de « fille publique » ou de « prostituée » reposerait sur des « signes identifiables », notamment, le lieu de travail, dont la rue ou la maison close, sa posture, sa gestuelle, « son apparence, ses vêtements, son maquillage »⁶¹⁶. On comprend ainsi aisément l'allusion, par Véronique Bui, au « Châle des prostituées au XIX^{ème} siècle »⁶¹⁷ qui participe du stéréotype de la femme publique. Le vêtement, l'habit renforce davantage l'effet personnage et vraisemblance des personnages. Puis intervient la valeur du service qui se veut monnayé et tarifé, « suivant le type de prestation⁶¹⁸ » demandé. Pour finir, l'aspect essentiel : « elle offre ses services sans pouvoir choisir son partenaire, comme le fait le commerçant qui propose sa marchandise au chaland.⁶¹⁹ » Onze nouvelles méritent ainsi, contrairement aux vingt-quatre choisies par Noëlle Benhamou, d'être considérées comme illustration de la figure de la « fille publique ». Regroupant en duos et en ensembles les nouvelles au sein desquelles la prostituée joue un rôle autre que secondaire, il montre ainsi le statut liminaire de la prostituée oscillant en fonction du « regard des uns et des autres »⁶²⁰, dans la *Maison Tellier* par exemple, entre celui de dames de la « belle société », ou de « trainées ». Selon qu'il soit paysan ou villageois, ou encore bourgeois, le regard que l'on porte à la prostituée est globalement marginalisant et se joue davantage sur l'apparence, le « voir » et surtout sur ce qu'on en fait. Le statut social constitue néanmoins le véritable motif de la marginalité de la femme, la prostituée, la « fille ». Boule de suif est considérée comme une marginale, une prostituée, bien qu'elle possède maison et domestique, qu'elle soit en quelque sorte une « demi-mondaine », ayant des clients bourgeois.

⁶¹⁴ GROJNOSWKI D., « Maupassant : les « filles » en nouvelles », *art.cité.*, p. 214.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁶¹⁷ BUI V., « Le Châle jaune des prostituées au XIX^e siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance ? », in *Fabula / Les colloques*, Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation".

Source : <http://www.fabula.org/colloques/document939.php>, consulté le 06 février 2021.

⁶¹⁸ GROJNOSWKI D., « Maupassant : les « filles » en nouvelles », *art.cité.*, p. 215.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 220.

La classe sociale semblable à une « caste » détermine le destin d'un individu à travers sa position sociale. Toute forme de transfert n'est pas envisageable. Il convenait, semble-t-il, de rester dans sa classe afin de favoriser une certaine pérennité de celle-ci, ce qui condamnait déjà Mathilde Loisel à un destin de femme de basse classe. Qu'elle soit tendre, perverse, ingénue, quelle que soit son origine ou sa catégorie sociale, paysanne, citadine, jeune ou vieille, bourgeoise, demi-mondaine ou simple fille : « Dans les contes et nouvelles de Maupassant, la femme est tributaire des stéréotypes de son époque. »⁶²¹

Au stéréotype social de la femme comme marginale, s'ajoute celui de l'enfant, l'enfant illégitime. En effet, on constate la récurrence déjà mentionnée du thème de l'enfant illégitime. La question de l'enfant illégitime ne relève pas seulement de l'intime de l'écrivain mais de problématiques récurrentes dans la vie sociale. On a voulu voir dans le sujet récurrent de l'enfant illégitime une préoccupation personnelle de Maupassant, en rapport avec sa vie privée ; mais l'influence de ce problème personnel ne semble pas avoir été aussi déterminante qu'on le croit. Car ses enfants sont nés respectivement en 1883, 1884 et 1887.⁶²² Or, *Un Fils* (1882-1884 et 1887), l'un des meilleurs contes sur le thème du bâtard, contient déjà tous les aspects du problème, auquel les contes suivants sur un thème semblable n'apporteront rien de nouveau, avec par exemple *Le Champ d'oliviers*. L'enfant illégitime intéresse ou obsède Maupassant dans la mesure où il n'est pas voulu par les parents, et où il représente à la fois le hasard des fécondations et la loi impitoyable de la nature. Le bâtard est donc une conséquence du piège que son existence dénonce et un fléau social. Dans d'autres cas avec *Le Papa de Simon* par exemple, il constitue une figure de paria. Le petit Simon se voit rejeté par ses camarades parce qu'il n'a pas de papa. Il soulève en parallèle le thème du mari cocu avec *Monsieur Parent*, ou *Pierre et Jean* ou encore *Mont-Oriol*. Femme et enfant subissent une marginalité sociale et juridique, considérés pour la prostituée et l'enfant illégitime comme des figures du rejet et du tabou.

La figure de l'artiste est considérée comme marginale selon le contexte et dans le texte. Elle est perceptible en fonction de sa position dans le champ littéraire, qui traduit ses choix

⁶²¹ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 329.

⁶²² Voir à ce sujet l'article de Léon Deffoux : « Les Enfants de Guy de Maupassant », in *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1927, pp. 249-251.

thématiques, et de son rapport à la société qu'il habite. Normand rural ayant vécu le dépaysement, Maupassant a connu cette :

[...] impossible appartenance de l'écrivain [qui] se nourrit à la fois d'une appartenance sans appartenance à l'univers « bourgeois » et d'une aptitude à circuler dans le monde psychique et social de cet autre mystérieux qu'est l'homme du peuple, censé plus proche de quelque Nature en voie de disparition.⁶²³

En tant qu'artiste et écrivain, il parvient à s'identifier à tous ceux qui sont situés « aux lignes de partage de la société ».⁶²⁴, notamment, les Juifs, les femmes, les bohémiens, les vagabonds, les aventuriers, les prostituées, selon le contexte. Dominique Maingueneau parle alors pour l'écrivain de paratopie.

Paris centre de rayonnement de tous les arts met en scène la figure de l'artiste, figure sollicitée quoique marginalisée. C'est là toute l'ambiguïté de la paratopie de l'écrivain, nous dit Dominique Maingueneau : « [...] il est à la fois l'impur et la source de toute valeur, le paria et le génie, selon l'ambivalence du "sacer" latin, maudit et sacré ».⁶²⁵ Il n'a en réalité aucune place stable au sein de la société, pour se pencher du côté de la justice ou de l'art simplement. Son identité peut se définir par sa relation plus ou moins distante à un groupe, comme ce fut le cas pour Maupassant dans son rapport au naturalisme ou à toute forme d'écriture artiste. Il a par ailleurs largement abordé la problématique du statut social de l'écrivain dans le « Salon » de 1886. *Bel-Ami*, *Notre cœur* et *Fort comme la mort* serviront par ailleurs d'illustration à cette place qu'occupait l'artiste au XIX^{ème} siècle. *Bel-Ami* par exemple marque le point de départ des préoccupations de l'écrivain sur cette question. Le roman aborde amplement l'univers des médias et montre combien la place de l'artiste, peintre ou écrivain, est marginale ; seule sa « valeur fiduciaire »⁶²⁶ semble compter. Le milieu bourgeois et parisien, puisqu'il s'agit surtout de lui, ne reconnaît pas la véritable place de l'artiste. L'œuvre d'un peintre par exemple est appréciée pour la qualité du travail fourni, mais plus encore pour sa valeur pécuniaire. C'est le cas du *Christ marchant sur les eaux*, tableau de Marcowitch exposé chez les Walter, où les invités n'ont de cesse de mettre l'accent sur son coût. Pour d'autres, elle est l'ornement des salons côtés, comme le montre l'envie frénétique de Mme de Burne d'attirer dans son salon le

⁶²³ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 106.

⁶²⁴ MAINGUENEAU D., *Le Discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation, op.cit.*, p. 77.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶²⁶ BANCQUART M-C., « Maupassant et l'artiste », in *Europe*, LXXI, Pro Quest, 1993, pp. 61-70, p. 64.

sculpteur Prédolé dont la notoriété a conquis Paris. Tel Maupassant, ce personnage d'artiste connaîtra à son tour le dépaysement du paysan lors des repas de bourgeois. Seule sa connaissance des productions de Tanagra ou de Falguière lui permettra de sortir du seuil. Une autre figure de l'artiste apparaît dans *Bel-Ami* avec Norbert de Varenne conteur dans *La Vie française* qui est jugé uniquement d'après ce qu'on le paie. Il est par ailleurs considéré comme un « raté » par le reporter Saint Potin.⁶²⁷ L'artiste fait vœu de célibat « doit être célibataire, et se méfier des femmes. »⁶²⁸ Cette clause constitue par ailleurs un lieu commun. Elle traduira ainsi sa marginalité à travers ses relations féminines, notamment avec Olivier Bertin dans *Fort comme la mort*, Norbert de Varenne dans *Bel-Ami* et Lamarthe dans *Notre cœur*, condamnés à ne vivre que de solitude et de relations déchirantes, éternels célibataires.

La description de traits physiques peut en traduire la répugnance. De même, le regard porté par d'autres personnages sur l'aspect physique d'un tiers participe de la mise en marge de celui-ci. Il s'agit par exemple du regard du bourgeois sur le paysan à peine arrivé, ou du regard des parents de Boitelle sur son amie à la peau noire. La description physique du personnage prépare le lecteur à un programme narratif où la mise en place d'actions l'amènera à subir son aspect marginal. Par exemple, afin de montrer la marginalité du paysan, le narrateur insistera sur sa physiologie. La paysanne sera sèche et plate, le corps et les mains déformés par le travail de la terre. Paysannes et paysans paraîtront colossaux, grands et maigres, et moins souvent petits et gros, conformément aux croisements ou à la conservation des deux races, autochtone et germanique, qui peuplent la Normandie.⁶²⁹ Le fermier aura un aspect « misérable » épargnant le beurre, amassant les miettes de pain avec parcimonie dans *Aux champs*, ou *Le Vieux*, montrant son inconsolable pauvreté. L'aubergiste, à l'instar de Toine, y paraît à l'état brut comme un bon vivant. Le narrateur met ainsi l'accent sur une caricature du paysan « dans sa rusticité. »⁶³⁰ Évidemment, il n'échappera pas à la critique de sa stéréotypie par Tolstoï. Ce dernier, contrairement au lectorat parisien friand de ces récits usés, s'insurge contre cette représentation dénigrante du paysan normand :

Il représente les paysans non seulement avec indifférence mais aussi avec mépris, comme s'ils étaient des bêtes [...]. L'incompréhension de la vie et des intérêts de la masse populaire et sa représentation comme un ramassis de demi-brutes, mues seulement par la sensualité,

⁶²⁷BANCQUART M.-C., « Maupassant et l'artiste », *art.cité.*, p. 64.

⁶²⁸*Ibid.*, p. 63.

⁶²⁹ MAUPASSANT G.(de), *Boule de suif*, *op.cit.*, p. XXI-XXII.

⁶³⁰ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, *op.cit.*, p. 62.

l'animosité et la cupidité, constituent l'un des principaux et des plus graves défauts de la plupart de nos auteurs français modernes, et parmi eux de Maupassant.⁶³¹

La description physique des personnages chez Maupassant permet de mieux les donner à voir et de mieux prêter au rire par effets caricaturaux (nous y reviendrons dans la troisième partie).

Un dernier type de personnage sans distinction de sexe, d'âge, de milieu social semble récurrent dans le corpus Maupassant : l'aliéné ou encore le fou. Le fou, nous dit Charlotte Schapira, chez Maupassant est défini par l'endroit où il se situe au moment de la narration : « espaces clos – asiles ou leur propre chambre qu'ils ne quittent pas – »⁶³². Le fou souvent assimilé à la figure de l'artiste au XIX^{ème} siècle, est un personnage préalablement angoissé, halluciné, et généralement schizophrène. Sa marginalité ou son anormalité est d'ordre psychologique. Le thème de la folie, nous le savons, touche particulièrement l'écrivain à cause de sa propre santé mentale, du caractère héréditaire de celle-ci chez les Maupassant, et du souci de répondre à des attentes éveillées par l'avancée de la science dans ce domaine à la Salpêtrière. Dans l'*incipit* de *Madame Hermet*, se voulant une « apologie de la folie », Maupassant se faisant auteur-narrateur et personnage affirme : « Les fous m'attirent » (CNII, 874). Cette fascination relèverait de leur marginalité psychologique, car aliénés ils « vivent dans un pays mystérieux », un monde « en dehors » de celui régi par la pensée humaine (CNII, 874). Mme Hermet constitue « un cas intéressant » (CNII, 875) du personnage marginal type de ce récit. Enfermée dans une clinique psychiatrique, elle vit entourée de symboles de marge à savoir les murs de sa chambre et « une petite glace à main » (CNII, 875). Ce miroir est le signe qui marque l'entrée dans la démence de Mme Hermet férue de sa beauté. Sa mise en marge est par ailleurs relatée par un personnage embrayeur qui fait figure d'autorité, l'ami médecin du narrateur. Il donne ainsi toute crédibilité à cette histoire et confirme la folie de Mme Hermet. Le discours médical participe énormément de la lisibilité et de l'effet-réel dans les récits de folie. En se fondant sur le discours médical, la littérature le contourne par-delà les effets mimétiques qu'elle cherche à produire. Ne se cantonnant pas dans une symptomatologie d'emprunt, nous dit Louis Cabanès, elle imagine ce que

⁶³¹ TOLSTOÏ L., « Critique sur Maupassant », Préface aux *Œuvres complètes de Maupassant*, en Russie, chez Posrednik, 1894, traduit du russe par Élie Halpérine – Kaminski en 1896, p. 11 et 15., cité par LEFEVBRE-BERTRAND L., *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, op.cit., p. 331.

⁶³² SCHAPIRA C., « La Folie – thème et outil narratif dans les contes de Maupassant », in *Neophilologus*, vol 74, 1990, pp. 30-43, p. 40, consulté le 14/12/2021.

l'aliéniste pourrait dire et qu'il ne dit pas, parce qu'il demeure avant tout un clinicien.⁶³³ Pour donner par exemple du poids à un énoncé, une « autorité », rappelle Philippe Hamon :

La source-garant de l'information s'incarne donc dans le récit dans un personnage délégué, porteur de tous les signes de l'honorabilité scientifique : une description médicale sera supportée et véhiculée par la bouche d'un personnage de médecin, une information esthétique par la bouche d'un personnage de peintre, une description d'église ou une information sur la religion à travers un personnage de prêtre, etc.⁶³⁴ » on parle alors de « fonctionnaire(s) délégué(s) de l'énonciation réaliste ». « *Hypertrophie du translatif* » quand le discours réaliste est assimilé au « discours pédagogique » dès lors que l'auteur « délègue perpétuellement son statut de Destinateur.⁶³⁵

Ces personnages « fonctionnaires délégués » permettent d'asseoir la marginalité des types maupassantiens. Les voisins de Boule de suif, font figure d'autorité à même de la juger. Elle est marginale en tant que femme qui se vend et ne saurait être considérée comme noble du fait de sa profession, encore moins comme pieuse. Simon dans *Le Papa de Simon* est rejeté par ses semblables : des enfants ; la filiation illégitime de Jean est soupçonnée par Pierre fils légitime des Roland dans *Pierre et Jean*. Chez le personnage du fou, le diagnostic est toujours prononcé par le malade lui-même, souligne Charlotte Schapira.⁶³⁶ Le narrateur de *Lui ?* affirme par exemple : « J'ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, pour moi, d'une sorte de vie animale. » (CNI, 870). La narration est généralement le fait du clinicien ou du malade lui-même comme dans *Le Horla*, ou *Qui sait ?* Le délire d'un espace qui les entoure et des signes et des symptômes qu'il porte, a pour corollaire l'échec de la « centralisation » de leur moi dans cet espace.⁶³⁷ Se trouver aux côtés de son fils mourant était pour Mme Hermet inimaginable. Cela reviendrait à perdre définitivement sa beauté. En refusant de se mettre à la fenêtre pour lui faire ses adieux, préférant rester à l'abri dans sa chambre, elle choisit de ne pas dépasser la frontière. Les concepts conjoints de « norme », de « dégénérescence » et de « milieu », s'imposant de plus en plus dans les recherches positivistes, ont orienté les écrivains de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle vers la constitution marquée de types et de figures

⁶³³ CABANES J.L., « De la fantaisie à la clinique de l'imagination », in *Paradigmes de l'âme, Littérature et aliénisme au XIX^{ème} siècle*, op.cit., p.142.

⁶³⁴ HAMON Ph., « Un Discours contraint », art.cité., p. 138.

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ SCHAPIRA C., « La Folie – thème et outil narratif dans les contes de Maupassant », in *Neophilologus*, op.cit., p. 40.

⁶³⁷ RYU J-H., *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 201.

proprement anormales.⁶³⁸ Figure de l'étrangeté, relayée par les personnages miroirs de cette marginalité, le marginal est perçu comme « hors du système », du fait d'une inadaptation quelconque : il est aux confins, à la périphérie, au-delà de la ligne d'horizon sociale, posé dans une distance et un éloignement qui gênent le regard. On parle alors de stéréotype, mais surtout de préjugé dans la mesure où ce qui est vu, c'est l'étrangeté de l'être, non l'être lui-même, nous dit Yvan Barel.⁶³⁹ Le marginal comme Miss Harriet ou Boule de suif est victime de préjugés, de discriminations et de représentations négatives. La prise en compte du caractère marginal d'un personnage est partie prenante d'un savoir partagé qui constitue l'« ensemble de faits, vérités, présomptions, valeurs », codes idéologiques, dont font partie aussi les stéréotypes, et que le locuteur suppose connus ou admis par son auditoire.⁶⁴⁰

⁶³⁸ KAUFFMANN, M. (dir.) ; WINTERMEYER, Rolf (dir.), *Figures de la singularité*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2014. Source : <http://books.openedition.org/psn/8149>, généré le 18 février 2021.

⁶³⁹ BAREL Y., *La Marginalité sociale*, *op.cit.*, p. 36.

⁶⁴⁰ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, *op.cit.*, p. 291.

Conclusion partielle

Nous voulions lire le déterminisme extérieur comme vecteur de la victimisation des personnages maupassantiens. Nous avons choisi de restreindre l'espace de notre corpus, afin de montrer la part prédominante qu'occupaient Paris et la Normandie dans la narration des récits maupassantiens. La thématique du temps n'a pas été oubliée et nous a amenée à étudier l'influence au sens large de la nature et même celle des espaces éloignés du centre. Notre étude, se voulant davantage descriptive qu'interprétative, nous a plutôt permis de comprendre que le déterminisme extérieur chez Maupassant renvoie à l'impression que tous ces éléments laissent à son âme. Mais surtout, nous constatons que ses personnages sont portés par une négativité, une tristesse innée dont l'espace fait écho. Ils peuvent se laisser emporter par la flânerie et les méditations au bord de la Seine ou des ports normands. Tout est sujet au désenchantement. La victimisation renverra ainsi à ce sentiment de déphasage, de décalage qui se traduit finalement par une dépossession de soi chez les personnages maupassantiens. Espace et temps ont donc permis d'établir un lien entre déterminisme extérieur et victimisation à travers par exemple la lecture de l'impressionnisme maupassantien.

Étudier l'influence de l'espace et du temps dans l'œuvre de Maupassant nous semblait indissociable d'une lecture de la stéréotypie. En effet, les textes maupassantiens regorgent de « types » dont l'approche descriptive, à partir des notions de stéréotypie et de marginalité, nous a paru nécessaire. La construction d'un stéréotype, s'est révélée tributaire d'un effet-personnage. La construction de la marginalité elle, relèverait en plus d'un effet-de réel. Elle peut décliner du côté de la monstruosité, de « l'effraction sociale », ou celle de l'artiste représentant par excellence cette « altérité douloureuse ». Arlette Bouloumié souligne par ailleurs qu'« il est donc particulièrement bien placé pour créer des formes d'expression et de représentation susceptibles, par leur originalité, de dire cette marginalité. »⁶⁴¹ Figure récurrente de rejet, le marginal incarne le héros maupassantien. Rappelons avec Philippe Hamon le « concept d'héros » avec lequel semble être en désaccord le héros maupassantien:

Dans le premier cas, le personnage-héros organise l'espace interne de l'œuvre en hiérarchisant la population de ses personnages (il est principal par rapport à des secondaires) ; dans le second cas, il renvoie à l'espace culturel de l'époque, sur lequel il est

⁶⁴¹ BOULOUMIÉ A., « Avant-propos », *Figures de marginal dans la littérature française et francophone*, op.cit., p. 13.

« branché » en permanence, et sert au lecteur de point de référence et de « discriminateur » idéologique (il est « positif » par rapport à des « négatifs »).⁶⁴²

Le héros maupassantien est un marginal. Ses actions sont conditionnées par le milieu et l'altérité. Il est figure de rejet d'une société ou d'un espace culturel donné, bien qu'il incite le lecteur à la pitié. De fil en aiguilles, la lecture du stéréotype chez Maupassant s'est appuyée sur trois types de savoirs :

« Savoir encyclopédique » de l'auteur sur le monde, « savoir énonciatif » qu'a le lecteur sur la stratégie descriptive et linguistique du « descripteur » et le « savoir énoncif textuel » destiné aussi au lecteur qui établit son bilan de « connaissance » fondée sur un horizon d'attente et une prévisibilité de signes/ signaux/ indices inscrits dans cette exposition.⁶⁴³

La fiction a ainsi permis à l'écrivain de représenter le réel et de donner à lire des personnages types. On peut voir dans ses récits des figures de pauvres diables tout aussi perceptibles dans d'autres textes du XIX^{ème} siècle. Le stéréotype serait ainsi outil longitudinal des études en sciences humaines, dont l'apport nous a été bénéfique pour une approche descriptive du personnel narratif de Maupassant. Outil de catégorisation, il permet de rendre compte d'un classement par type. Il favorise l'étude d'interactions au sein d'un milieu culturel, social, une représentation de discours sociaux relatifs à divers imaginaires. Il est ainsi courroie par laquelle s'établit la liaison entre « langage et société ».

⁶⁴² HAMON Ph., *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 47.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 85.

Troisième partie : La victimisation miroir d'une idéologie victimaire

Ce troisième jalon de notre travail se veut être une interprétation de la genèse et de la visée didactique de l'œuvre de Maupassant. Il nous permettra de répondre à un certain nombre de questions nées de la lecture de ses textes, par exemple, la récurrence de certaines thématiques en lien avec la victimisation, ainsi que les procédés d'écriture et les stratégies qui en rendent compte. On se demandera quelle vision sociale il vise à faire ressortir, par quelles méthodes il déconstruit finalement le phénomène victimaire dans ses textes. À quelle logique obéit la victimisation dans l'imaginaire collectif ? Et enfin, dans quelle mesure la satire participe d'une démystification de la victimisation ?

Maupassant révèle chez ses personnages une crise bien profonde, une crise en mesure de déclencher le mécanisme du bouc émissaire, remettant en cause la modernité d'une société des apparences. Nous voulons donc dans un premier temps lire le personnage maupassantien à la lumière de la notion d'instabilité ou d'ambivalence. Il incarne une sorte de figure antithétique sans cesse oscillante entre « être et paraître », habité par une dichotomie incessante. Cette ambivalence sociale présente les protagonistes comme personnages du « manque » qui se définissent par le mimétisme, par le regard de l'autre. Elle soulève chez eux une dimension psychologique récurrente à travers les hantises. Le personnage maupassantien apparaît comme hanté, par le temps qui passe, ce qui entraîne le vieillissement de son corps, et par extension sa disparition par la mort. Une fissure identitaire se forme alors, se caractérisant par « une impossibilité des personnages à reconnaître l'extérieur, à savoir les limites entre le moi et non-moi ⁶⁴⁴ » entraînant des états d'angoisse sans cesse grandissants. Dès lors, une crise plus profonde le marque, souvent liée aux thèmes du double, à l'altérité, et au morcellement du Moi. Maupassant, avec parfois une pointe d'ironie ou avec gravité, représente au mieux son univers à travers les personnages « cliniques », en proie à des crises existentielles, « des individus qui se cherchent ⁶⁴⁵ », qu'il choisit de mettre en scène.

⁶⁴⁴ GADDAR S., *Figures et poésie de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit., p. 315.

⁶⁴⁵ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 109.

Notre travail interprétatif vise à lire la déconstruction des idéologèmes, des normes sociales qui ancrent les personnages dans une idéologie, une *doxa* et tendent à les définir. À travers la caricature littéraire et les formes du grotesque, c'est encore Maupassant que nous pouvons lire, un Maupassant réaliste, observateur et satiriste, qui rend compte de la violence des plus forts sur les faibles, des travers sociaux de son temps.

Chapitre 1 : Être et paraître

Notre chapitre qui porte sur les notions d'instabilité, d'ambivalence voire de versatilité s'inscrit dans l'optique de caractériser le personnage maupassantien au-delà des stéréotypes, comme médiateur préalable de sa victimisation. C'est par elle que ce dernier se définit en tant que vecteur de la victimisation. Si les descriptions que fait l'écrivain de marginaux et de bourgeois-types tendent à répondre à certains stéréotypes ou lieux communs, nous verrons qu'une lecture attentive et progressive du texte en dévoile l'aspect dichotomique. Ils ne *sont* finalement pas toujours ce qu'ils *paraissent*. Il s'agit au contraire de personnages contrastés entre la présentation qui en est faite et les actions décrites. De connotation péjorative, la versatilité traduit une tendance à changer facilement de comportement, d'avis, de sentiment, ou de décision. Selon le *Litré*, la « versatilité n'est dans le Dictionnaire de l'Académie qu'à partir de l'édition de 1835 »⁶⁴⁶. Elle découle au XVI^{ème} siècle de « *versare* », qui veut dire « tourner »⁶⁴⁷, elle fait donc référence à la « qualité de ce qui est versatile », de ce « qui change »⁶⁴⁸. Le personnage versatile n'obéit pas à une linéarité dans sa posture face à l'autre, mais plutôt à des tournures, des variations de ce qu'il peut ou veut être et donner à voir. Le terme serait ainsi synonyme d'instabilité, de frivolité, d'inconstance, en opposition à la constance, à la fidélité et à la stabilité, selon le *Cntrl*. On peut donc parler d'inconstance de goût, d'humeur, de volonté ou d'habitude, en termes de thématique. En acte, la versatilité se traduirait par l'infidélité, la trahison, la fourberie, ou le mimétisme social. Elle renvoie enfin à un caractère ou un état mental changeant, voire incohérent qui s'illustre par l'intervention des thématiques du double, de la folie, chez Maupassant. Le sens communément attribué à la versatilité souligne la tendance à l'infidélité en amour, une propension au changement, un manque de fermeté, de stabilité, donc une opposition à la constance. En tant qu'inconstance, selon Catherine Chabert « elle reste toujours, pour celui qui l'éprouve, celui qui la subit ou en est l'objet, voire la victime, source de souffrance aiguë. »⁶⁴⁹ Son étude qui se veut interprétative la donne à lire comme un phénomène mis en exergue par un vocabulaire, un champ lexical et argumentatif qui, au-delà de toute

⁶⁴⁶ *Dictionnaire de la langue française*, Émile Littré, tome 4, éd. Littré Émile (1801-1881), p. 2463.
Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f1074#>, consulté le 18/01/2022.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ CHABERT C., « L'Inconstance », in *Annuel de l'APF*, vol. annuel 2011, n°1, 2011, pp. 41-60, pp. 41-42.

stéréotypie ou caricature, participe ainsi du déterminisme intérieur des personnages, relevant essentiellement de dimensions thématique et anthropologique. Ainsi, chez Maupassant, la caractérisation des personnages ne découle pas seulement d'une volonté descriptive. D'approche « sociocritique », ou inspiré de la « sociopoétique générale des textes⁶⁵⁰ » notre lecture de la versatilité chez les personnages maupassantiens, oscillant entre être et paraître, relèverait au sens de Philippe Hamon d'une mise en place de l'effet-idéologie. Pour lui :

[...] l'idéologie intervient aussi bien dans la définition *sémantique différentielle des actants de l'énoncé*, que dans la connaissance qu'ils ont des choses, que dans leurs programmes de manipulation et de persuasion réciproque, que dans les évaluations qu'ils font des états ou des programmes narratifs. L'analyse, alors pourrait se recentrer sur une sémiotique du savoir (stratégies de la manipulation, de l'évaluation, de la fixation de contrats, de la persuasion et de la croyance, de la connaissance et de la méconnaissance, etc.) intégrée à une théorie générale des modalités.⁶⁵¹

L'idéologie victimaire, par le prisme de cette dichotomie, permet de lire chez le personnage, sa caractérisation, son savoir, et à travers son discours évaluatif, sa sémantique différentielle. Cette forme de liminarité tend à le disqualifier par rapport à la norme morale mais pas toujours sociale.

III.1.1. Mimétisme social : être et paraître

L'ambivalence des personnages maupassantiens peut se lire par le prisme du mimétisme (social et moral). Lorsqu'on se penche sur les stéréotypes du bouc émissaire et leur construction narrative, il apparaît clairement que Maupassant dépeint une société en pleine crise culturelle. Cette dernière est généralement le fait d'une représentation qu'un sujet se fait des phénomènes sociaux. Cet imaginaire social, signe de la *doxa*, traduit souvent son idéologie. La crise culturelle est cependant fortement liée à l'évolution de la perception socio-économique du XIX^{ème} siècle français. La reproduction de la société par le romancier implique toujours une interprétation de celle-ci. Il peint le « siècle de la distinction »⁶⁵² et de la bourgeoisie, mais aussi le siècle

⁶⁵⁰ HAMON Ph. *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 6.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵² La distinction est un thème qui a retenu l'attention de nombreux écrivains et sociologues. Elle est une propriété du comportement. Cf, *Le Dictionnaire du littéraire, op.cit.*, p. 159. Elle fera d'ailleurs l'objet de l'étude de Pierre via une approche systématique. Elle est un savoir-faire inculqué par l'éducation, « les besoins culturels » sont selon

des aliénés et des mœurs dépravées. La particularité du texte narratif est donc de servir de courroie de transmission à une « lecture » d'une société donnée pour réelle ou fictive. Hegel dans son *Esthétique* rappelle à cet effet que :

Pour ce qui est de la manière de peindre, le roman proprement dit suppose, comme le poème épique, une vision totale du monde et de la vie, dont la matière et le contenu, aux aspects variés, se manifestent à l'occasion d'un événement individuel, qui forme le centre de l'ensemble.⁶⁵³

En peignant les événements marquants de la vie de ses personnages, l'écrivain les circonscrit dans un milieu précis et normatif.

Dans son ensemble, notre corpus nous propose deux symboles de l'antagonisme de classes au XIX^{ème} siècle : la bourgeoisie et la classe paysanne, sans oublier les différences au sein même de cette bourgeoisie (haute et petite bourgeoisie). En effet, l'itinéraire social et la hiérarchisation des classes transparaissent dans *Bel-Ami*. On y voit évoluer le personnage principal Duroy, fils de paysans, qui a choisi de quitter sa ville provinciale Rouen, pour aller faire fortune à Paris, ville bourgeoise. Marié à une bourgeoise, il désire partager son bonheur avec ses parents. Cependant la réalité de la distinction, de la différence des classes sera révélée par le regard de ses proches, surtout par celui de sa mère, vis-à-vis de sa femme dont les « manières »⁶⁵⁴ supposées semblent exaspérantes. La mère Duroy voit en sa bru l'expression de sa misère :

La mère Duroy ne parlait point, toujours triste et sévère, épiant de l'œil sa bru avec une haine éveillée dans le cœur, une haine de vieille travailleuse, de *vieux rustiques aux doigts usés*, aux *membres déformés* par les *dures besognes*⁶⁵⁵, contre cette femme de ville qui lui inspirait une répulsion de maudite, de réprouvée, d'être impur fait pour la fainéantise et le péché. (BA, 359)

Les groupes nominaux, « vieille travailleuse » « aux doigts usés », « aux membres déformés », tel un énoncé gnomique donnent une fois encore une vision stéréotypée de la femme rustique par opposition à la citadine. Cette dernière, à l'opposé, incarne « la fainéantise » et le « péché », des descriptions dichotomiques des compétences de l'une et de l'autre qui font

« le produit de l'éducation ». Cf, BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, *op.cit.*, p. II. Elle constitue un mécanisme social par le moyen duquel certains groupes imposent leur suprématie.

⁶⁵³ HEGEL G. W., *Esthétique*, cité dans P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 90.

⁶⁵⁴ BOURDIEU P., *La Distinction*, *op.cit.*, p. II.

⁶⁵⁵ Nous soulignons.

ressortir les contrastes entre les deux classes. De tels « *appareils normatifs-évaluatifs* »⁶⁵⁶ sont incorporés dans l'énoncé avec une visée évaluative, mise en scène par l'*effet-idéologie*. L'évaluation chez Philippe Hamon renvoie à un « acte de mise en relation », par comparaison, de deux éléments (R1 et R2). Cette comparaison, généralement le fait d'un acteur, d'un narrateur, d'une autre instance évaluante, en énoncé, instaure le lien complexe entre procès et norme. Elle peut encore être considérée comme :

[...] l'intrusion ou l'affleurement, dans un texte, d'un savoir, d'une compétence normative du narrateur (ou d'un personnage évaluateur) distribuant, à cette intersection, des positivités ou des négativités, des réussites ou des ratages, des conformités ou des déviances, des excès ou un inconvenant, etc.⁶⁵⁷

Le corps, « embrayeur idéologique », représenté par les doigts et les membres de la vieille paysanne, met en jeu « le technologique »⁶⁵⁸. En comparant les compétences de l'une, symbole de la « vieille travailleuse », à celles de l'autre symbole de « fainéantise », c'est leur *savoir-faire* qui est ainsi évalué. La description du corps usé de la vieille paysanne devient ainsi un « carrefour normatif », « un *motif* idéologique »⁶⁵⁹. Le décor est ainsi posé, déduisant le contraste entre la femme bourgeoise et la femme rustique, au moyen du corps, de l'habit et de l'apparence. L'une est à l'image de l'aisance, de la suffisance et de la dépravation des mœurs, et l'autre le reflet de la misère qui la gangrène. Le physique, semble-t-il, est un signe distinctif permettant d'établir leur stéréotypie, deux descriptions pourtant distinctes car l'une, par son caractère hyperbolique, caricature la femme rustique. L'autre brosse le portrait psychologique supposé. C'est bien à partir de présupposés psychologiques et péjoratifs que le narrateur hétérodiégétique brosse un portrait de Madeleine par la paysanne, celui de la femme moderne.

Les différents types chez Maupassant semblent souffrir d'une certaine versatilité. Le stéréotype permet en effet de caractériser les personnages et d'accéder à un imaginaire social par son aspect figé. La versatilité du personnage vise à justifier la particularité des personnages-types de notre corpus, celle d'être des personnages en crise. Les marginaux ou bourreaux de notre corpus sont habités par une instabilité qui les fait osciller entre être et paraître. Davantage axés sur le paraître, sur les idées reçues, ils demeurent dans un perpétuel entre-deux. Et quand

⁶⁵⁶ HAMON Ph., *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 20.

⁶⁵⁷ HAMON Ph., *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 22.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

apparaissent solitude, peur et vieillissement, face à eux-mêmes, ils plongent dans une crise plus profonde.

III.1.1.A. La coquetterie : entre être et paraître

La coquetterie peut se lire comme une forme de snobisme qui trahit l'inconstance morale du personnage féminin chez Maupassant. Elle est selon René Girard, la plus haute forme de snobisme. Elle possède donc par essence un aspect mimétique, un mimétisme social. Elle met en situation de dépendance un individu face aux regards de la société ou du milieu social qu'il convoite, ou au sein duquel il souhaite connaître une ascension, un pouvoir (de séduction) notable. Par mimétisme social entendons, selon les propos d'Olivier Maurel, une « première forme de mimétisme »⁶⁶⁰ couramment et inconsciemment utilisée aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Il se voit beaucoup plus représenté dans des romans réalistes, et sociaux, tels que *L'Éducation sentimentale* de Flaubert ou *À la Recherche du temps perdu*⁶⁶¹ de Proust. Dans *L'Éducation sentimentale*, deux personnages illustrent pertinemment ce mimétisme social : Frédéric et Deslauriers. Il s'agit respectivement de l'homme à femmes et du fêru de pouvoir, tous deux ambitieux, épris de succès et de gloire. Ce mimétisme se traduira pour l'un, par le désir d'« une haute position dans le monde⁶⁶² » et pour l'autre, par le désir de « remuer beaucoup de monde, [de] faire beaucoup de bruit »⁶⁶³. Ce mimétisme social, est aussi celui auquel se trouve soumis Duroy. C'est le désir de reconnaissance sociale. Toutefois, chez le personnage féminin de Maupassant, il se traduit par la coquetterie. Cette notion constitue une des caractéristiques essentiellement abordées par René Girard dans son ouvrage, *Mensonge romantique et vérité romanesque*.

Il s'agit de définir les formes de mimétisme auxquelles sont confrontés les personnages maupassantiens avant de les relier aux différentes étapes du mécanisme. Le choix de la notion de coquetterie tend à démontrer son rapport au mécanisme du bouc émissaire dans les textes maupassantiens. Cette notion employée dans le processus victimaire est vecteur de violence, comme nous le verrons. À travers la coquetterie, la coquette acquiert le statut de chasseuse, de séductrice et par extension de bourreau pour qui s'en éprend. Elle peut incarner à la fois le piège et l'objet du désir jamais atteignable pour le sujet désirant, selon les idées reçues. L'on peut

⁶⁶⁰ MAUREL O., *Essais sur le mimétisme, op.cit.*, p. 146.

⁶⁶¹ PROUST M., *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999.

⁶⁶² FLAUBERT G., *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 451.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 104.

avancer à partir de certains textes tels que *Notre cœur*, *Pierre et Jean* ou encore *Fort comme la mort*, que la coquetterie constitue l'une des caractéristiques de la femme moderne chez Maupassant. Il en donne par ailleurs un portrait à caractère péjoratif. C'est en qualité de bourreau récurrent qu'elle sera mise en exergue dans ce chapitre.

Aborder ainsi ce thème comme constituant du mimétisme maupassantien, nécessite toutefois de le circonscrire davantage dans le sens que nous entendons lui donner. Selon le *Cntrl*, le qualificatif « coquet » ou « coquette » est appliqué à une personne dont le souci principal est de plaire. Mieux, selon le *Littré*, l'adjectif « coquet(te) » est le diminutif de « coq » et s'emploie métaphoriquement en référence aux « allures du coq »⁶⁶⁴. Par la coquetterie peut se lire le « désir d'attirer en plaisant »⁶⁶⁵ qu'émet la coquette par exemple. Le personnage de Mme de Burne dans *Notre cœur* constituera notre illustration principale dans l'optique d'une meilleure lecture de cette notion. Perçue comme l'un des personnages principaux de ce roman, Mme de Burne est celle autour de qui tournent l'intrigue et le dénouement de ce récit d'une crise amoureuse. Elle n'en demeure toutefois pas le sujet, mais l'objet. On insistera dans cette approche sur la construction de la « femme-objet », qui se veut supérieure à l'homme dans cette démonstration.⁶⁶⁶ Le récit crée autour de ce personnage féminin une stéréotypie détaillée qui nous permettra de cerner davantage cette notion et la mettre en lien avec la poétique du récit victimaire.

Mme de Burne est avant tout une bourgeoise, mal mariée, comme les femmes de son temps. Veuve depuis peu d'un mari dominateur et possessif, elle ouvre son salon et accueille en femme moderne ses hôtes, en les séduisant chaque jour par le caractère princier de sa maison que l'on dit être un « salon original, bien neuf, très vivant et très artiste » (*NC*, 1031). On peut lire dans cette phrase laudative, l'un des soucis majeurs de la femme coquette moderne : se

⁶⁶⁴ Cf. <https://www.littre.org/definition/coquet>, consulté le 22/12/2021.

⁶⁶⁵ Cf. *Dictionnaire de la langue française*, Paris, tome 1, É. Littré, Littré, Émile (1801-1881), 1873-1874, p. 803. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m/f871#>, consulté le 22/12/2022.

⁶⁶⁶ Selon Hans Färnlöf, dans l'œuvre de Maupassant se dessinent « *grosso modo* » deux types d'approches du thème de la femme : « celles qui se centrent sur les rapports institutionnalisés entre l'homme et la femme (la prostituée, la maîtresse, l'épouse, la mère, la jeune fille, etc.), avec pour prédilection la transformation de la femme-objet en sujet supérieur à l'homme, et celles qui cherchent à interpréter la nature spécifique du personnage féminin (androgynie, castratrice, femme fatale, etc.) ». De nombreux travaux rendent compte de cet état de fait chez l'écrivain dont ceux de Mary Donaldson-Evans, *A Woman's Revenge. The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*, Lexington, French Forum, 1986 ; Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et la femme moderne », dans *Maupassant et l'écriture*, Louis Forestier (dir.), Paris, Nathan, 1993, pp. 109-116 ou encore Noëlle Benhamou, *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de Maupassant : représentation de l'amour vénal*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997, et son approche thématique. Cf., FÄRNLÖF H., « L'essence ou les sens d'un thème ? Étude de la femme combattante dans quelques nouvelles de Maupassant », in *Romantisme*, 2019/2 (n° 184), pp. 106-115, p. 106.

Source : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2019-2-page-106.htm>, consulté le 25/01/2022.

démarquer des autres. Afin d'attirer son ami dans la demeure de Mme de Burne, Massival, ami d'André Mariolle, lui signifiera d'ores et déjà l'une des caractéristiques essentielles du logis. Les superlatifs « très » ont ainsi pour rôle de marquer cette différence tant recherchée par la maîtresse de maison. La coquette a en effet pour obsession première « l'opinion publique »⁶⁶⁷. Ce sont les artifices créés autour des notions de réputation et de considération qui font son succès. Tous ces artifices contribuent à la faire bien paraître aux regards de la société. D'où un choix très recherché quand il s'agit du quartier de résidence. Le narrateur souligne à cet effet que Michèle de Burne réside dans le quartier aisé du boulevard Malesherbes, à la « rue du Général-Foy, derrière Saint-Augustin » (NC, 1033) ; comme Maupassant de son vivant, qui vécut rue Monceau, quartier influent, mondain et snob que Maupassant considérait comme « celui des gens arrivés »⁶⁶⁸. L'aspect recherché, « exceptionnel » et l'« élégance » (NC, 1033) du logement en diront énormément sur sa propriétaire, notamment par :

[...] ce *caractère original* que ne distingue point l'amateur vulgaire, [...] *un logis célèbre, difficilement ouvert*, où elle s'imaginait qu'on se plaisait mieux et qu'on revenait plus volontiers que dans l'appartement banal de toutes les femmes du monde. [...] Vers le milieu de cette galerie un peu sombre, un grand piano à queue, entre *deux jardinières fleuries*, avait une *place d'honneur* et une *allure de maître*. Plus loin, une *haute porte à deux battants* faisait communiquer cette pièce avec la chambre à coucher, qui s'ouvrait encore sur le cabinet de toilette, *fort grand et élégant aussi*, tendu en *toiles de Perse* comme un salon d'été, et où Mme de Burne, quand elle était seule, avait coutume de se tenir. (NC, 1033-1034)

L'originalité doit primer sur tout ce qui est banal, afin de créer la différence/distinction avec ce qui est jugé commun ou « amateur [et/ou] vulgaire ». On peut comprendre, qu'il existe bien une, sinon plusieurs ressemblances entre ces salons mondains. Le désir de différence trahit ainsi le problème de la ressemblance, du même, et donc du mimétisme social. Par la beauté et l'originalité du logement se lit l'unicité que recherche sa propriétaire. Le narrateur alterne ainsi entre discours narrativisé et description de l'appartement afin de montrer le rôle prépondérant que joue l'habitat dans le désir de reconnaissance cher à une coquette. Il faut qu'elle en soit presque aussi fière que d'elle-même. Comme sa propriétaire, ce logis aspire à de la grandeur et de l'honneur, par la représentation symbolique d'un « grand piano » siégeant en « maître ». Avec de la hauteur, telle cette « haute porte » séparant le commun de l'intimité de la chambre à coucher. On peut aussi y lire une sorte de jeu de séduction recherché par l'hôtesse. Nous pouvons

⁶⁶⁷ MAUREL O., *Essais sur le mimétisme*, op.cit., p. 114.

⁶⁶⁸ FORESTIER L., *Romans*, op.cit., p. 1629.

toutefois insister sur le fait que Mme de Burne se différencie de Mme Loisel par le niveau de vie. L'une, semble appartenir d'ores et déjà à une classe très aisée. Mme de Burne profite de sa richesse pour séduire et se fait connaître davantage, pour plaire. Tandis que l'autre, de la petite bourgeoisie, n'est pas suffisamment pour plaire et vivre la vie de ses rêves. Elle vit de son imagination. Elle possède en quelque sorte juste des rêves de gloire et de reconnaissance. Mais sa réalité freine cette matérialisation.

Dans *La Parure*, Maupassant fait tourner l'intrigue autour du bijou « La rivière de diamants » que nous désignerons comme l'objet du mimétisme social. La parure dans cette nouvelle insiste sur une vision caricaturale de la femme par un « procès de dégradation »⁶⁶⁹ de cette dernière. La parure est, dans cette nouvelle et celle intitulée *Les Bijoux*, symbole de la beauté féminine, et représente également ce qui la prive de liberté et l'aliène comme dans *Salambô*. Elle permet enfin la « distinction sociale », comme l'a bien compris Mme Loisel. C'est encore elle, qui par ironie de situation, la verra contrainte à dix années de vie misérable. Pour Pierre Saint-Armand, les bijoux participent de « ce protocole ornemental du XIX^{ème} siècle » et cela avec des allures quasi primitives.⁶⁷⁰ Chez Maupassant, l'ornement de la femme relève plutôt d'un « inconscient de la masculinité »⁶⁷¹, de l'impact du regard masculin sur son estime de soi. Mme Loisel souffre d'un manque de féminité, d'une vision négative de son appartenance à la société mondaine : « elle fut simple, ne pouvant être parée » (*CNI*, 1198). La parure la constitue en « offrande permanente à l'autre »⁶⁷², elle se donne à voir. Pour Mireille Dottin-Orsini, qui s'appuie sur les propos de Schopenhauer, la parure sert à habiller, mais surtout à rendre belle la femme, qui au départ est « laide ». Elle procède par déduction : « Si elle est laide, il lui faut des parures, et sa beauté se résumera en un catalogue d'ornements factices. Ils [les bijoux] traduisent un goût "inné" aussi bien qu'un besoin, et apportent la preuve de son incorrigible légèreté morale.⁶⁷³ » Objet de mimétisme féminin et social, la parure est « mensonge », vecteur d'un stratagème qui consiste à être « vue » et reconnue comme femme (fatale) par la société, un critère d'appartenance sociale, et révèle encore mieux la versatilité de la femme moderne chez

⁶⁶⁹ SAINT-AMAND, P. « Fictions de parures: Maupassant », in *Romanic Review*; May 1, 1993; 84, 3; Periodicals Archive Online, pp. 255-268, p. 255.

Source : <http://accés.bibliothèque-diderot.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/fictions-de-parures-maupassant/docview/1290950094/se-2?accountid=15868>, consulté le 06/01/2022.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 256.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.*, p. 255.

⁶⁷³ DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 69.

Maupassant, par l'« art de la fraude et de l'éphémère »⁶⁷⁴. Elle permet de rendre compte des caractéristiques physiologiques et psychologiques de Mme Loisel.

La coquette-type se définit donc par une présence physique et morale très soignée. Dans son désir de plaire en effet, elle veut se distinguer par une mine soignée et une toilette recherchée. Son corps devient ainsi objet de désir pour ses convives :

Ce n'était pas une femme, mais un *bouquet vivant*, inimaginable bouquet. [...] Autour de ses bras nus et des épaules courait une guirlande emmêlée de myosotis et de muguets, tandis que trois orchidées féeriques semblaient sortir de sa gorge et caressaient la chair pale des seins de leur chair rose et rouge de *fleurs surnaturelles*. Ses cheveux blonds étaient poudrés d'émail où luisaient de minuscules diamants. [...] Elle sentait bon, comme le printemps dans les jardins ; elle était plus fraîche que ses guirlandes. [...] *Leur*⁶⁷⁵ corps ainsi n'était plus qu'un objet à aimer. Elles ressemblaient à des fleurs, elles ressemblaient à des oiseaux, elles ressemblaient à mille autres choses autant qu'à des femmes. (NC, 1135-1136)

Métaphores et comparaisons permettent au narrateur de décrire la toilette de Mme de Burne et sa beauté, avec un « leur » pronom personnel englobant qui fait ainsi référence à toutes les coquettes. Sa coquetterie l'érige au rang de « bouquet vivant », semblable à une de ces « fleurs surnaturelles », une beauté mystique, hallucinante. Elle sera comparée une fois encore et jugée différente de la beauté rustique à la fin du récit, à travers le personnage d'Élisabeth, la bonne. C'est à partir d'une narration interne, à travers les yeux de Mariolle qu'elle se voit décrite. Il fait usage à cet effet de toutes ces images parallèles pour rendre compte du caractère sublissime de la beauté de Mme de Burne. La coquette n'est pas mieux représentée que par son corps, « objet à aimer » semble nous dire le narrateur. La femme a souvent été représentée par l'art comme belle dès lors qu'elle est « ornée de somptueuses parures ; fleurs et bijoux » qui se veulent « des attributs obligés »⁶⁷⁶. Elle se définit ainsi davantage comme un objet du désir masculin, car tout n'est que séduction pour elle. La qualité du logement ne constitue pas, de ce fait, le seul artifice dont se pare la coquette-type, pour séduire et faire parler d'elle. L'élégance de son vêtement permet, elle aussi, de la transformer en véritable objet d'« art coquet ». Catherine Botterel-Michel souligne à cet effet qu' :

Elle n'existe qu'autant qu'elle séduit, et sa séduction réside dans l'art de se montrer ; ses gestes, ses mimes, ses robes, tout concourt à un but unique : « capter » les hommages. Son

⁶⁷⁴ DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op.cit., p. 70.

⁶⁷⁵ Nous soulignons.

⁶⁷⁶ DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op.cit., p. 19.

apparence entière devient un appât, comme la société mondaine, avec son extérieur brillant, est un appât pour elle.⁶⁷⁷

Quitte à souffrir d'une « migraine », donc mettre sa santé en péril, la coquette s'enracine dans une obsession chaque jour grandissante d'avoir du monde autour d'elle. C'est donc à partir des idées reçues, énoncés gnomiques, que se caractérise la femme moderne comme bourreau potentiel. Elle se veut pour cela intéressante et cultivée. Aussi Mme de Burne se met-elle à l'affût du peintre ou du musicien célèbre du moment, celui dont tout le monde parle. Elle a par ailleurs « lutté » pour avoir auprès d'elle un homme célèbre tel que le comte de Bernhaus. Cette volonté de recevoir les invités les plus prestigieux cache une fois encore un caractère mimétique social, car elle imite le désir de ses contemporains sans qu'il ne soit nécessairement le sien au départ. Ainsi on peut lire concernant le peintre Prédolé, (mentionné dans ce texte il semble faire référence à un peintre assez célèbre de cette période), qui avait « conquis » et « dompté » les parisiens :

Depuis un mois Madame de Burne faisait des efforts incessants afin de l'attirer chez elle. Mais l'artiste était sauvage, même un peu ours, disait-on. Elle venait enfin de réussir, par l'intermédiaire de Lamarthe, qui avait fait une réclame sincère et frénétique au sculpteur reconnaissant. (NC, 1130-1131)

Son désir, ses efforts effectués des mois durant sont présentés de manière sommaire par le narrateur. Ce dernier, par l'analepse, insiste toutefois sur la durée. Cette durée démontre une fois encore ce désir insistant de séduction, désir d'« attirer » et de paraître. À partir de ce besoin de paraître et de plaire, Mme de Burne s'érige en personnage versatile, qui oublie d'être.

III.1.1.B. Coquette narcissique

Chez Maupassant, ce qui définit véritablement la coquette reste son narcissisme. En effet, derrière son désir prépondérant de plaire et de se démarquer, la coquette est avant tout un être d'instinct narcissique centré sur lui-même. C'est principalement cet aspect d'elle qui constitue un vecteur de la crise victimaire que subira André Mariolle, personnage principal du roman *Notre cœur*. Il implique, dans ce cas, la présence d'un autre, assujetti et meurtri par son pouvoir de séductrice, voire de chasserresse égocentrique.

⁶⁷⁷ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 125.

La coquette se plaît avant tout à elle-même. Elle ne souffre donc pas de ce vide de l'être qui accompagne les sujets désirants. Elle « est », excluant le regard de l'autre parce qu'elle n'existe qu'en « elle-même et pour elle-même »⁶⁷⁸. Elle s'aime et s'admire par-dessus-tout : « Elle se regarde sans cesse et n'aime qu'elle » (NC, 1128). La coquette chez Maupassant, nous rappelle Pierre Danger, se caractérise par un narcissisme dont le miroir⁶⁷⁹ se fait le premier garant. C'est le cas du personnage éponyme Allouma, la coquette africaine. Cette nouvelle est un récit de souvenirs des deux voyages en Algérie, de Maupassant en 1881 et 1888. Elle s'accompagne d'autres nouvelles telles qu'*Un soir, Au soleil*, ou de *La Vie errante*. Maupassant publiera aussi des chroniques relatives à l'Afrique entre 1888 et 1889, notamment « Afrique » et « Les Africaines ». L'écriture dans cette nouvelle démontre « une double fascination » de Maupassant pour le pays et pour certaines « femmes arabes »⁶⁸⁰. Une des scènes nous intéresse particulièrement. Allouma s'est vu offrir un miroir par son amant, Monsieur Auballe. Ce dernier, en narrateur second du récit, relate un fait étonnant chez cette beauté sauvage qui l'a particulièrement marqué. C'est elle qui lui avait fait commander le grand miroir en guise de cadeau. Ensuite, il observe une attitude souvent décrite chez la femme coquette. Il s'agit de cette contemplation continue d'elle-même :

Souvent aussi, elle demeurait durant une journée presque entière, à se mirer dans l'armoire à glace en acajou que j'avais fait venir de Miliana. *Elle s'admirait* en toute conscience, debout, devant la grande porte de verre où elle suivait ses mouvements avec une attention profonde et grave. Elle marchait la tête un peu penchée en arrière, pour *juger ses hanches et ses reins*, tournait, s'éloignait, se rapprochait puis, fatiguée enfin de se mouvoir, elle s'asseyait sur un coussin et *demeurait en face d'elle-même, les yeux dans ses yeux*, le visage sévère, *l'âme noyée dans cette contemplation*. (CNII, 1107-1108)

À partir de cette Africaine, le narrateur nous adresse une image saisissante et récurrente de la femme chez Maupassant. Elle se découvre dans son essence égocentrique. Le « souvent » marque la fréquence, le caractère itératif de l'action de se mirer. La description minutieuse de ses mouvements, « debout », « marchait », « tournait, s'éloignait, se rapprochait » et

⁶⁷⁸ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 21.

⁶⁷⁹ Pour Pierre Schoentjes dans sa *Poétique de l'ironie*, le miroir permet de jouer sur les « travestissements », et renvoie, en plus du masque à une « autre image de l'ironie ». Il s'agit notamment du fait qu'il donne « naissance à une série d'images de dédoublement et de multiplication », ce qui met en scène le visage du double (nous y reviendrons). Il renvoie « par réflexion l'image de celui qui s'y regarde » le dédoublement qui en ressort et qu'il réalise « suggère l'idée du retour de la pensée sur elle-même. » Il constitue ainsi une mise en abyme de la mise en scène de l'ironie. Il est encore le meilleur moyen par lequel le satiriste met à nu la cible de l'ironie. SCHOENTJES P., *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 207.

⁶⁸⁰ FORESTIER L., *Contes et nouvelles*, tome II, *op.cit.*, p. 1680.

« s'asseyait », montre le plaisir qu'elle prend à se « juger » et à s'apprécier. La coquette se définit par une attitude contemplative d'elle-même. Le narcissisme s'exprime enfin sur la durée de la contemplation : « durant une journée presque entière ». Freud dans son introduction à *La Psychologie des foules* différencie les formes narcissiques, à l'instar de la coquetterie, face à la psychologie sociale (par extension mimétisme social). Du narcissisme on peut comprendre que :

Les rapports de l'individu à ses parents et à ses frères et sœurs, à son objet d'amour, à son professeur et à son médecin, donc toutes les relations qui ont jusqu'à présent fait l'objet privilégié de l'investigation psychanalytique, peuvent revendiquer d'être considérés comme phénomènes sociaux et s'opposent alors à certains autres processus que nous nommons *narcissiques*, dans lesquels la satisfaction pulsionnelle se soustrait à l'influence d'autres personnes ou y renonce.⁶⁸¹

Son regard n'étant figé que sur elle, ou sur l'image d'elle-même, la coquette échappe bien souvent ainsi au désir mimétique. Elle se voue principalement au « seul culte de son propre corps⁶⁸² » qu'elle expose pour mieux plaire et se plaire davantage.

Dans *Notre cœur*, Mme de Burne affiche quasiment la même attitude face au miroir :

[...] elle alla vers la glace, où elle voyait venir trois jeunes femmes, dans les trois panneaux diversement orientés. Quand elle fut tout près, elle s'arrêta, se fit un petit salut, un petit sourire, un petit coup de tête ami qui disait : « Très jolie, très jolie. » Elle inspecta ses yeux, se montra ses dents, leva ses bras, posa ses mains sur ses hanches et se tourna de profil pour se bien apercevoir tout entière dans les trois miroirs, en inclinant un peu la tête. Alors elle resta debout, amoureusement, en face d'elle-même, enveloppée par le triple reflet de son être, qu'elle trouvait charmant, ravie de se voir, saisie d'un plaisir égoïste et physique devant sa beauté, et la savourant avec une satisfaction de tendresse presque aussi sensuelle que celle des hommes. Tous les jours elle se contemplait ainsi ; [...] Mais cet amour d'elle-même, c'était le secret de son charme et de son pouvoir sur les hommes. À force de s'admirer, de chérir les finesses de sa figure et les élégances de sa personne, [...] à force de poursuivre tous les artifices qui la paraient pour elle-même, elle avait découvert naturellement tout ce qui pouvait plaire aux autres. (NC,1054)

Maupassant dresse dans ce texte une description des actions qui, pour avoir été récurrentes, finissent par caractériser la femme moderne. Il en dévoile ainsi une vision stéréotypée de la coquette-type. Nous pouvons toutefois constater que sa psychologie est ce qui la définit davantage. Sûrement a-t-il pris soin de les observer suffisamment toutes ces coquettes lors de ses soirées mondaines. Son inspiration lui viendrait des femmes qui fourmillaient dans son

⁶⁸¹ FREUD S., *Psychologie des foules et analyse du moi*, op.cit., pp. 19-20.

⁶⁸² DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 39.

environnement immédiat, à l'époque, notamment Gisèle d'Estoc, la comtesse Potocka, Marie Khan ou encore Hermine Lecomte. Notre observateur lucide et sensible ne manquait donc pas de matière à son étude psychologique de la coquette-type. L'on peut ainsi remarquer que ce type nouveau de femme « fine, intelligente et rusée » (NC, 1151), brille avant tout par son narcissisme, face à ses trois reflets, à partir desquels elle s'enferme dans une contemplation appuyée d'elle-même. Le miroir devient l'expression narcissique du contentement. Il participe de l'assurance, de l'aspect superficiel de ces personnages à tendance narcissique. Il trahira aussi leur manque et leur déchéance liée au temps (nous y reviendrons) avec Mme Hermet et Mme de Guilleroy, pour ne citer que celles-là.

Ce narcissisme, dont le miroir se fait le médiateur, se traduit aussi par une incapacité presque involontaire d'aimer un autre qu'elle-même ou que ses semblables. En effet devenue l'amante de Mariolle, non par amour mais plutôt dans un plaisir narcissique, elle se questionne sur son « impuissance » à aimer (NC, 1176) vraiment :

Michèle de Burne, les mains croisées sur ses genoux, les yeux au loin, cherchait à voir dans son âme, à travers un brouillard impénétrable et pâle comme celui des sables. Combien de fois déjà, dans son cabinet de toilette à Paris, assise ainsi devant sa glace, elle s'était demandé : Qu'est-ce que j'aime ? qu'est-ce que je désire ? qu'est-ce que j'espère ? qu'est-ce que je veux ? qu'est-ce que je suis ? à côté du plaisir d'être elle et du besoin profond de plaire, dont elle jouissait vraiment beaucoup, elle ne s'était jamais sentie au cœur autre chose que des curiosités vites éteintes. (NC, 1075)

Une sorte de crise de la conscience se discerne à travers son questionnement. Le narrateur omniscient présente la psychologie du personnage selon une focalisation interne. Ce discours évaluatif disqualifie le type de la coquette. Ainsi, c'est à travers un monologue que cette dernière sondera le « brouillard impénétrable » de son âme, afin de comprendre les causes d'un tel mal. Dans une argumentation indirecte, ce monologue vise à convaincre le lecteur de l'impuissance avec laquelle elle subit sa nature. Le narrateur se réapproprie indirectement le discours en soulignant une fois encore que cette dernière n'a de plaisir qu'à être « elle-même » et de besoin que « de plaire ». On pourrait donc y voir une sorte de fatalité à laquelle elle serait instinctivement vouée. Elle échapperait à toute forme de médiation. Trop rationnelle elle ne subit pas l'épanchement irraisonné des passions car : « Elle résistait trop, elle raisonnait trop, elle combattait trop le charme des gens. » (NC, 1078) Mais surtout, insiste Pierre Danger :

Si elle échappe à la médiation du désir ce n'est pas cette fois par manque d'imagination, par ce défaut de symbolisation [...], mais parce qu'au contraire, elle a pris une fois pour toutes la mesure du réel et l'écart qui le sépare de ses rêves.⁶⁸³

Éternelle indécise et jamais satisfaite, la coquette n'a de cesse de se tourner vers de nouvelles distractions, à peine lassée des anciennes :

Après les rêveuses passionnées et romanesques de la Restauration, étaient venues les joyeuses de l'époque impériale, convaincues de la réalité du plaisir ; puis voilà qu'apparaissait une transformation nouvelle de cet éternel féminin, un être raffiné, de sensibilité indécise, d'âme inquiète, agitée, irrésolue, qui semblait avoir passé déjà par tous les narcotiques dont on apaise et dont on affole les nerfs, par le chloroforme qui assomme, par l'éther et par la morphine qui fouaillent le rêve, éteignent les sens et endorment les émotions. (NC, 1059)

Le narrateur établit ainsi une comparaison entre deux types de femmes bien différentes, celles métaphoriquement nommées les « rêveuses passionnées et romanesques de la Restauration » et les « joyeuses de l'époque impériale » préoccupées davantage par la recherche du plaisir. Mme de Burne appartiendrait ainsi à la seconde catégorie de femmes, dont la quête du plaisir telle une drogue remplacerait celle d'un amour idéal et passionné. Une femme froide qui malgré l'étreinte enflammée d'un amant follement amoureux, se sent incapable de répondre réciproquement à la déclaration d'amour qui lui est faite. Elle lui répondra par un simple « Moi aussi, je vous aime bien ! » (NC, 1091)

Toutefois l'introspection à chaque fois effectuée sur ses agissements à l'endroit de Mariolle nous amène à avoir une certaine compassion pour elle. On peut lire sa volonté de vouloir, en dépit de ce défaut de création, être une meilleure amante. Une volonté de se défaire de son égo :

Elle s'était demandé, surprise de sa froideur involontaire, pourquoi elle ne l'aimerait pas à la fin comme tant de femmes aiment leurs amants, puisqu'elle se sentait profondément attachée à lui, puisqu'il lui plaisait plus que tous les autres hommes. [...] Cette nonchalance de sa tendresse ne pouvait provenir que d'une paresse de cœur, qu'on pouvait peut-être dompter, comme toutes les paresseuses. [...] Mais une fatigue l'envahissait, et une impuissance de se tromper et de le tromper plus longtemps. (NC, 1125)

Elle qualifie son indifférence face à l'amour de « paresse de cœur ». Mais le discours narrativisé relatant les efforts fournis afin de s'améliorer nous révèle une femme impuissante face à son

⁶⁸³ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 32.

mal. Son indifférence est telle qu'elle se sent désarmée au point de ne plus vouloir « se tromper » et de ne plus vouloir « tromper plus longtemps » Mariolle, son amant. L'amour ne serait pour ainsi dire qu'un jeu de faux-semblant, révélé par l'emploi récurrent du verbe « tromper ». Jeu auquel elle ne saurait s'adonner trop longtemps sans dévoiler sa véritable nature.

À travers le discours de Mariolle à son ami, l'écrivain Lamarthe, on peut lire un reproche fait aux écrivains réalistes, une sorte de critique aux post-romantiques, un écho à la pensée de Pierre Danger. Et surtout, une explication à la quasi-absence de médiation dont ces femmes se trouvent être les proies impuissantes. La littérature ne permet plus le rêve d'un amour ardent, vibrant et romancé. Avec la modernité, ou l'atmosphère décadente, et les guerres, elle ne permet plus de médiation, donc plus de mimétisme littéraire :

Alors, un peu irrité, il discuta, non pas tant pour défendre les femmes que pour découvrir les causes de leur mobilité désenchantée dans la littérature contemporaine.

« Au temps où les romanciers et les poètes les exaltaient et les faisaient rêver, disait-il, elles cherchaient et croyaient trouver dans la vie l'équivalent de ce que leur cœur avait pressenti dans leurs lectures. Aujourd'hui, vous vous obstinez à supprimer toutes les apparences poétiques et séduisantes, pour ne montrer que les réalités désillusionnantes. Or, mon cher, plus d'amour dans les livres, plus d'amour dans la vie. » (NC, 1105)

Ce reproche peut tout aussi bien être fait à Maupassant dans son choix de thématiques dystopiques. Ainsi, la coquette serait indifférente à toute forme de mimétisme amoureux. Cela s'explique par le fait que la littérature, médiateur premier de son désir ne favorise plus la naissance de ce désir, essentiellement médiatisé. On assiste alors à une critique de l'idéalisme qui se caractérise par une absence de l'imitation positive. L'image que renvoie la littérature de la société est décadente et négative. La coquette souffre de ce mal lié à l'absence de modèle, de projection. Elle échappe donc au mimétisme amoureux par son trop-plein de rationalisme car elle pense plus qu'elle ne sent (NC, 1118).

Cette quasi-absence de mimétisme amoureux n'empêche toutefois pas la naissance de rivalité entre elle et ses congénères. Celle-ci naît de leur instinct naturel de conservation ou de chasseuses, puisque la coquette est particulièrement chasseuse. Le semblant d'attachement qu'elle peut porter à l'endroit d'un autre personnage n'est que l'envers de l'amour que ce dernier lui aurait préalablement voué. Elle peut choisir d'entrer en rivalité avec ses semblables dans le simple but de préserver ses acquis ou de se confronter à elles dans une sorte de lutte instinctive. Cette rivalité n'est toutefois pas à l'origine de crises comme le décrit René Girard. Bien au contraire, elle favorise entre elles un jeu de contentement mutuel. Car même si elles

luttent pour obtenir qu'un tel accède à leurs salons, cette rivalité sert seulement à révéler leur instinct naturel de femme, sans pour autant permettre la naissance d'un quelconque sentiment amoureux véritable à l'endroit du convoité. La coquette se trouve, de ce fait, prête à se battre pour conserver ses sujets autour d'elle ou en avoir de plus célèbres. La rivalité reste toutefois évidente : pas une rivalité amoureuse, mais une rivalité d'intérêt. Le narrateur nous éclaire par ailleurs sur ce fait :

Aujourd'hui, la coquetterie était tout, l'artifice était devenu le grand moyen et aussi le but, car elle s'en servait plutôt même afin d'irriter les yeux des rivales, fouetter stérilement leur jalousie que pour la conquête des hommes. (NC, 1136)

Cette jalousie ne se manifeste ainsi que si la coquette se sent menacée par la présence d'une autre susceptible de lui voler son objet. Lors de la scène de la réception donnée par Mme de Burne à laquelle participe aussi sa rivale mimétique, il est souligné que l'assiduité agressive de Lamarthe pour Mme de Frémines irritait Mme de Burne (NC, 1136), ce qui inspire à Mariolle cette pensée : « Ce n'est là, pensait-il, que du dépit de coquette, de la jalousie de salonnière à qui on a volé un bibelot rare. » (NC, 1100) On pourrait ainsi interpréter cette réaction comme étant la manifestation de l'instinct de conservation chez Mme de Burne. « Agressivité » et irritation sont les vecteurs par lesquels se lit la rivalité, voire la jalousie entre ces deux coquettes. L'une allant à la chasse, l'autre désirant préserver ses acquis. Un autre exemple de rivalité qui semble cette fois mimétique nous est donné. Il réunit Mme de Frémines, le comte Bernhaus et Mme de Burne. L'objet du désir réunissant les deux femmes est le comte Bernhaus. En effet, Mariolle apprendra par Lamarthe que son amante a, en réalité, organisé la réception afin de le conquérir. Aussi, telle une chasseuse, elle se lancera à la conquête du comte déjà fidélisé par Mme de Frémines. Le passage suivant résume assez bien la construction d'une rivalité née du désir d'appropriation de Mme de Burne :

Elle l'a rencontré pour la première fois chez Mme de Frémines. J'y dinais ce soir-là. Bernhaus est bien dans cette maison, comme vous pouvez voir ; il suffit de le regarder en ce moment ; et voilà, à la minute même qui suivit leur double salut, notre belle amie Mme de Burne partie en guerre à la conquête de l'unique Autrichien. » (NC, 1103)

Mme de Burne désire un objet qui semble appartenir à sa rivale mimétique, le comte Rodolphe de Bernhaus dont les mérites ne sont plus à vanter. Le comte de Bernhaus, « conseiller de l'ambassade d'Autriche, diplomate du plus grand avenir » (NC, 1100), et par-dessus tout escrimeur célèbre. Il est connu et respecté pour avoir provoqué en duel et tué Sigismond Fabre. Mme de Frémines est celle qui stimule le désir de Mme de Burne de conquérir le comte de Bernhaus.

Elle incarne donc la figure médiatrice, celle qui a favorisé la naissance de ce désir chez sa rivale et stimulé son instinct de conquérante. Car elle « l'a rencontré chez Mme de Frémines » souligne le personnage de Lamarthe. L'emploi du déictique spatial « chez » marque d'emblée la possession ou le rôle d'autorité que joue Mme de Frémines dans cette convergence du désir. Mme de Burne désire le compter parmi ses sujets, d'où les efforts qu'elle fournira pour l'attirer chez elle, au prix d'efforts comparables à une entrée en « guerre », pour le conquérir. Cependant, une guerre ne se fait qu'entre deux forces en présence qui s'affrontent. Elle sous-entend donc une lutte, et une situation de rivalité. Rappelons que : « Le désir copié sur un autre désir a pour conséquences inéluctables l'envie, la jalousie et la haine impuissante »⁶⁸⁴.

Cette haine impuissante semble caractéristique de la rivalité entre coquettes, et même entre les personnages féminins de Maupassant. L'on peut déjà constater que quasiment aucun texte maupassantien ne décrit la rivalité entre coquettes. Encore moins de manière pointilleuse une réelle rivalité entre les personnages féminins. Quand elle est décrite, elle s'accompagne d'un sentiment d'impuissance pour le sujet désirant. C'est le cas par exemple du personnage éponyme de la nouvelle *Miss Harriet*, impuissante, après avoir surpris le peintre dont elle était amoureuse en secret en train d'embrasser la bonne de l'auberge. De même pour Mme Walter découvrant que son amant Bel-Ami s'est entiché de sa fille Suzanne, et qui vivra rongée par la haine impuissante, tenaillée par la douleur. La coquette ne veut pas livrer sa précieuse personne aux désirs qu'elle provoque, mais ne serait pas si précieuse si elle ne les provoquait pas.

Il s'agit surtout d'insister ici sur la versatilité du personnage qui se traduit souvent par l'androgynie et l'homosexualité. L'androgynie, trait d'époque de la femme moderne, tout comme l'homosexualité demeurent des thématiques récurrentes dans les textes modernes. L'homosexualité de la coquette rend quasi-impossible la satisfaction du désir chez le sujet désirant que peut être Mariolle par exemple. Nous verrons aussi avec Mme de Burne qu'être dans cet entre-deux sexuel peut s'accompagner pour le personnage de quelques désagréments. Au-delà de toute stéréotypie, c'est encore l'imaginaire social d'un personnage-type qui permet de rendre compte des rapports de dépendance entre victime et bourreau. L'homosexualité « supposée » des personnages féminins, nous le verrons, contribue au sentiment « d'exclusion » du personnage masculin qui constate souvent avec désarroi l'impossible communication d'âmes entre lui et un être qui se veut satisfait du contentement mutuel avec son semblable.

⁶⁸⁴ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 47.

Pour la coquette, la rivalité est l'occasion de se démarquer de l'autre. Elle traduit un désir de conquête. En effet, indifférente à tout désir amoureux véritable, ce type de femme brille par sa liberté sexuelle ⁶⁸⁵, de « femme éolienne »⁶⁸⁶ comme la nomme Pierre Danger. Elles évitent toute dépendance amoureuse avec la gent masculine ou choisissent de la traiter en termes de camaraderies. C'est le cas de Mme de Marelle à l'endroit de Duroy. Ce type de femme androgyne semble avoir une place dans le fantasme de l'auteur. Mais surtout, il est à préciser que :

Maupassant répond à un succès déjà établi ; écrivain mondain, satirique et gaulois, il fournit ce qu'on attend de lui, dans des revues qui ont construit leur réputation là-dessus. C'est dire que ce style de personnage, bien loin de correspondre à un point de vue féministe, figure un fantasme masculin que l'auteur partage avec ses lecteurs et qu'il exploite : celui d'une femme échappant à son immanence d'éponge, sans pour autant que son imagination l'éloigne de l'homme et la constitue en ennemi, puisqu'elle se fonde au contraire sur une complicité avec lui, une sorte de ressemblance, de gémellité qui peut aller à l'extrême jusqu'à une confusion des sexes.⁶⁸⁷

Rappelons aussi que l'onomastique du nom « Burne » renvoie dans le registre argotique populaire à une « couille », ce qui de *facto* se réfère à une partie spécifique de l'homme, symbole de sa virilité, sa masculinité. Ainsi du fait de la symbolique de son nom se devine une vision phallocratique du personnage. C'est sans doute cette attitude d'androgyne qui amènera son père à la penser insexuée : « Bien qu'il connût sa fille et qu'il eût depuis longtemps perdu tout soupçon sur elle, tant il la croyait insexuelle [...]. » Le terme « insexuel », renverrait selon Louis Forestier à l'androgynie ou à l'homosexualité du personnage : « Le mot se trouve chez Gautier, mais c'est Goncourt qui l'a remis à la mode ». L'expression « insexualité » se trouve dans *La Faustine* et « insexuel » figure dans le *Journal* (27 mai 1867), à propos d'une momie. Le sens y paraît être : qui ne possède pas de caractères sexuels, ou qui n'inspire pas de désirs sexuels, ce qui n'est manifestement pas le cas de Michèle de Burne. Pour expliquer cet emploi chez Maupassant, ici, il faut recourir à un exemple tiré de Jean de Lorrain dans *Fards et poisons*, il y parle de « l'insexualité d'une héroïne déguisée de Shakespeare »⁶⁸⁸, en regardant des portraits de courtisanes lors d'un bal. Il s'agit donc du caractère « androgyne (fort à la mode) et homosexuel ».⁶⁸⁹ La coquette androgyne jouit de ses sens, toujours en éveil, et possède un « esprit

⁶⁸⁵ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 38.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁸⁸ LORRAIN J., *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903, p. 29.

⁶⁸⁹ FORESTIER L., *Contes et nouvelles II, op.cit.*, p. 1650.

agile ». Elle brille davantage par sa « détermination » et sa « lucidité »⁶⁹⁰. S'il ne s'était agi d'un anachronisme, on l'aurait qualifiée de féministe⁶⁹¹.

L'homosexualité de la femme moderne est sans doute l'une des thématiques obsédantes abordées par Maupassant. La coquette entretient un rapport à son corps tout à fait particulier, un culte de sa personne, une sorte de fantasme de soi qui se propage jusqu'à ses semblables. Pierre Danger souligne à cet effet que :

La forme narcissique de sa libido la conduit aux limites d'une homosexualité qui, à travers les autres femmes, est un hommage qu'elle se rend à elle-même qui ne peut être comblée que par ses semblables.⁶⁹²

Le contentement mutuel serait, de ce fait, l'une des plus hautes expressions de l'homosexualité chez la coquette. On peut le percevoir lors de la description de la visite que rend Mme de Burne à son amie la princesse de Malten : « En apercevant son amie, l'ambassadrice se leva avec un *air de grande joie, les yeux rayonnants* ; et elles *s'embrassèrent deux fois* de suite sur les joues, au coin des lèvres. » (NC, 1129) Le champ lexical de la joie, le mouvement ascensionnel qu'elle effectue en se levant constituent autant de détails pertinents qui donnent de l'importance aux gestes, ce qui ainsi laisse planer le doute de l'homosexualité entre les protagonistes. La sensualité du geste, la précision sur la fréquence du geste (« deux fois de suite ») et l'expression du vocabulaire de la joie éprouvée pendant l'action (« grande joie, les yeux rayonnants ») sont autant de marqueurs permettant de lire cette homosexualité à peine voilée. L'implicite permet ainsi de donner un sens plus poussé aux étreintes des deux femmes. Cela permet aussi au lecteur de comprendre les non-dits du texte, par l'interprétation du geste. Le narrateur poursuit sa description :

Puis elles s'assirent près l'une de l'autre, sur deux petits sièges, devant le feu. Elles s'aimaient beaucoup, se plaisaient infiniment, se comprenaient sur tous les points, car elles étaient presque pareilles, de la même race féminine, écloses dans la même atmosphère, douées des mêmes sensations, bien que Mme de Malten fût une Suédoise épousée par un Autrichien. Elles exerçaient l'une sur l'autre une attraction mystérieuse et singulière, d'où naissait un vrai sentiment de bien-être et de contentement profond quand elles se trouvaient ensemble. Leur bavardage durait sans discontinuer pendant des demi-journées entières, futile et intéressant pour toutes les deux, par le simple attrait des mêmes goûts révélés. » (NC, 1129)

⁶⁹⁰DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 32.

⁶⁹¹ Bien que l'emploi du mot féministe devienne courant vers le début des années 1890. Il est vrai que Maupassant arrivait déjà au bout de sa jeune vie.

⁶⁹²DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 39.

Maupassant a revu la description initiale, manuscrite, de la relation homosexuelle unissant les protagonistes. Selon Louis Forestier, l'écrivain a « édulcoré ce que le manuscrit relevait du “coté Lesbos” de Michele de Burne »⁶⁹³. Il faut également préciser la tolérance accordée à cette époque à ce type de relation féminine. On peut lire ainsi le plaisir que prend le narrateur à nous décrire, avec sensualité et presque érotisme, cette scène du contentement mutuel. On peut y lire le plaisir que ressent Mme de Burne en présence de cette sorte de double. Elle dit se sentir mieux avec elle qu'avec son amant. Au point de lui déclarer : « Vous voyez comme je vous aime ! [...] Vous dinez chez moi ce soir, et *je n'ai pu cependant m'abstenir de venir vous voir. C'est une passion* ma chère. » (NC, 1129) À travers le discours direct, on perçoit la joie qui émane d'elle, discours faisant figure d'autorité et qui la place hors de la norme établie. Elle parvient plus facilement à lui dire « je vous aime ». Tandis qu'elle qualifie de « passion » son attrait pour son double, sa relation avec Mariolle lui semble de plus en plus ennuyeuse. Elle choisit d'ailleurs de passer la voir plutôt que de passer davantage de temps avec lui. Le narrateur implicite nous montre la convergence des goûts amoureux de la coquette-type. Elle prend davantage plaisir dans un « contentement d'elle » et de ses semblables. En effet le narrateur emploie sur deux pages successives la description de l'attitude contemplative de Mme de Burne. L'une devant son miroir : « Elle se regarda, comme elle se regardait toujours, avec ce contentement qu'on éprouve en rencontrant la personne la plus aimée » (NC, 1129) et celle de leur « contentement profond quand elles se trouvaient ensemble. » Tandis qu'elle éprouvait une « fatigue » animale, à l'idée de la besogne qui l'attendait, de se donner à Mariolle : « Comme une bête poussive, elle trouvait le trajet long et dur » (CN, 1129). En la comparant à un animal, le narrateur montre le caractère aliénant des étreintes masculines sur elle, ce qui renforce l'opinion du lecteur sur le caractère égocentrique de la coquette, tournée inlassablement vers elle-même et ses semblables.

Une autre scène, celle du baiser entre les deux personnages féminins, nous éclaire davantage, cette fois en présence de Mariolle. En effet, lors de la réception qu'elle organise en l'honneur du peintre Prédolé, arrive la princesse de Malten. Mme de Burne s'empresse une fois encore de l'embrasser sur les lèvres devant son amant. Cette scène peut aussi se lire, décrite

⁶⁹³ Louis Forestier souligne à cet effet le caractère répréhensible de l'homosexualité d'un sexe à l'autre : « Il est vrai la chose était à la mode et que les « idylles saphiques », pour reprendre un titre de Liane de Pougy, s'affichaient. Il est cependant à remarquer que l'homosexualité féminine était tolérée par l'opinion, alors que la masculine était condamnée. » Cf, « Notes et variantes », in MAUPASSANT G., *Romans, op.cit.*, p. 1661.

différemment certes, dans *La femme de Paul*. Ce dernier se voit devenir le témoin silencieux et impuissant de l'infidélité et de l'homosexualité de son amante. Le narrateur hétérodiégétique décrit le baiser des deux femmes en ces termes :

Ce fut un joli, un désirable baiser, donné et rendu à plein cœur par les deux bouches. [...] Mariolle tressaillit d'angoisse [...] ; et par un revirement de la pensée : « Ces femmes-là ne sont plus faites pour nous, ». (NC, 1137)

Cette scène conforte les sentiments d'angoisse de Mariolle. Elle lui permet de réaliser son exclusion du cœur de son amante. Dans ce contexte, l'homosexualité de la coquette participe de la victimisation du personnage masculin, qu'il s'agisse de Paul ou de Mariolle. Elle renvoie à « une aliénation de l'homme, à son exclusion d'un univers qui affirme sa plénitude et son auto-suffisance.⁶⁹⁴ » La sensualité du geste accompagne davantage le contentement mutuel. On croirait lire le plaisir de Mme de Guilleroy dans *Fort comme la mort* qui : « adorait encore plus se sentir maniée par les mains habiles des filles qui la dévêtaient et la rhabillaient en la faisant pivoter tout doucement devant son reflet gracieux. » (FCM, 954) L'on ne saurait donc dissocier chez elle ce plaisir de l'auto-contemplation de celui que lui prodigue le geste sensuel d'une autre femme, ou d'un double, dans le jeu d'un contentement mutuel.

La coquette, stéréotype de la femme-fatale, adore par-dessus tout se sentir aimée, déifiée, et avoir autour de son trône des sujets. Elle oscille de ce fait entre le « plaisir d'être elle-même » et le « besoin profond » de plaire (NC, 1064). Comme le souligne Mireille Dottin-Orsini, la femme chez Maupassant, particulièrement la coquette, est « fatale à l'homme », elle incarne d'une certaine manière, « le destin de l'humanité masculine sacrifiée sur l'autel de l'espèce »⁶⁹⁵. Son obsession « vaniteuse » de vouloir plaire renvoie ainsi à un désir malsain de domination et d'asservissement de l'autre, qu'elle est presque incapable d'aimer véritablement. C'est principalement cet aspect qui influence la crise amoureuse de Mariolle. La coquette transforme ainsi l'amant en victime impuissante de sa coquetterie, oubliant parfois la douleur qu'il pourrait ressentir. Elle s'auto-suffit au point de déclarer à Mariolle :

En tous cas, je vous préviens que, moi, *je suis incapable* de m'éprendre de n'importe qui, que *je vous traiterai comme les autres, comme les bien-traités*, mais *jamais mieux*. J'ai horreur des despotes et des jaloux. D'un mari j'ai du tout supporter ; mais d'un ami, d'un

⁶⁹⁴ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 32.

⁶⁹⁵ DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle, op.cit.*, p. 17.

simple ami, je ne veux accepter aucune de ces tyrannies d'affection qui sont les calamités des relations cordiales. *Amoureux parti, amoureux guéri.* (NC, 1055)

En coquette despotique, elle affirme ce qui peut être considéré comme son *leitmotiv*, une sorte d'énoncé gnomique dressant un portrait « mythologique » de la coquette-type, véritable déesse de la chasse « à l'homme » :

Tout d'abord, elle chasse et séduit sa proie. Ensuite, elle la possède au point d'en faire un « esclave ». Il avait résisté bien plus qu'elle n'aurait cru, car depuis trois mois *elle le captait* avec un grand déploiement de grâce, des attentions et des frais de charme qu'elle n'avait jamais faits pour personne. Il semblait méfiant, prévenu, en garde contre elle, contre *l'appât* toujours tendu de son insatiable coquetterie. Il avait fallu bien des causeries intimes, où elle avait donné toute la *séduction physique de son être, tout l'effort captivant de son esprit*, [...] ! Elle avait fait naître si souvent, avec *une adresse féline* et une curiosité inépuisable, ce mal secret et torturant dans les yeux de tous les hommes qu'elle avait pu *séduire* ! (NC, 1050)

Elle fait naître le désir chez ses proies, c'est ainsi qu'on peut lire le processus, semble-t-il, récurrent par lequel la coquette « piège » ses proies avant d'en faire ses esclaves amoureux. Cette notion de piège, dont nous a entretenu Micheline Besnard-Coursodon, semble assez bien se matérialiser à partir du processus de séduction entrepris. Dans un discours narrativisé de manière sommaire, le narrateur décrit la partie de chasse à laquelle s'est livrée Mme de Burne à l'endroit de Mariolle. « Elle le captait », l'observait, le ciblait. Elle a ensuite adopté la démarche adéquate pour accéder à son cœur, car c'est bien lui qu'elle désirait piéger. Nous passons ainsi à la phase du « grand déploiement de grâce », aux « causeries intimes », démarches qui s'inscrivent davantage dans le jeu de séduction choisi, à travers les arts. La musique notamment, qui lui permettra de percevoir enfin dans l'œil de sa « proie » « cet aveu de l'homme vaincu ». Vaincu tel un animal chassé, piégé et épuisé. Une fois « l'appât » capté, elle joue de « séduction » afin de mieux le piéger pour qu'enfin il se rende, impuissant « vaincu », piégé par son « adresse de féline ». La chasse au Mariolle, n'avait pour seul but toutefois que de le piéger :

Elle le traînait derrière elle avec une satisfaction de conquérante, ne pouvait plus se passer de lui ou plutôt de l'esclavage auquel il était réduit. Il la suivait, heureux de se sentir ainsi choyé, caressé par ses yeux, par sa voix, par tous ses caprices ; et il ne vivait plus que dans un transport de désir et d'amour, affolant et brulant comme une fièvre chaude. (NC, 1064)

Victorieuse et souriante telle une guerrière « conquérante », elle finit par prendre plaisir à cette adulation, au point d'en être elle-même aliénée. Cette relation qu'entretient la coquette avec Mariolle amoureux est implicitement comparée par le narrateur à une sorte d'état d'esclavage amoureux.

La coquetterie, quelquefois assimilée au snobisme féminin est l'expression du mimétisme social au même titre que l'ambition chez le personnage masculin. La coquette se nourrit en effet, d'un « goût vaniteux des hommages publics » (NC, 1177), et d'un plaisir narcissique qui trahit son androgynie et son homosexualité. Mais ce qui l'inscrit davantage comme vecteur de victimisation chez Maupassant, c'est le « noir plaisir » qu'elle entretient à assujettir la gent masculine, par ce désir égocentrique, qui conduit l'autre, notamment Mariolle, à une crise amoureuse aliénante. Une crise au sein de laquelle, il entrainera à son tour une victime innocente, sa bonne, déferlant ainsi le cycle de la violence généralisée.

III.1.1.C. Mimétisme social

Comme la coquette, certains personnages masculins semblent eux aussi osciller entre être et paraître, leur rapport à eux-mêmes étant influencé par le regard de l'autre, ami ou ennemi. En nous appuyant sur les travaux de Pierre Danger sur la question du désir, nous entreprendrons de porter davantage d'intérêt au personnage masculin de notre corpus. Il apparaît alors que le personnage masculin chez Maupassant porte quelquefois en lui les germes du désir mimétique.

Pierre dans *Pierre et Jean* et Duroy peuvent être considérés comme des personnages du manque. Toujours en quête d'amour, d'argent, de succès et de gloire. Leur désir de possession traduit leur jalousie à l'endroit des autres et la rivalité mimétique résultante. Prenons à titre illustratif Duroy. Il est représenté, dès l'*incipit*, comme un personnage « passif, aisément intimidé, troublé, embarrassé » avec des « désirs de seconde main ». ⁶⁹⁶ Il veut tour à tour être semblable à Forestier, à Laroche-Mathieu, et enfin à M. Walter. Il s'inscrit graduellement sous le signe du « plus et du mieux » ⁶⁹⁷. Ses désirs et « ambitions » naissent de la médiation externe, des différentes confrontations aux désirs des autres, ou insufflés par eux. Selon Prince Gérard : « Il ne veut d'objet que si l'objet est exprimé par les autres comme désirable, que si la satisfaction est exprimée par eux comme possible, et son appétit sera donc éveillé ou relancé par celui d'autrui » ⁶⁹⁸. Sa quête d'amour par exemple est telle qu'« un désir [...] le travaillait, celui d'une rencontre amoureuse. [...], mais il l'attendait depuis trois mois, tous les jours, tous les soirs. » (BA, 198) La reprise anaphorique de « tous » montre le caractère désireux du personnage. Son attente paraît se répéter et ne jamais finir, au point qu'il entreprend de se laisser conduire aux

⁶⁹⁶ GERALD, P., « Architecture et thématique dans *Bel-Ami* », in *Littérature*, Armand Colin, n° 71, 1988, pp. 59–66, p. 62. Source : <http://www.jstor.org/stable/23799821>, consulté le 18/01/2022.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁹⁸ GERALD, P., « Architecture et thématique dans *Bel-Ami* », in *Littérature*, *op.cit.*, p. 64.

Folies Bergère, dans les bras de Rachel la prostituée et dans ceux de Mme de Marelle qu'il finit par aimer malgré ses roueries. Cette envie d'aimer et d'être aimé va se transformer en désir de gloire dès lors que Duroy retrouve son camarade Charles. Il n'aura par la suite qu'une seule volonté, s'approprier le bonheur de celui qu'on peut considérer comme son premier modèle mimétique : Charles Forestier. La quête d'amour n'est pas ce qui le caractérise le mieux. Louis Forestier rappelait l'annonce parue du pré original dans le *Gil Blas* du 6 avril au 30 juin 1885, en ces termes :

[...] Gil Blas publiera / BEL-AMI/ par GUY de MAUPASSANT/ Si aimé de nos lecteurs qui n'ont pas dû oublier *Une Vie*, un des grands succès de l'an dernier. BEL-AMI est l'histoire d'un garçon trouble et sans scrupules, un de ces hommes aimables et fort doués de toutes les qualités de grâce et de séduction nécessaires aux ambitieux.⁶⁹⁹

C'est donc son caractère ambitieux révélé qui le définit le mieux et souligne son penchant mimétique et rivalitaire. Personnage du « manque » comme Mme Loisel dans *La Parure*, Duroy est avant tout envieux du bonheur de son ami. Contrairement à lui, Mme Loisel ne souffre pas de ce désir au point d'entrer en rivalité avec son amie. Au contraire, elle ne « voulait plus aller [la] voir, tant elle souffrait en revenant. Et elle pleurait pendant des jours entiers, de chagrin, de regret, de désespoir et de détresse. » (CNI, 1199) Le personnage féminin se trouve bien souvent impuissant face à son désir quand il ne frise pas l'indifférence. Mme Loisel choisit comme Mme Walter de se laisser consumer par le « chagrin », par la jalousie plutôt que d'entrer en rivalité avec un autre personnage. Duroy, à l'opposé, laissera grandir sa jalousie à l'endroit des autres. Elle motivera son désir de richesse et d'ascension sociale, tout en déterminant les actions menées contre ses rivaux mimétiques. Le narrateur omniscient nous laisse plonger dans les pensées du personnage désirant, à travers l'emploi du discours indirect libre. C'est encore par le biais de ses pensées et paroles que Duroy est représenté comme un personnage envieux.

Il se voit ainsi confronté à deux sources de désir : désir de reconnaissance, médiatisé, et désir d'amour, jamais véritablement comblé, en dépit de son mariage avec Suzanne. Ce désir-là, né du besoin renvoie à celui perceptible aux premières pages. Ce besoin instinctif est influencé par « une soif de soir d'été [qui] le tenait et il pensait à la sensation délicieuse des boissons froides coulant dans la bouche. » (BA, 199) Le désir médiatisé est, quant à lui, motivé

⁶⁹⁹ Notes de Louis Forestier, *Romans, op.cit.*, p. 1341.

par l'envie d'être l'autre, ou de posséder ce qu'il possède. La scène du regard qu'il jette sur les personnages attablés dans l'*incipit* est particulièrement explicite :

Et il regardait tous ces hommes attablés et buvant, tous ces hommes qui pouvaient se désaltérer tant qu'il leur plaisait. [...] Et une colère l'envahissait contre ces gens assis et tranquilles. En fouillant leurs poches on trouverait de l'or, et de la monnaie blanche et des sous. [...] » (BA, 199)

Le discours indirect libre permet d'entendre la dualité des voix du narrateur et de son personnage éponyme. Le désir, la colère et la jalousie de Duroy naissent de sa perception, du regard qu'il porte sur les autres. Il a dès le début du récit le statut de voyeur. En effet, le narrateur intradiégétique le décrit comme sujet visualisant et analysant par métonymie ces « hommes attablés ». L'herbe semble donc plus verte ailleurs, nous laisse penser l'emploi du conditionnel. Ces gens attablés sont représentés par le champ lexical de l'opulence qui constitue, de ce fait, l'objet du désir de Duroy. Comme nous l'avons souligné *supra*, le désir mimétique de Duroy est un désir d'appropriation. Il conduit de ce fait à la jalousie et à l'envie de « tordre » des cous. Une préfiguration du bourreau en la personne de Duroy s'établit d'ores et déjà. Il semble s'écrier en ces termes : « la fin justifie les moyens ». Son désir est de ce fait nocif et source de violence.

Du désir généralisé, nous arrivons au désir qui se précise. En effet, Duroy désire posséder un « objet » qui appartient à son ami : Mme Forestier. Nous la désignons sous ce dénominateur en raison de son rôle utilitaire face aux ambitions de Duroy. Elle est la clé du statut social de Charles, tout comme la rivière de diamants paraît symbole de réussite ou d'ascension sociale pour Mme Loisel. Mme Forestier source du bonheur et du succès de son ami, pourrait l'être aussi de Bel-Ami. Forestier s'érige en modèle aux yeux de Duroy. Dès leurs retrouvailles, il lui montre la voie du succès et du pouvoir : *La Vie française*. En lui demandant : « veux-tu m'accompagner » (BA, 201), il effectue le geste qui obéit au topos du roman d'apprentissage. Il désigne ensuite à Duroy le moyen de parvenir au pouvoir et au succès : « Vois-tu, mon petit, tout dépend de l'aplomb, ici. Un homme un peu malin devient plus facilement ministre que chef de bureau. Il faut s'imposer et non pas demander. » (BA, 202) Terme réducteur, « mon petit », Forestier s'affirme dans ce passage comme un maître parlant à son élève. S'imposer et non pas demander sera désormais le *leitmotiv* des actions de Duroy. C'est encore Forestier qui lui suggère d'essayer le journalisme. Plus qu'un ami est celui qui initie Duroy au milieu de la presse, le vêt et lui fait découvrir le monde de la bourgeoisie tout en lui soufflant : « Observe-les. » (BA, 201) Duroy se révèle ainsi un observateur, « voyeur » qui par la suite imite.

Madeleine Forestier se présente comme la tête pensante de son ménage. Femme ambitieuse et discrète, elle s'érige, elle aussi, à la suite du décès de Charles, en modèle de Duroy. Elle l'incitera à faire la cour à Mme de Marelle avec insistance : « Allez donc la voir un de ces jours » et à Mme Walter en lui soufflant à chaque fois à mi-voix : « Faites donc votre cour à Mme Walter » (BA, 219). Elle rédige son premier article qui lui ouvrira les portes du journal *La Vie française*. Duroy voit en elle la réalisation de son rêve de puissance : « Comme il serait fort avec elle, et redoutable ! Comme il pourrait aller vite et loin, et sûrement ! » (BA, 305) L'emploi du conditionnel marque une fois encore le fantasme de son désir. La situation rivalitaire qui se révèle à l'orée de ce roman se compose donc ainsi : Duroy-Charles Forestier-Madeleine Forestier. Ils forment respectivement le schéma suivant :

Sujet désirant → médiateur → Objet du désir

Duroy → Charles Forestier → Madeleine Forestier

Nous obtenons par extension un autre schéma mimétique et chronologique :

Duroy → Madeleine Forestier → Succès/ pouvoir

Dans cette troisième situation triangulaire, Madeleine est considérée comme le moyen par lequel Duroy accèdera à la renommée et même à la richesse. Elle ne correspond pas aux clichés habituels sur la femme du XIX^{ème} siècle. Elle serait plutôt un genre de femme idéale :

C'est-à-dire qu'elle fait tout. Elle est au courant de tout, elle connaît tout le monde sans avoir l'air de voir personne ; elle obtient ce qu'elle veut, comme elle veut, et quand elle veut. Oh ! Elle est fine, adroite et intrigante comme aucune, celle-là. En voilà un trésor pour un homme qui veut parvenir. (BA, 306)

Madeleine Forestier, « cette femme énigmatique et forte », éveille chez Duroy « le sentiment inattendu de l'émerveillement »⁷⁰⁰. De toutes les femmes du récit, elle est celle qui lui « échappe » le plus par sa personnalité. De même, Mathilde Loisel à son tour, devient sujet désirant la rivière de diamants, objet de désir, du fait de sa représentation symbolique. Son amie Jeanne Forestier se constituerait en médiateur, une sorte de *double monstrueux*, de notre protagoniste. Par cette expression girardienne, l'on peut comprendre la transformation des deux antagonistes en deux monstres qui se renvoient l'un à l'autre une image négative. La rivalité a pour conséquence le double monstrueux qui, pour cesser, a besoin d'un tiers sur qui transférer la violence. De par son statut d'« amie », de « camarade de couvent » (CNI, 1199), donc

⁷⁰⁰ KRAJEWSKA B., « Bel-Ami » ou la rage d'être femme », in *Revue des deux mondes*, juin, pp. 34-45, 1993, p. 37. Source : <http://www.revuedesdeuxmondes.fr>, généré le 01/01/2022.

d'égale, Jeanne devient la rivale inévitable de Mathilde. La description qui est faite de son amie n'est pas d'ordre physique, mais appartient au domaine de l'*avoir*, l'opposant d'entrée de jeu à celle de Mme Loisel. Cette dernière se situe dans le domaine de l'être, et en cela peut être envisagée comme un personnage mimétique et snob, qui imite pour se faire « voir » et « accepter » par le grand monde.

Le désir chez Maupassant, souvent moins intense que la pulsion, est perceptible chez nombre de ses personnages. Il peut se confondre assez bien avec le snobisme. L'ambition de Duroy s'apparente en effet souvent à du snobisme. Nous vérifierons dans cette optique quel caractère mimétique le représente le mieux au point de l'inscrire en situation rivalitaire avec son entourage. En effet, le snobisme est une autre forme d'imitation très courante dans les milieux mondains du XIX^{ème} siècle. Rappelons que :

Le qualificatif « snob » apparaît en 1857 à la suite de la publication d'une œuvre de Thackeray, *The book of snobs*, littéralement traduit par « Le livre du snob », publiée en 1848. (Thackeray publie d'abord dans la revue *Punch* entre 1846 et 1847). D'origine anglaise, l'expression à connotation plutôt obscure, signifiait d'abord « cordonnier », ou « apprenti-savetier » en 1781. Vulgarisée par l'argot des étudiants de Cambridge, il s'est vu désigner (dans les années 1796), une personne ne faisant pas partie de l'université puis, le snob à partir du XIX^{ème}⁷⁰¹, s'est assimilé à une perception méprisante de personne de classe moyenne, ou de basse condition (1831) et par extension, une « personne vulgaire dans ses goûts et ses manières, qui admire sans esprit critique, ce qui est à la mode.⁷⁰²

Employée dans l'ouvrage de Thackeray, cette dernière définition correspond parfaitement à la description de Duroy. Ce dernier est représentatif du stéréotype de la classe moyenne, qui « crève de faim » (BA, 201) dans les rues de Paris, en quête d'un mieux vivre. Il n'a de cesse par ailleurs de critiquer ceux dont il envie et admire l'opulence.

En France, jusqu'en 1875, le mot « snob » désigne une personne prétentieuse puis il finira par s'appliquer à tous ceux qui cherchent à être assimilés aux gens distingués de la haute société, arborant leurs manières et leurs goûts, sans discernement. C'est le cas par exemple du personnage de Legrandin chez Proust. Le snobisme se traduirait ainsi chez certains par un besoin de paraître, mais surtout par celui de se faire accepter par ceux qu'on estime être des

⁷⁰¹ À cette époque-là, dans les universités britanniques, il aurait désigné péjorativement (*sine nobilitate*) les étudiants issus de la bourgeoisie, donc sans noblesse, pour les rabaisser, les discriminer, par rapport à ceux issus de l'aristocratie.

⁷⁰² Encore désigné dans le *Littré* par « snobisme », le snobisme renvoyait alors à une admiration plate de « choses vulgaires ». in *Dictionnaire de la langue française*, Émile Littré, *op.cit.*, p. 1955.
Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f566.item>, consulté le 22/01/2022. Le *Cntrl*, en donne une définition encore plus moderne. <https://www.cnrtl.fr/definition/snobisme>, consulté le 07/08/2019.

modèles. Il s'explique par une admiration avérée et une ambition qui consistent à désirer et à fréquenter certains « milieux en vogue », dits distingués. Il stimule les agissements de certains, tel un Bel-Ami devant la glace, qui ne se reconnaît pas, alors qu'il s'apprête à entrer dans le milieu de la bourgeoisie parisienne :

Il était un peu gêné, *intimidé*, mal à l'aise. *Il portait un habit pour la première fois de sa vie*, et l'ensemble de sa toilette l'inquiétait. Il la sentait défectueuse en tout, par les bottines non-vernies mais assez fines cependant, car il avait la coquetterie du pied, [...]. Son pantalon un peu trop large, dessinait mal la jambe, semblait s'enrouler autour du mollet, avec cette apparence fripée que prennent les vêtements d'occasion sur les membres qu'ils recouvrent par aventure. [...] Mais voilà qu'en s'*apercevant* brusquement dans la glace, il ne s'était même pas reconnu ; il s'était pris pour un autre, pour un homme du monde, qu'il avait trouvé fort bien, fort chic, au premier *coup d'œil*. (BA, 211)

Le snobisme de Duroy se manifeste par une imitation servile du comportement bourgeois à travers l'habillement. En effet dans ce passage, la description est davantage fixée sur le vêtement, symbole d'une véritable appartenance sociale. Seul ce passage donne un caractère snob au personnage de Duroy. Il est semblable aux autres au point de ne plus se reconnaître lui-même. Anxiété et « crainte d'être ridicule » l'envahissent. Ses sentiments sont suscités par le souci de plaire et de se faire accepter par la communauté.

Par snobisme ou à cause de sa nature imitative, Georges Duroy voudra devenir comme Charles, se faire accepter, se faire reconnaître par la bourgeoisie. En effet, Il n'est pas abusif de dire que pour les personnages de Maupassant la quête du bonheur est étroitement liée à toutes les formes de snobisme. René Girard détaille cette notion et la précise :

La structure triangulaire n'est pas moins apparente dans le snobisme mondain que dans l'amour-jalousie. Le snob lui aussi, est un imitateur. Il copie servilement l'être dont il envie la naissance, la fortune ou le *chic*. (...) Le snob n'ose pas se fier à son jugement personnel, il ne désire que les objets désirés par autrui. C'est pourquoi il est esclave de la mode. Pour la première fois, d'ailleurs, nous rencontrons un terme du langage courant : *snobisme*, qui ne trahit pas la réalité du désir triangulaire. Il suffit de traiter un désir de *snob* pour en souligner le caractère imitatif. Le médiateur n'est plus dissimulé ; l'objet est relégué au second plan du fait même que le snobisme ne porte pas, comme la jalousie, par exemple, sur une catégorie particulière de désirs.⁷⁰³

Duroy est ce snob qui jalouse la figure du modèle. Son ambition en fait un personnage imitatif. Maupassant avec Bel-Ami s'inscrit dans la lignée de Stendhal, de Balzac, de Zola et de Flaubert, ambitieux, comme Rastignac, Julien Sorel, ou Eugène Rougon, il répond au type

⁷⁰³ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., pp. 31-32.

« du personnage de l'arriviste dans la prose narrative française du XIX^{ème} siècle »⁷⁰⁴. Semblable aux héros de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric et plus encore Deslauriers, Duroy est « possédé » par l'ambition sociale. Tous les trois « cherchent à s'élever dans la société »⁷⁰⁵. L'ambition est bien ce qui motive au moins l'ensemble de leurs actions contre les autres personnages. Frédéric avait pour ambition une « haute position dans le monde »⁷⁰⁶. Deslauriers lui, « aurait voulu remuer beaucoup de monde, faire beaucoup de bruit »⁷⁰⁷, il avait un désir de puissance, inspiré par la société à laquelle il souhaitait appartenir. Dans le souci de combler les différents manques affectifs et financiers, Duroy, lui, nourrira l'ambition de surpasser ses rivaux mimétiques. La réflexion qu'il fait au chapitre premier, en se rendant compte de sa pauvreté et de la richesse des autres, illustre assez bien le caractère envieux du personnage : « Tas de brutes ! Tous ces imbéciles-là ont des sous dans le gilet. » (BA, 200) Il les jalousait car « il n'avait jamais le sou et se désolait de sa misère » (BA, 272). Son manque l'érige en victime d'une société bourgeoise injuste et individualiste. Le désir d'appartenir à ce milieu lui rappelle sa misère, une « misère honteuse » et une « existence besogneuse » de laquelle il fallait sortir « tout de suite », et « en finir dès le lendemain » (BA, 274). Cette aspiration se traduit chez lui par la volonté d'être traité à l'égal des autres (nous y reviendrons). Bel-Ami, désormais ami des Forestier, ayant rencontré les Walter, trouve leurs situations fort enviables, souhaite davantage leur ressembler. Aussi cherche-t-il les moyens de sortir de son statut précaire. Il correspond ainsi à ce type « jaloux ou snobs suivant que leur médiateur est amoureux ou mondain »⁷⁰⁸. Duroy lui aussi se sentait humilié de « n'avoir pas de relations à traiter en égal » (BA, 200). Voulant à tout prix se situer parmi ses semblables, il choisit donc d'adhérer au mode de fonctionnement de ce groupe dominant, fourbe, pour qui tout n'est qu'apparence, et qui voit en la femme la voie d'ascension la plus rapide, car souligne-t-il : « c'est encore par elles qu'on arrive le plus vite » (BA, 210). Il enviait son ami Charles pensant : « Avait-il de la chance celui-là ! » (BA, 227) Il en vient donc à vouloir prendre sa place, le « faire cocu » et se substituer à lui.

Par ailleurs, il jalousait certains hommes de la société parisienne, les politiciens et enviait leur fortune. Pourtant déjà rédacteur en chef de *La Vie française*, il désirait toujours plus

⁷⁰⁴ BERTRAND-JENNINGS C., « Le Conquérant zolien : de l'arriviste au héros mythique. », in *Romantisme*, 1979, n°23, Aspects d'une modernité, pp. 43-53, p. 43.

Source : www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1979_num_9_23_5249, consulté le 03/01/2022.

⁷⁰⁵ MAUREL O. *Essais sur le mimétisme*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 146.

⁷⁰⁶ FLAUBERT G., *L'Éducation sentimentale*, op.cit., p. 451.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁰⁸ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 32.

et visait désormais la politique. Il souhaitait être l'égal de ces hommes influents. Le narrateur nous éclaire en soulignant son caractère envieux : « Mais Duroy, que la jalousie du succès obtenu mordait au cœur, songeait : « Va donc, ganache ! Quels crétins que ces hommes politiques ! ». Afin de rendre plus présent le sentiment ressenti, le narratif utilise le discours direct, tout en précisant que cette pensée lui est inspirée par la jalousie. Et, comparant sa valeur à M. Laroche-Mathieu, à l'importance bavarde de ce ministre, il se disait :

Cristi, si j'avais seulement cent mille francs nets pour me présenter à la députation dans mon beau pays de Rouen, pour rouler dans la pâte de leur grosse malice mes braves Normands finauds et lourdauds, quel homme d'État je ferais, à côté de ces polissons imprévoyants. (BA, 408)

Comme pour Pierre, sa jalousie se caractérise par un besoin de se sentir supérieur aux autres. Cela se perçoit à travers l'ironie « mes braves Normands finauds et lourdauds ». Il désire être les autres au point d'entrer en rivalité violente avec eux⁷⁰⁹. Il se compare à tout son entourage et « rageait du triomphe du Patron » car « sa colère envieuse augmentait chaque jour » (BA, 410), révélant un personnage « crispé de jalousie ». En effet, l'on constate qu'après Charles, M. Walter sera le principal rival de Duroy. Il désirera progressivement la femme, la richesse et la fille de ce dernier. Il ne cesse de juger ses contemporains. Le jugement devient ainsi une forme de défense contre leur domination et lui permet de se sentir supérieur à eux dans la mesure où il se dit qu'il aurait été bien meilleur qu'eux dans une situation équivalente.

Duroy, personnage du rien, demeure la figure mimétique par excellence. Tous ses désirs, intenses, sont imitatifs. Son ambition est un sentiment « triangulaire qui se nourrit de haine pour les gens en place »⁷¹⁰. L'Algérie et le Maroc, espaces référentiels qui apparaissent très tôt dans le roman, sont eux aussi, pour Duroy des modèles mimétiques. La quête du profit immédiat, les spéculations douteuses, les combinaisons en sous-main, les vols sans scrupules, qui définissent les rapports avec ces peuples, installent tout un système de domination et d'exploitation dont Duroy saura produire le principe. Son comportement, avec les femmes en particulier, sera aussi axé sur la tromperie, la dissimulation et l'exploitation financière⁷¹¹, nous dit Claudine Giacchetti. Maupassant à l'opposé de Proust ne traite pas ces personnages de snobs. Il les montre sous un jour qui nous permet de mieux les lire. Il prend soin de ne pas se prononcer sur les actes

⁷⁰⁹ MAUREL O., *Essais sur le mimétisme*, op.cit., p. 162.

⁷¹⁰ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 28.

⁷¹¹ GIACCHETTI C., *Maupassant, espaces du roman*, op.cit., p. 128.

des hommes, mais les replace, au contraire, dans leur contexte bien défini. Le caractère tantôt snob, tantôt envieux des personnages maupassantiens laisse entrevoir une réalité plus profonde : celle du vide, du manque dans lequel ils baignent sans cesse, toujours insatisfaits, jamais stables. Vide du désir qui ne peut souvent être comblé que par la présence de l'autre que l'on imite ou que paradoxalement on rejette. La coquette, « veut dominer, et [...] par conséquent a besoin des autres pour exercer sa puissance »⁷¹² tel un dandy. Comme la coquette, le snob chez Maupassant, officie « au culte du paraître ».⁷¹³ Tous deux mondains, ne sont plus rien sans les regards et l'admiration d'autrui, tous englués dans l'art de la représentation, voulant toujours un peu plus exercer sur l'autre leur domination.

Au-delà des personnages mimétiques, Maupassant a su donner à lire le mimétisme social au moyen d'objets, qui par la distinction qu'ils permettent, en rendent compte. Il s'agit notamment de la parure et des tableaux (références picturales et décor). Dans *La Parure* par exemple, Mme Loisel, contrairement à Duroy, connaîtra un sentiment d'euphorie né d'une scène jubilatoire, de « jouissance masturbatoire », « d'auto-affection », et « d'auto-séduction »⁷¹⁴, en présence des objets luxueux exhibés par son amie Mme Forestier. Face à cet objet du désir, ce « fétiche » signe de son succès éventuel à ce bal, Mme Loisel anticipe un bonheur né du plaisir d'être vue et reconnue comme femme, « enchaînée à son fantasme »⁷¹⁵. S'en suit un état dysphorique né de l'objet de satisfaction de son mimétisme. Au bal, elle était à l'apogée de son rêve, « le seul objet d'admiration de tous, le foyer de tous les désirs »⁷¹⁶. Elle centralisait ainsi les regards qui convergeaient tous vers elle. Mme Loisel dont on ne pouvait ignorer le succès auprès des hommes de la haute bourgeoisie le soir du bal, s'était rappelé son triste statut social au moment où, à la fin de la soirée, son mari :

[...] lui jeta sur les épaules les vêtements qu'il avait apportés pour la sortie, modestes vêtements de la vie ordinaire, dont la pauvreté jurait avec l'élégance de la toilette de bal. Elle le sentit et voulut s'enfuir, pour ne pas être remarquée par les autres femmes (*CNI*, 1202).

⁷¹² BESNARD-COURSODON M., *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, « Le piège », *op.cit.*, p. 124.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 124.

⁷¹⁴ SAINT-AMAND, P. « Fictions de parures: Maupassant », in *Romanic Review*, May 1, 1993; 84, 3; Periodicals Archive Online, pp. 255-268, p. 258.

Source : <http://acces.bibliotheque-diderot.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/fictions-de-parures-maupassant/docview/1290950094/se-2?accountid=15868>, consulté le 06/01/2022.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

Le contraste révélé par les vêtements, qualifiés de « modestes », se lit par opposition à la toilette de bal valorisée par son « élégance », et permet de rendre compte de ce retour brutal à la réalité. L'absence de parure ramène Mme Loisel à sa réalité, à la dimension négative de celle-ci, face à l'impossibilité de son rêve à jamais anéanti par l'endettement occasionné.

Les références picturales et l'usage que font les personnages des œuvres picturales permettent eux aussi de lire le mimétisme social et l'ambivalence des personnages maupassantiens. Considérons pour exemple M. Walter dans *Bel-Ami* qui incarne le troisième modèle mimétique de Duroy. Pour le riche parvenu Walter, la possession et l'exhibition d'œuvres d'art célèbres est un signe de « distinction », d'affirmation de sa « puissance ». Aussi orne-t-il ses salons des tableaux de peintres contemporains régulièrement exposés dont Bastien-Lepage (*Une veuve*), Bourguereau (*Une exécution*), ou encore Jean Béraud (*Le Haut et le Bas*), « tableaux dressés selon l'usage des salons »⁷¹⁷. La scène documentaire d'œuvres d'art s'ouvre sur une question oratoire du riche banquier à Duroy avec l'emploi du possessif « mes ». En demandant à Duroy s'il regarde les œuvres d'art exposées chez lui, M. Walter veut ainsi exprimer sa suprématie et se poser en connaisseur du milieu artistique. Aussi se lance-t-il dans une visite des salons, pour décliner progressivement les peintures exposées par catégories, notamment « les paysages » (BA, 294), « la peinture » (BA, 294) d'histoire et les peintures « fantaisistes ». Il fait montre ainsi d'un « désir visible de faire valoir son bien » (BA, 294). Cette scène documentaire picturale, en références externes, et dans le décor (« peinture académique »⁷¹⁸) fait de M. Walter, comme de Bel-Ami, un personnage du paraître, qui classe ses tableaux des plus connus aux « moins connus » (BA, 295) qui selon lui n'en valent pas le détour, de façon à mieux se faire voir. Cette évaluation péjorative qui allie « moins » et « connus » définit le personnage comme snob, tout autant que Duroy, mais surtout sert de référent à la construction de son personnage de banquier qui se veut avant tout investisseur plutôt qu'amateur d'art : « C'est l'instant d'acheter des tableaux. » (BA, 295) On peut y lire l'ironie de l'auteur à travers les discours d'un Walter qui « hésitait », dubitatif sur la disposition de ses tableaux, « est-ce drôle ? est-ce drôle ? » (BA, 295). Il en ressort un comique de répétition qui marque un manque d'assurance et de connaissance en matière d'art de la part de ce dernier, un désir de se faire valoir qui finalement a simplement permis de déceler la vérité du personnage dont le plaisir est de posséder pour « se

⁷¹⁷ CAMPAIGNOLLE-CATEL H., « Modèles picturaux, modèles descriptifs dans *Bel-Ami*. Une écriture sketchiste ? », in *Poétique*, op.cit., p. 83.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

distinguer »⁷¹⁹. Cette emphase des commentaires de M. Walter et la description faite des tableaux, participent de la distance ironique introduite par l'auteur.

III.1.2. Inadéquation spatio-temporelle

L'œuvre de Maupassant s'offre au lecteur sous le signe d'une thématique du sentiment de solitude morale. Le personnage maupassantien en effet, victime des vicissitudes existentielles, patauge dans la solitude. Éternel angoissé et hanté, il semble dans l'incapacité de connaître le bonheur, en perpétuelle inadaptation à la réalité. Toutefois, seule la mort semble certaine, quand viennent à s'exprimer les affres du temps par le vieillissement du corps, et qu'alors la solitude et l'angoisse de la finitude deviennent inévitables. Nous voulons de ce fait montrer l'inconstance sociale et surtout morale des personnages et héros de Maupassant comme relevant d'une inadaptation à la réalité qui finit par susciter des hantises, angoissant le personnage et le plongeant dans une sorte d'apathie, une telle torpeur qu'il en vient à perdre le fil, la raison et finit par choisir la mort comme seule issue face à cette instabilité morale et ontologique. Selon Dorra Barhoumi dans sa thèse parue sous le titre *Écrire le « mal d'être » au XIX^{ème} siècle* :

L'expérience du désenchantement est un rituel dans l'œuvre de Maupassant et le mirage de l'illusion se manifeste souvent aux personnages comme un fantôme qui les angoisse au point de mettre fin à leurs vies.⁷²⁰

Des nouvelles comme *Promenade, Suicides, M. Parent, Misère humaine, Duchoux* ou *Causerie triste* illustrent suffisamment bien cette fuite en avant du personnage perdu entre mélancolie, solitude et hantises. Mais c'est davantage de ses pensées involontaires et obsédantes que souffre le personnage maupassantien en proie à la psychose et à la folie. C'est donc sous le signe des thématiques obsédantes (solitude, vieillissement, mort et angoisses) que nous essayerons de

⁷¹⁹ La scène de l'achat et de l'exposition du tableau célèbre d'un *Jésus marchant sur les flots*, renforce par la suite cette image de personnage snob affilié au patron Walter : « Alors il eut une autre idée, une véritable idée de conquérant, qui veut prendre Paris, une idée à la Bonaparte ». Le terme « conquérant » ajouté à l'allusion à Bonaparte lui confère une dimension épique, il veut s'imposer, être lui-aussi celui vers qui convergent les regards, à l'instar de ses frères Juifs qui ont réussi. (BA, 433) Cf., MAUPASSANT G. de, *Romans, op.cit.*, p. 433.

⁷²⁰ BARHOUMI D., *Écrire le « mal d'être » au XIX^{ème} siècle : Chateaubriand, Constant, Maupassant*, Edilivre, 2015, p. 45.

comprendre l'inconstance morale du personnage maupassantien. Partant du principe que la crise « révèle et illustre »⁷²¹ le héros, l'on peut insister en soulignant que chez Maupassant le héros est en crise. En effet, cette crise relève davantage du genre réaliste-naturaliste dans lequel s'inscrit l'esthétique de l'auteur. Le XIX^{ème} siècle littéraire connaîtra la crise dans le roman réaliste et la naissance du non-héros. Selon Philippe Hamon :

Le personnage-héros tend en effet, dans le texte « non- naturaliste », à s'identifier peut-être trop automatiquement comme participant aux multiples « crises » de l'œuvre, à ses moments forts, celles ou ceux qui le « révèlent », dont il est l'agent et/ou le patient, qui amènent une transformation déterminante de l'intrigue, cela en accord avec une certaine conception de l'existence humaine qui fait traditionnellement du héros un personnage plus « régissant » que « régi », plus autonome, plus libre, plus sujet qu'objet, support d'un projet permanent plutôt qu'« émiétté » en un discontinu actantiel.⁷²²

La crise dans le roman réaliste sera ainsi l'objet d'un ensemble de *transferts*. Sa résolution dans le texte pourra par exemple être assumée par un personnage tout à fait second ou marginal. La crise du héros dans le roman réaliste consiste aussi en une *ellipse* visant une déhiérarchisation du « système des personnages »⁷²³. Au moyen de la secondarisation « paradigmatique » et « syntagmatique » de l'intrigue c'est encore une hiérarchisation des personnages et une révélation de la figure du héros, à travers « les motifs qualificateurs et différenciateurs du héros » qui y est faite.⁷²⁴ Mais le héros maupassantien est un héros disqualifié qui oscille entre immobilité et action. En effet, si le personnage « central » d'un récit épique doit être « mouvementé » et donc davantage soumis à l'action par rapport au personnage secondaire, le héros maupassantien à l'instar de Jeanne ou de Christiane se noie, au contraire, dans l'inaction et la passivité. Au lieu d'être mis en position « d'actant-sujet », doté d'un projet (un vouloir, un savoir, un pouvoir-faire) qui le met par exemple en « conjonction ou en disjonction avec un objet ou une valeur cherchée en permanence »⁷²⁵, il semble plutôt représenté comme un sujet subissant une série d'actions « malgré lui ». L'on constate qu'au XIX^{ème} siècle, la solitude est l'un des *topoi* du mal qui mine les personnages. Elle traduit leur impuissance face au besoin de l'autre et à sa fuite, paradoxalement. Le personnage solitaire cherche sans cesse les moyens de surmonter cette dure

⁷²¹ HAMON Ph. *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 72.

⁷²² *Ibid.*, p. 72.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 85.

réalité qu'impose l'altérité. Apparaît de ce fait chez les protagonistes de l'histoire une inadap-
tation aux réalités sociales.

III.1.2.A. Isolement social et affectif

La solitude constitue l'une des plus importantes thématiques obsédantes du corpus maupassantien. Elle se lit dans de nombreuses nouvelles dont l'une l'annonce en titre : *Solitude*. Cette nouvelle met en avant un personnage éloigné de toute attache sociale et affective, et dans la vie duquel le fantastique fait irruption. La solitude victimise le personnage dès lors qu'elle le hante. Pour M. Parent elle se résume à son champ lexical et à la reprise anaphorique du qualificatif « seul », notamment « demeurer seul, vivre seul, vieillir seul, et mourir seul. » (CNII, 604) Elle est cette boîte de Pandore qui, une fois ouverte, entraîne par exemple dans *L'Auberge* le jeune guide Ulrich Kungsi dans les méandres de la folie. Coincé dans une auberge où il devait séjourner avec son compagnon, mort en pleine neige, il fera l'expérience de « l'idée fixe », de la « solitude absolue » s'enfonçant « à la façon d'une vrille » (CNII, 794). L'isolement social du jeune homme sur une montagne en plein hiver symbolise la froideur de la solitude. Il vide le personnage de son humanité.

La solitude chez Maupassant relève souvent d'une volonté de fuir la foule. Elle traduit en quelque sorte une mise en marge sociale voulue par l'écrivain. Il existe de nombreux personnages de misanthropes chez Maupassant. Comme lui, ils préfèrent vivre loin des masses, ou en ont la phobie. La solitude vécue est dans ce cas recherchée. Pour Saad Gaddar « la solitude est avant tout une manœuvre du schizophrène contre l'engloutissement »⁷²⁶, un isolement solitaire complet qui serait en fait une sorte de « protection » contre la réalité extérieure considérée comme « implosive »⁷²⁷. Elle traduit ainsi une instabilité sociale et mentale du personnage solitaire. Munie de serrures, la chambre de M. Parent constitue par exemple un espace sécuritaire, lui apportant une solitude reconfortante et protectrice :

Et il entra dans son appartement. Dès qu'il y fut, il poussa *le verrou pour être seul, bien seul, tout seul*. Il était tellement habitué, maintenant, à se voir malmené et rudoyé qu'il ne se jugeait en *sûreté que sous la protection des serrures*. Il n'osait même plus penser,

⁷²⁶ GADDAR S., *Figures et poésie de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit., p. 217.

⁷²⁷ LAING R. D., *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1979, p. 49.

réfléchir, raisonner avec lui-même, s'il ne se sentait garanti par un tour de clef contre les regards et les suppositions. (CNII, 582)

La solitude voulue procure ainsi, paix et protection au personnage en proie au doute, à la peur de l'autre. Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, elle est corrélative à un « sentiment de mépris du commun », à un certain « égocentrisme ». ⁷²⁸ Elle répond à ce que Catherine Botterel-Michel nomme un « désir profond » « d'échapper à la foule et à la bêtise ». ⁷²⁹ Elle devient dès lors une sorte d'échappatoire indispensable à un rapport intime à soi. Elle nous éloigne des autres pour mieux nous rapprocher de nous-mêmes. La retraite de Flaubert à Croisset en est l'illustration. La fuite de la vie parisienne et de la foule par Maupassant, son refus de se trouver mêler aux manifestations populaires telles que celle du 14 juillet sont justifiés par ce besoin pressant de solitude.

Les textes de Maupassant mettent aussi en scène la solitude voulue à travers le personnage de l'artiste. En proie aux tendances mondaines et parisiennes, il fait le choix du célibat et de la solitude, garants de sa créativité. Il choisit la marginalité, symbole de son impossible appartenance à une hiérarchisation sociale. Il n'est « pas totalement intégré dans la société mondaine. » ⁷³⁰ Oscillant entre lucidité et pessimisme comme son auteur, le personnage de l'artiste se voue à une solitude dite « productive », se considérant comme « le seul à pouvoir observer ce qui l'entoure avec lucidité. » ⁷³¹ Pour Maupassant l'artiste idéal doit s'exiler hors du monde, des foules afin de créer et être dans la vérité. L'influence de Schopenhauer dans cette conception de l'artiste n'est pas à négliger, notamment sa lecture des *Aphorismes sur la sagesse de la vie*, et des règles qu'elles stipulent :

En outre, un homme est essentiellement et nécessairement isolé, qu'il occupe un rang plus élevé dans le nobiliaire de la nature. C'est alors une véritable jouissance pour un tel homme que l'isolement physique soit en rapport avec son isolement intellectuel. ⁷³²

Schopenhauer insiste en rappelant que la sociabilité de l'homme n'est qu'un leurre pour échapper à la solitude des êtres, au vide intérieur :

⁷²⁸ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 48.

⁷²⁹ Ibid.

⁷³⁰ Ibid., p. 285.

⁷³¹ Ibid., p. 288.

⁷³² SCHOPENHAUER, *Aphorismes sur la sagesse de la vie*, Quadrige, PUF, 1994, p.101.

[...] ce qui [...] rend encore les hommes sociables, c'est qu'ils sont incapables de supporter la solitude et de se supporter eux-mêmes quand ils sont seuls. C'est leur vide intérieur et leur fatigue d'eux-mêmes qui les poussent à chercher la société, à courir les pays étrangers et à entreprendre des voyages.⁷³³

Toutefois, le célibat mal vécu par l'artiste transforme la solitude en hantise quand il voit venir le vieillissement et la mort. Sa lucidité se double ainsi d'un pessimisme profond quand sa solitude l'emplit de questionnements métaphysiques souvent source d'angoisses. Il se remet alors en question et réfléchit sur son art.

A contrario, c'est aussi avec la solitude que s'expriment au mieux les souffrances, les hantises et les angoisses, signes de l'inconstance morale des personnages. La souffrance humaine serait ainsi la résultante d'un déterminisme flagrant. On constate dès lors une fuite du lieu sécuritaire devenu une prison de laquelle se nourrissent nos pensées. Pour M. Parent, son appartement autrefois symbole de sécurité face aux vicissitudes existentielles « devenait un enfer pour lui » (CNI, 606). La peur de la solitude devient ainsi une hantise pour l'homme dont elle était l'alliée. Selon Micheline Besnard-Coursodon, « La solitude pousse donc l'homme à se "lier". Et c'est elle encore qu'il retrouve lorsque, tentant de mettre fin à sa souffrance, il rompt le lien qui l'attachait. »⁷³⁴ Ambivalente comme la mer, elle fige et rejette dans l'effroi le personnage hanté. Elle éveille une complaisance chez le solitaire qui semble s'envelopper de ce carcan reposant quand apparaissent les hantises liées à la pensée qui se fige trop longtemps et tourne en boucle dans le psychisme du personnage :

Notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude. Ceux-là, ces amoureux des bancs en plein air, cherchent comme nous, comme toutes créatures, à faire cesser leur isolement, rien que pendant une minute au moins ; mais ils demeurent, ils demeureront toujours seuls ; et nous aussi. (CNI, 1255)

Dès lors elle suscite chez le personnage solitaire des peurs effrénées. Le « nous » du narrateur semble de ce fait englobant, on peut y lire tout autant un aveu de l'auteur. Dans une lettre à sa mère, Maupassant parle en effet de cette peur de la solitude quand vient l'hiver :

*J'ai peur*⁷³⁵ de l'hiver qui vient, je *me sens seul*, et mes longues *soirées de solitude* sont quelquefois *terribles*. J'éprouve souvent, quand je me trouve *seul* devant ma table avec la

⁷³³ SCHOPENHAUER, *Aphorismes sur la sagesse de la vie*, *op.cit.*, p. 103-104.

⁷³⁴ BESNARD-COURSODON M., *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, « le piège »*, *op.cit.*, p. 183.

⁷³⁵ Nous soulignons.

triste lampe qui brule devant moi, *des moments de détresse* si complets que *je ne sais plus à qui me jeter*.⁷³⁶

Quand la solitude devient hantise, alors naît le besoin de se « jeter », pour « fuir » vers l'autre ou sous les roues d'une diligence à l'instar d'Oliver Bertin. Ainsi, alors que les rapports existants ne sont que nocifs, on discerne chez certains personnages solitaires le besoin de se raccorder à des valeurs positives tels que le mariage ou l'accouchement comme le suggère Norbert de Varenne à Bel-Ami. La liberté désirée et perçue comme « dégageant des liens néfastes n'apparaît que sous forme de volonté mauvaise ou de solitude »⁷³⁷, nous dit Besnard-Coursodon.

Face à la solitude qui l'envahit, le personnage maupassantien, à l'instar de son auteur, se retrouve dans cette quête incessante de l'ailleurs, dans un besoin de fuir la réalité. Il fait le choix d'échappatoires qui au contraire ne font que démontrer son ambivalence, son impossible appartenance à la réalité. Solitaire, il patauge alors dans la passivité, baignant dans une oisiveté quotidienne entre la brasserie, un hôtel et son domicile, à l'instar de M. Parent (*CNII*, 608) et de Pierre dans *Pierre et Jean*. Dans *Garçon un bock !* l'ivrognerie du personnage constitue un signe qui le disqualifie par rapport à la norme. Elle demeure aussi un signe *in absentia* de sa solitude, de son mal, de son inconstance psychologique et morale. Comme Flaubert, Maupassant crée un type de personnage se trouvant « dans l'incapacité de supporter la destinée qui lui incombe pour avoir trop idéalisé cette réalité [...] ». ⁷³⁸L'ennui de vivre, la fuite de la société immédiate par de nombreux personnages tels que M. Parent (*CNII*, 606), Pierre fuyant sa famille et son secret trop lourd à porter, Jeanne se terrant dans la campagne loin de tous à la fin du récit montrent la « sensibilité exacerbée » du personnage inconstant, celle d'un artiste ou celle d'un homme névrosé. La solitude, qu'elle soit voulue ou inhérente, traduit ce « mal de vivre » indicible au XIX^{ème} que les romantiques et autres auteurs de ce siècle s'attachent « directement ou indirectement à représenter ». ⁷³⁹ Elle participe ainsi du caractère auto-victimaire des personnages de Maupassant.

Quand elle est psychologique, la solitude traduit une peur, un refus du présent. Jeanne dans *Une Vie* constitue le personnage-type de la femme-enfermée. Elle nous apparaît comme

⁷³⁶Correspondance de Maupassant à sa mère Laure, le 24 septembre 1873, in *Chroniques, Études, Correspondance*, *op.cit.*, p. 201.

⁷³⁷ BESNARD-COURSODON M., *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, « Le piège », *op.cit.*, p. 188.

⁷³⁸*Ibid.*, p. 43.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 44.

un personnage fermé et condamné à une existence de réclusion, dans l'immobilité et la passivité. Cette réclusion spatiale n'est toutefois que la résultante d'un mal-être encore plus profond. Déçue du présent, des espoirs fondés en son époux et en son fils Paul, elle se réfugie dans le passé, « hantée par les premiers temps de sa vie » (*UV*, 259). Personnage de rêverie, (*UV*, 133, 174) elle se trouve dans l'incapacité de vivre une réalité sociale qui lui est imposée (enfermement, espace clos, mariage, désillusion), soumise à une dichotomie entre la réalité et le rêve, Jeanne est un personnage physiquement enfermé, comme la majorité des femmes dans les récits maupassantiens, celles des maisons closes, ou celles souvent décrites dans leurs chambres. Dans son article sur le « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », Dethloff Uwe brosse un portrait de Jeanne conditionnée et condamnée à subir son existence comme la plupart des personnages de Maupassant :

Ainsi Jeanne, bénéficiaire de la tolérance et du tempérament libéral de son père, est d'une naïveté outrée et incapable d'harmoniser son idéalisme avec les revers de fortune et les coups du sort que lui réserve la réalité. Elle 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 réduite à subir les affres de la névrose, après avoir été dépossédée de toutes ses illusions.⁷⁴⁰

Image symbolique et sociale de la femme castrée au XIX^{ème} siècle, Jeanne est donc de ces personnages qui, oscillant entre vie rêvée et réalité sont incapables de donner corps à leurs rêves. Jeanne ne parvient pas à faire face à la réalité, car plongée dans le passé, elle se sent incapable de rester dans le présent et d'agir. Elle souffre d'une passivité parfois autant physique que morale. Ce refus du présent peut se caractériser par une absence de prise en considération d'informations ou événements socio-politiques se produisant autour d'elle, notamment la mort du duc de Berry, la monarchie de Juillet.

Maupassant met en scène des personnages victimes d'un processus de dépossession où les rapports humains sont marqués par une incompréhension quasi-totale qui aboutit à une solitude douloureuse et où la prise de conscience de celle-ci fait apparaître la vie comme un gouffre. Jeanne est seule et se sent seule bien que traversant une « foule agitée » (*UV*, 184), Pierre est seul alors même qu'il arpente la plage bondée de Trouville (*PJ*, 775) ; « seul sur la terre, affreusement seul », voilà le terrible aveu de Norbert de Varenne à Bel-Ami (*BA*, 301). Les personnages maupassantiens se révèlent seuls dans un univers désespérément « vide »

⁷⁴⁰ DETHLOFF U., « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », *art.cité.*, p.117.

(*CNII*, 612). Cette solitude, synonyme tantôt d'« abominable supplice » (*CNI*, 1256), tantôt de « détresse » (*MO*, 555), est relative au sentiment d'« angoisse » (*BA*, 301), et de « terreur » (*CNII*, 604). Elle fait de plus en plus souffrir ce vieux garçon qu'est Bertin qui, après avoir d'abord tant aimé sa liberté, avoue qu'avec le temps elle s'est vidée de son sens, qu'elle a pris la forme d'un trou béant : « c'est le vide, le vide partout » (*FCM*, 926).

III.1.2.B. Le vieillissement du corps et la mort

Au XIX^{ème} siècle, les écrivains réalistes accordent une attention particulière au corps comme miroir du temps qui passe. Il permet de rendre compte de la vacuité du temps et de l'existence humaine. Le vieillissement du corps et les désillusions qu'il entraîne ne manquent pas de toucher l'attention de l'artiste et l'écrivain moderne. L'artiste chez Maupassant est angoissé par la solitude, le vieillissement et la mort, comme ses personnages, nous confie Jean Salem :

Maupassant paraît avoir intensément éprouvé la nostalgie qui accompagne la dissolution de l'heure présente. Son œuvre fourmille, en effet, de notations et autres remarques incidentes touchant la fugacité, la brièveté de la vie humaine.⁷⁴¹

Il fera parler des personnages dont le savoir ne manquera pas de toucher le lecteur. Norbert de Varenne dans *Bel-Ami*, et Mme de Guilleroy dans *Fort comme la mort*, feront l'horrible expérience du vieillissement : « On ne peut rien tenir, on ne peut rien garder. On n'a même pas le temps de goûter ce qui est bon. C'est déjà fini. » (*FCM*, 940) Le vieillissement signe de la finitude humaine participe de l'inconstance morale dans la mesure où il hante davantage le personnage et fait naître « cette vision d'un monde où tout est fugitif et mouvant. »⁷⁴²

Le miroir, médiateur participant d'une mise en scène du portrait permettra de mieux prendre conscience de la finitude. C'est devant son miroir qu'Allouma et Mme de Guilleroy vivent le contentement de soi, c'est encore à partir de cet objet de savoir sur soi que cette dernière prend conscience du pacte inéluctable « conclu avec la mort » (*FCM*, 1565-1566) par le corps. Il permet de procéder à une description explicative, communiquant des informations, un savoir sur un objet, une personne, une notion. Ainsi, dès lors « que le miroir nous renvoie jour après jour notre image, nous ne voyons pas s'accomplir le travail de l'âge, car il est lent,

⁷⁴¹ SALEM J., *La Philosophie de Maupassant*, op.cit., p. 42.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 41-42.

régulier, insensible » nous rappelle Jean Salem.⁷⁴³ *Fort comme la mort* ou encore « le roman de l'angoisse et de la vieillesse »⁷⁴⁴ insiste sur le thème du vieillissement pour nous amener à conclure que : « La mort seule est certaine » (BA, 300). Alors interviennent les angoisses, cette abominable « sensation de l'abandon, de la fin, de la mort, du néant » décrit dans *L'Horrible* (CNI, 114-119).

La solitude morale des personnages maupassantiens, thématique centrale de notre corpus, permet de les discerner dans leur rapport à la société et à eux-mêmes. Las de courir derrière leurs illusions, ces personnages deviennent passifs, inactifs, subissant les affres du quotidien. Ils font alors l'expérience du désenchantement. Pouvant être considéré comme un rituel, le désenchantement lié à une réalité illusoire hante les personnages et les angoisse. Les thématiques fondamentales dont la solitude morose, les désillusions de la vie, le désenchantement, et l'angoisse face à la vieillesse et la mort sont autant de motifs qui participent de l'inconstance des personnages.

Face à la hantise de la mort, la censure sociale se rompt et seule la « vérité animale » de l'être se veut prépondérante. La mort serait semblable à une prostituée qui lorsqu'elle entre en scène n'a de cesse de révéler la part obscure et animale de l'homme :

Pareille à la mort est la prostituée, parce qu'elle met en jeu, à la fois, la censure sociale et la vérité animale des êtres : transgression, mais transgression seulement tolérée. Son absence imprévue de la Maison Tellier, fait naître chez les bourgeois de Fécamp et les matelots de bordée une semblable irritation de bêtes insatisfaites. Sa présence inattendue dans Boule de suif fait surgir la réalité des « gens honnêtes ». Ils ne l'acceptent que poussés par un besoin impérieux de manger, et se montrent alors répugnants [...].⁷⁴⁵

Dans une société décadente au sein de laquelle l'individualisme prend l'ascendant sur la solidarité, l'unité, l'écrivain fait usage de thématiques existentielles pour rappeler la déchéance de l'homme, sa vanité existentielle. En dépit de Norbert par qui la mort prend véritablement une tonalité pathétique, rappelant véritablement le caractère irrémédiable du temps sur la vie, les récits maupassantiens tendent à aborder cette thématique dans le sens de « l'irrespect le plus provocant »⁷⁴⁶, comme le nomme Thierry Poyet. C'est encore à travers elle que se lit la bestialisation de l'humain. Dans *L'Horrible* par exemple, des soldats sont métaphoriquement

⁷⁴³SALEM J., *La Philosophie de Maupassant*, op.cit., p. 42.

⁷⁴⁴FORESTIER L., *Guy de Maupassant Romans*, op.cit., p. 1566.

⁷⁴⁵BANCQUART M-C., « Avant-propos », in *Guy de Maupassant : Boule de suif et autres contes normands*, op.cit., p. XXII.

⁷⁴⁶POYET T., *Maupassant, une littérature de la provocation*, Paris, Kimé, 2011, p. 117.

transformés en monstres furieux, se laissant emporter par « un frisson de colère furieuse et bestiale », (CNII, 116) qui les amène à tuer celui ou celle soupçonné d'espionnage, dans le premier récit. La mort est généralement associée à la violence chez Maupassant. Il la décrit comme celle qui guette la vie des hommes et les tue, les ronge, les écrase, les étouffe, rappelle-t-il en d'autres termes dans *Fort comme la mort*. Pour Micheline Besnard-Coursodon : « La mort enfin, outre qu'elle représente l'état dernier de l'homme condamné, devient une puissance animée, et revêt curieusement une forme de piège tout en jouant le rôle du chasseur.⁷⁴⁷ » La mort participe ainsi de l'inconstance du personnage dans la mesure où sa simple mention le hante et en fait une victime ou un bourreau pour lui ou pour les autres.

III.1.2.C. Le personnage angoissé : la peur et le problème des pensées obsédantes

La peur et les pensées obsédantes permettent elles aussi de traduire l'inadaptation à la réalité pour les personnages maupassantiens. Elles rendent davantage compte de l'auto-victimisation que subit le personnage chez Maupassant. Thématiques récurrentes, elles montrent la part faite à l'instinct chez Maupassant, et sont l'expression du « *livre du ça* » que développe Pierre Danger. Il soutient avec Freud que « l'excitation pulsionnelle », tout comme la peur, « ne provient pas de l'extérieur mais de l'intérieur de l'organisme lui-même »⁷⁴⁸. La peur provoque chez le personnage « un détraquement des sens et transmet au cerveau une perception erronée qui suggère une interprétation de faits surnaturels, souligne Saad Gaddar »⁷⁴⁹. La peur fige le personnage dans ses pensées et le ronge. Dans sa nouvelle fantastique intitulée *La Peur*, Maupassant la définit comme : « [...] quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, un spasme nerveux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. » (CNI, 601) Elle trahit le caractère angoissé des personnages. Elle est liée à l'effroi, la violence, la sensibilité « nerveuse » des sens (« pensée » et « cœur »), et aux pensées obsédantes telles que peut en fournir le souvenir. L'homme chez Maupassant souffrirait avant tout de son enfermement en lui-même, de son emprisonnement psychologique, par le travail de la pensée. Dans *L'Inutile Beauté*, le narrateur affirme : « La pensée [...], tout impuissante, ignorante et confuse

⁷⁴⁷ BESNARD-COURSODON M., *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, « Le piège », *op.cit.*, p. 106.

⁷⁴⁸ FREUD S., *Métapsychologie*, Paris, Folio/Essais, *op.cit.*, p. 13., cité par DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Maupassant*, *op.cit.*, p. 45.

⁷⁴⁹ GADDAR S., *Figures et poésie de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, *op.cit.*, p. 217- 218.

qu'elle est et qu'elle demeurera toujours, fait de nous, les intellectuels, d'éternels misérables exilés sur cette terre. » (CNII, 1218)

La peur chez Maupassant pousse à l'obsession. En effet, le champ sémantique de la peur est assez varié chez Maupassant, les lexèmes tels que : « épouvante », « effroi », et surtout « angoisse » permettent de lire la crise subie par ces personnages. Quand elle se répète par la pensée, la peur conduit à l'obsession, celle d'une « mère fanatique » et « monomaniaque » telle Jeanne dans *Une vie* à l'égard de son fils. La peur de l'abandon à la suite d'un mariage désastreux fait naître chez le personnage un désir de possession, une folie obsessionnelle, la privant d'une maîtrise d'elle-même. Elle déclare : « 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) Cette peur obsessionnelle de l'abandon, qui la fait gémir « à la pensée de la séparation » (UV, 154) qui se répète, en fait une mère castratrice, figure assez récurrente des textes de Maupassant. Jeanne incarne ainsi cette figure matriarcale qui nuit au « libre épanouissement »⁷⁵⁰ de son fils, comme le *Horla*, elle tend plutôt à le « déposséder de lui-même »⁷⁵¹. Mme Walter, ou la fétichiste, illustre aussi cette image de la mère/femme castratrice. Elle exprime à l'endroit de Duroy un amour éperdu et envahissant. Dans son désir de possession, elle enroule sa mèche de cheveu sur la boutonnière de Duroy, dans le but de la lier à lui de sorte qu'il « l'aimerait un peu plus le lendemain » : « C'était un lien par lequel elle l'attachait, un lien secret, invisible ! un talisman qu'elle laissait sur lui. » (BA, 417) Son amour devient ainsi obsessionnel dans la mesure où il se transforme en un besoin de toujours « plus », de s'imposer en dépit du « vouloir » de l'autre. Du fait de son caractère envahissant et hyperbolique, elle se verra qualifiée de « crampon », semblable à Jeanne elle « s'était accrochée à lui éperdument » (BA, 409). Elle incarne elle aussi cette mère et femme castratrice dont l'amour finit par « dégouter » pour aboutir à « une insurmontable répugnance » (BA, 411).

L'obsession naît de la peur. Elle tend généralement à transformer la passivité de certains personnages en actions, les manipulant ainsi. Jeanne oscille donc entre passivité et violence psychologique et physique, entre « versatilité » et « instabilité » psychologiques liées à l'égoïsme maternel (dans le passage cité ci-dessus). Envoyer son fils au collège serait la priver du bonheur de vivre avec le seul être encore digne de son amour. Cette peur de la perte, peur

⁷⁵⁰ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant, op.cit.*, p. 143.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 140.

qui se répète, se fixe dans la pensée. Cet attachement se transforme en passion. Toutes les passions chez Maupassant présentent une « tendance obsessionnelle » puisque la victime se trouve, réduite à « un vain combat et à l'impuissance », elle « subit le même sort jusqu'à la mort »⁷⁵² souligne Catherine Botterel-Michel. D'autres personnages tels que Bertin sont « possédé [s] par l'amour » (*FCM*, 208) ou, à l'instar de Mme de Guilleroy et de Mme Hermet, obsédés par les premières marques de la vieillesse sur leurs visages. L'obsession, cette maladie de l'âme, ronge les personnages maupassantiens. Mme Walter « obsédée par Duroy » en vient à avoir une hallucination : dans le tableau représentant le Christ, c'est son amant qu'elle voit. Semblable une fois de plus à un piège, l'obsession peut se définir comme une « force hostile à l'homme ». Contre elle, le personnage livre « une lutte qui se rattache à toutes les luttes contre le piège. »⁷⁵³ Ces formes et figures obsessionnelles sont représentatives d'une période à partir de laquelle on voit surgir de manière recrudescence des œuvres exprimant la répulsion des individus, hermétiques psychologiquement, impuissants face à la monotonie existentielle et à la recherche de sensations nouvelles et dépravées.

Mais les réalités sociales en viennent à prouver que l'homme existant est très souvent éloigné de son idéal. C'est dans cette optique que Pavel nous suggère cette conception de l'homme, qui se résume à un « dialogue séculaire entre la représentation idéalisée de l'existence humaine et celle de la difficulté de se mesurer avec cet idéal »⁷⁵⁴. L'inconstance à travers le mimétisme laisse apparaître cet aspect dévastateur de la société sur l'homme.

La désillusion suscite chez les écrivains le besoin de survivre à la « sclérose »⁷⁵⁵ du monde, ce qui constitue l'essence du pessimisme selon Schopenhauer. Le *vouloir-vivre*⁷⁵⁶ dont

⁷⁵² BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, *op.cit.*, p. 202.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 210.

⁷⁵⁴ PAVEL T., *La Pensée du roman*, Gallimard, Coll.NRF Essais, 2003, P. 412, repris par J.B Mathieu, *Le Roman, l'idéal, l'individu*, Fabula, La recherche littéraire, Accueil 414, « Le roman, l'idéal, l'individu à propos de Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris Gallimard, coll. « NRF Essais » 2003.

Source : www.fabula.org/cr/414.php, consulté le 31/12/2021.

⁷⁵⁵ Arthur Schopenhauer (1788-1860), soutient que « le monde est une représentation illusoire, car il est perçu à travers le « voile de Maya », ce tissu de phénomènes soumis aux formes *a priori* de l'espace et du temps, comme l'affirmait Kant. Il prétend, contrairement à Kant, que nous pouvons atteindre la chose en soi ; cette réalité nouménale, il va la découvrir grâce à une expérience intime, celle que nous révèle notre organisme qui nous permet de vivre ce qu'est la tendance, le désir, la volonté, en un mot, le « vouloir-vivre » qui sera élevé à la dignité de principe métaphysique. Ce vouloir-vivre, placé à l'origine de toutes formes d'existence et conçu comme l'essence de l'univers, constitue la « clef de l'énigme du monde ». Ainsi le monde n'est pas seulement « représenté » dans l'apparence, il existe aussi comme volonté. », in *Dictionnaire de philosophie, op.cit.*, p. 347.

⁷⁵⁶ Reconnu par Schopenhauer, le vouloir-vivre est un principe métaphysique et unique. Il serait à l'origine de toutes les formes d'existence, en tant que « poussée aveugle et irrésistible ». Chez l'homme, le vouloir-vivre

l'expression consciente est le désir, est ressenti comme un manque engendrant la souffrance qui semble seule positive. La douleur, telle que nous la présente Maupassant, est inhérente à l'homme du XIX^{ème} siècle. Tout n'est dès lors qu'insatisfaction. La satisfaction d'un désir conduit à la souffrance. Duroy croyait avoir trouvé son bonheur en la personne de Made qui, mariée, lui fait ressentir une forme de regret, de dégoût. Il en souffre et se promet de ne plus se laisser prendre au piège de l'amour. Pierre, jaloux du legs de son frère qu'il désire, finit par le regretter. Car, au désir de richesse succède une blessure plus grande encore, la découverte de celle causée par une mère indigne. Ce corpus en plus de révéler l'inadaptation spatio-temporelle des personnages, « ne cesse d'être traversé d'un pessimisme [...] qui montre [...] cette vanité des apparences. »⁷⁵⁷ Le véritable bourreau de ces personnages étant la crise identitaire répétée qu'ils subissent. Ce sont des personnages en crise perpétuelle. Ainsi la solitude, la folie et la dislocation du moi ouvriront pour nous une autre voie de compréhension et de lecture du phénomène de victimisation dans les textes maupassantiens. Le personnage comme son auteur est irrémédiablement hanté.

III.1.3. La crise identitaire et le phénomène du double

La crise identitaire, signe de l'inconstance psychique du personnage maupassantien se traduit par une perte d'identité. Entendons par identité, le « caractère de ce qui est identique »⁷⁵⁸, « qu'une chose est la même qu'une autre, que deux ou plusieurs choses ne sont qu'une »⁷⁵⁹, qui se ressemblent, dans un rapport de similarité. En médecine légale, par exemple, les questions d'identité sont celles au sein desquelles on se propose de déterminer : « si un individu est bien celui qu'il prétend être.⁷⁶⁰ » Dans *Le Retour*, le narrateur brosse le portrait d'un pêcheur supposé noyé en mer qui revient auprès de sa famille, mais celle-ci ne le reconnaît pas.

apparaît d'abord comme une force aveugle et incoercible qui désigne nos désirs les plus profonds, notamment le désir sexuel, véritable « ruse de l'espèce » destinée à la perpétuer sans égards pour l'individu qui est finalement sacrifié. De ces considérations, Schopenhauer tire des conclusions pessimistes : la vie comporte plus de maux que de bien et la sagesse consiste à se libérer du vouloir-vivre, dans *Dictionnaire de philosophie, op.cit.*, p. 401.

⁷⁵⁷ COUTY D., « Bel-Ami », in *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, Tome1, 1994, pp. 188-189.

⁷⁵⁸ <https://grandrobert-lerobert-com.acces.bibliotheque-diderot.fr/robert.asp>, consulté le 21 juin 2021.

⁷⁵⁹ *Dictionnaire de la langue française*, Émile Littré, tome3, *op.cit.*, p. 5.

Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f1074#>, consulté le 01/02/2022.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

Sa femme et sa fille, « inquiètes » à sa vue, le prennent pour un voleur, ses caractéristiques physiques donnent l'image d'« un vieux homme qui a l'air d'un pauvre », « malade et très misérable », semblable à « un malfaiteur » (CNII, 207). La posture du revenant, « assis sur le fossé » semble d'ailleurs faire un clin d'œil au *Colonel Chabert* dans la *Comédie humaine* de Balzac. Comme le colonel, Martin le pêcheur a perdu son identité et devient méconnaissable aux yeux des siens, et comme dans le *Colonel Chabert*, sa femme s'est remariée, en dépit des années d'attente. Martin sera considéré par sa femme comme un « étranger » (CNII, 209), sans cesse « dévisagé », jusqu'à ce qu'il décline son identité « Je me nomme Martin » (CNII, 209). Il revendique et réclame dès lors « son droit de famille »⁷⁶¹, rappelant à ses interlocuteurs qui il est. Dès lors sa femme le reconnaît pleine d'émotion : « C'est-y'té, mon homme ? » (CNII, 210). La reconnaissance de son identité passe par une question à caractère « judiciaire » toutefois, posée par le second mari de la Martin : « Comment vous vous nommez ? » (CNII, 209). Cette question, qui vise l'identification de Martin, met en exergue un autre aspect de l'identité, notamment la « conscience qu'une personne a d'elle-même »⁷⁶². Il y a donc crise identitaire dès lors qu'un individu remet en question sa capacité à s'identifier comme un « Moi », un « Je » face à un autre. Concept récurrent au cours des dernières décennies en sciences humaines, l'identité selon Louis-Jacques Dorais est « appréhendée comme un phénomène individuel »⁷⁶³, contrairement à l'identitaire, qui renvoie davantage à « l'identité collective en tant que construction »⁷⁶⁴. L'identité renvoie à « la façon dont l'être humain construit son rapport personnel avec l'environnement »⁷⁶⁵. Elle s'établit donc dans un rapport à son environnement immédiat et surtout dans le relationnel avec l'Autre. Du latin « *identitatem* », l'identité renvoie au même. Chez le personnage maupassantien, elle est corrélative à la notion du double mimétique qui lui donne sens. Il ne s'agit donc pas d'un concept « figé » nous rappelle Alex Mucchielli :

C'est une réalité qui évolue par ses propres processus d'identification, d'assimilation et de rejets sélectifs. Elle se façonne progressivement, se réorganise et se modifie sans cesse, tant

⁷⁶¹ *Dictionnaire de la langue française*, Émile Littré, tome3, *op.cit.*, p. 6.

Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f1074#>, consulté le 01/02/2022.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 6.

⁷⁶³ DORAIS L.-J., *Discours et constructions identitaires*, Canada, Presses de L'Université de Laval, sous la dir. de Denise Deshaies et de Diane Vincent, CEFAN, 2004, p. 2.

⁷⁶⁴ *Dictionnaire du littéraire*, *op.cit.*, p. 291. Selon Paul Aron : Le terme identitaire, né au XX^{ème} siècle des « travaux sociologiques » et de sciences humaines par extension, désigne « l'ensemble des réflexions à propos de la construction comme de la désagrégation des identités collectives produites par l'évolution sociale. » Le XVI^{ème} siècle avec le concept d'identité nationale rehaussé par l'érudition (la langue) en effervescence en constitue l'exemple probant.

⁷⁶⁵ MUCCHIELLI A., *L'Identité*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2011, pp. 94-95.

Source : <https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/--.htm>, consulté le 01/02/2022.

qu'elle participe à définir un être vivant. [...] Cette identité est aussi marquée par les chocs affectifs qu'elle traverse : traumatismes affectifs individuels, groupaux ou culturels. L'identité saine est une identité qui a sa dynamique interne. Elle cherche à s'affirmer et à se réaliser selon les modalités permises par son environnement.⁷⁶⁶

Dans son processus d'évolution, le personnage maupassantien se trouve confronté à un « agglomérat de Moi successifs ou différents les uns des autres qu'il ne maîtrise pas forcément »⁷⁶⁷ constate Catherine Botterel-Michel. On voit dès lors surgir des doubles déterminés par la nature, le temps ou encore le milieu comme nous l'étudierons particulièrement à travers le double familial. De nombreux personnages chez Maupassant sont souvent décrits en double, faisant intervenir, le thème, le motif et l'isotopie identitaires.

Nous avons constaté la récurrence de ce phénomène du double, dit mimétique, dans le corpus choisi. Il peut s'agir de doubles fictionnels de l'auteur, comme Bel-Ami, ou de nombreux personnages, ou personnages-objets, qui sont autant des doubles mimétiques les uns des autres. Pierre et Jean dès l'*incipit* sont marqués par la dualité, ce sont des doubles familiaux. Les premières pages regorgent d'expression de la dualité : « ses deux fils » (*PJ*, 719) ; « tous les deux » (*PJ*, 719), « ses deux grands fils » (*PJ*, 719). La simultanéité du geste n'est pas en reste. Lors de la partie de pêche qu'effectuent les deux frères : « tous les deux tiraient leurs fils » (*PJ*, 721) ; ou « ensemble, d'un même effort, ils laissèrent tomber les rames puis se couchèrent en arrière en tirant de toutes leurs forces. » (*PJ*, 719) ; ou encore quand ils effectuent les mêmes efforts physiques pour faire avancer La Perle, « les deux rames se levèrent ensemble » (*PJ*, 724). De même, à travers la description d'objets, Maupassant tente d'établir au long du récit cette référence à la dualité qui rappelle celle des frères Roland. On peut lire « les deux phares électriques, du cap de la Hève » ; « deux cyclopes monstrueux et jumeaux », « deux foyers voisins », « deux rayons parallèles », « deux comètes », « deux gelées », « deux autres feux » (*PJ*, 737) qui permettent de faire une projection sur le thème du double et la crise de Pierre dont le port se fera le premier témoin. Cette description illustre les réflexions de Pierre sur sa relation avec son frère. La dualité de cette description n'est qu'apparente, comme celles des frères Roland. Elle repose au contraire sur le caractère antithétique qu'elle révèle, ces « rayons parallèles » que représentent Pierre et Jean, pourtant symétriques. Semblable au phare de Trouville,

⁷⁶⁶ MUCCHIELLI A., *L'Identité. op.cit.*, pp. 94-95.

Source : <https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/--.htm>, consulté le 01/02/2022.

⁷⁶⁷ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence, op.cit.*, p. 431.

Pierre « dominant tous les autres », par ses convictions ; se démarque et souffre de cette crise identitaire née de ses désillusions. Pierre et Jean sont non seulement des doubles, mais se dédoublent aussi au fil du texte, laissant place à l'introspection de l'un (Pierre), puis à celle de l'autre (Jean). On peut aussi y voir un « jeu de dédoublement à l'intérieur de l'espace textuel »⁷⁶⁸ entre l'histoire de l'adultère supposé, sorte de récit enchâssé et celle de l'enquête policière menée par Pierre. Dans *Le Loup*, la symbolique des doubles familiaux est aussi représentée à travers les frères d'Arville, Jean et François. Décrits en double, ils sont férus de chasse : « Ils chassaient *tous deux* d'un bout à l'autre de l'année » (*CNI*, 625). Ils possèdent les mêmes goûts : « Ils n'aimaient que cela, ne comprenaient pas autre chose, ne parlaient que de cela, ne vivaient que pour cela. » (*CNI*, 625-626), des émotions communes : « les deux frères enflammés de colère » (*CNI*, 627). Ils n'auront ensuite qu'un objet de désir, le loup tant recherché. De même dans *Pierre et Jean*, Maupassant représente des personnages qui se ressemblent par le tempérament : « Les deux frères ne l'écoutaient point, engourdis par le bien-être, émus par la vue de cet océan couvert de navires » (*PJ*, 726) qui traduit aussi une simultanée du geste. D'autres à l'instar de Mme Roland et de Mme Rosémilly sont eux aussi représentés comme des doubles dont la simultanée de goûts et de gestes en dit long : « *elles s'arrêtaient* parfois devant un magasin de modes ou d'orfèvrerie *pour contempler un chapeau ou bien un bijou ; puis elles repartaient* après avoir échangé leurs idées. » (*PJ*, 726) La première référence identitaire à laquelle se trouve confronté le personnage maupassantien est donc le double familial, « l'identité parfaite ». Il montre ainsi dans ses récits l'incapacité de ses personnages à se poser et s'éprouver comme une unité, une unicité, une identité, comme indivisible : « Le sujet est toujours confronté à la dichotomie du même et de l'autre.⁷⁶⁹»

III.1.3.A. Le problème de l'altérité : du double familial au double monstrueux

Le concept du double, chez Maupassant, fait intervenir celui de l'altérité et de la ressemblance qui conduit ses personnages à des crises identitaires. Cette ressemblance conduit à un besoin de différenciation. En effet, « le personnage maupassantien se construit ou se détruit en se confrontant à l'autre, l'identité étant toujours corrélative à l'altérité. »⁷⁷⁰ Pierre serait le

⁷⁶⁸ GIACCHETTI C. *Maupassant, espaces du roman, op.cit.*, p. 54.

⁷⁶⁹ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence, op.cit.*, p. 431.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 406.

« double renversé » de Jean, non pas un « double décalé » qui se verrait en se regardant dans un miroir. Il souffre d'une crise identitaire liée à un « complexe familial »⁷⁷¹, Jean étant considéré comme son double familial. Ainsi « quand il n'y a plus du tout de différence »⁷⁷², la confrontation plus l'expulsion ou la mort de l'Autre devient le moyen par lequel le sujet parvient à construire son identité. C'est lorsqu'apparaît l'Autre, le loup, l'ennemi, tuant son frère que François se découvre une avidité et une violence sans norme. L'Autre, dans ce cas le loup, se pose comme obstacle à cette connaissance de lui que semblait avoir le personnage. Se transformant symboliquement en « ogre », en monstre, il disloque l'unité des doubles. Il fera ressortir la part monstrueuse du cadet qui prend ainsi plaisir à l'étrangler, par le champ lexical de cruauté « doucement, écoutant s'arrêter les souffles de sa gorge et les battements de son cœur » et à le voir mourir (*CNI*, 629).

Le personnage maupassantien est avant tout victime de son rapport à l'Autre et donc à lui. Personnage éternel du manque, il perçoit en l'autre un double idéal ou monstrueux. Son identité se définit au départ à partir de l'autre, double familial, double idéal devenant finalement un double⁷⁷³ monstrueux dont l'existence nuit à son épanouissement. Dans certains récits, cette figure du double qui se transforme en rival, en ennemi ou double monstrueux est clairement présentée, notamment dans *Bel-Ami*, dans *Hautot Père et fils* ou encore dans *Pierre et Jean*. Le personnage éponyme Bel-Ami se confrontera à ses doubles puis les évincera progressivement, allant de Forestier au Juif Walter, pour finir par ne plus voir que lui et l'objet de ses désirs : le pouvoir. Dans le second récit, le fils indirectement prendra la place de son père, du chapeau au lit de la maîtresse de ce dernier. Pierre enfin veut éliminer son frère, ou encore son double familial, pour se construire une identité.

⁷⁷¹ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 406.

⁷⁷² GIRARD R., *La Violence et le sacré*, op.cit., p. 235.

⁷⁷³ Jacques Catteau nous fait un rappel de la dimension anthropologique du thème du double : Autrefois, au temps du chamanisme, avant la christianisation, de l'Europe centrale à la Sibérie, on croyait à une « âme » matérielle et plurielle, en quelque sorte l'ancêtre du double. Lorsqu'il y avait un mort, il fallait la libérer afin qu'elle ne revienne pas tourmenter le défunt et les vivants sous forme de « revenant », voire de vampire ou de loup-garou. [...] Les œuvres littéraires qui traitent du « double » puisent à ce fonds mythique, elles en gardent l'effroi premier et la conscience d'un péril. Mais à la différence des croyances anciennes qui ne mettaient en scène le double qu'après la mort, ou lors du sommeil, elles traitent de l'irruption du double dans la vie même, dans l'existence quotidienne, d'où leur force fantastique d'autant plus grande qu'elle s'appuie sur une réalité concrète, enracinée dans l'histoire et la géographie. CATTEAU J., « Le Double ou l'asymétrie ennemie », in LEVY-BERTHERAT D., *Le Double, l'Ombre, le Reflet. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Nantes, éd. Opéra, pp. 27-41, 1994, p. 27.

L'inconstance psychologique et psychique des personnages maupassantiens s'exprime au moyen de leur aptitude à « voir » ou à percevoir l'autre à partir de leurs émotions ou de leurs désirs. L'autre qui nous ressemble, rend visible nos angoisses et nos désirs. La quête de différence permet ainsi d'y faire face. L'intitulé du roman *Pierre et Jean* nous interpelle sur le fait que la narration évolue en fonction des personnages éponymes. Généralement présentés de manière presque identique, les frères Roland se trouvent au début du récit sur une marge égalitaire. Ils n'ont pas encore exercé leurs professions respectives, ils semblent avoir les mêmes goûts féminins (Mme Rosémilly) et immobiliers (l'appartement qu'ils désirent acquérir), et vouent à leur mère un amour hors normes. Pierre Bayard, dans son ouvrage *Maupassant juste avant Freud*, constate que :

Le double, chez Maupassant, n'est pas qu'un thème : il intervient au plus près des mécanismes d'écriture et c'est en cela qu'il correspond à une véritable manière, non théorisée, mais effective par écrit, de penser le monde psychique.⁷⁷⁴

La thématique du double, dont la présence scripturale n'est pas négligeable, est davantage perceptible à travers la dimension psychique des personnages, notamment à travers l'identité. La question de l'autre comme double (monstrueux) dans ce corpus sous-entend celle de l'identité en crise. Pierre et Jean, du fait de la notion de dualité souvent relevée, constituent un couple à la ressemblance quasi parfaite. Le roman évolue semble-t-il en diptyque, présentant à chaque fois une dualité entre les personnages, notamment, Pierre et Jean, Mme Rosémilly et Mme Roland. Pierre se fera même remplacer par Mme Rosémilly aux yeux de sa mère qui se dit : « C'était étrange et doux en même temps. Elle avait perdu un fils, un grand fils, et on lui rendait à la place une fille, une grande fille. » (*PJ*, 819) La notion de double est sensiblement liée au personnage de Pierre qui incarne ainsi un personnage du vide, progressivement remplacé dans le cœur de ses proches et surtout de sa mère par Mme Rosémilly puis par Jean. *Pierre et Jean* peut se résumer en ces termes : « un sujet qui se découvre la proie d'une altérité terrifiante qui le dépasse et le détruit [...]. Il arrive que cette violence soudaine, le personnage l'exerce contre lui-même.⁷⁷⁵ » Pierre ne se reconnaît plus, son Moi connaît une perte d'unité. L'instabilité psychique laisse place au doute et à la démence.

⁷⁷⁴ BAYARD P., *Maupassant juste avant Freud*, op.cit., p. 54.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 173-174.

Dès l'annonce de l'héritage à son frère Jean, Pierre se trouve face à un malaise, l'angoisse qui se traduit par le fait de ne pas être reconnu, de ne plus percevoir « une image unifiante dans le regard de ceux que nous fréquentons »⁷⁷⁶, de devoir se considérer comme un être « sans place » qui se heurte à une forme d'absence d'un « lieu pour soi ». L'angoisse obsessionnelle permet à Pierre de dévoiler « l'autre qui est en nous » (*PJ*, 736). La découverte de cet autre sera source d'une perte d'identité pour Pierre qui deviendra étranger à lui-même et à sa famille. Devenu étranger au monde qui l'entoure, il se présente désormais comme le double de lui-même. Chez Guy de Maupassant, l'angoisse ne porte pas sur ce que l'on a, mais sur qui l'on est et notre conception de l'autre. La jalousie de départ envers son frère Jean débouche sur la découverte d'une nouvelle forme de relation avec ce dernier. Pierre réalise que Jean n'est, ni plus ni moins, que le bâtard de la famille. Pierre et Jean correspondent de ce fait aux diptyques du fils légitime et du fils illégitime ; celui d'un individu et de son double. Jean dès lors, aux yeux de Pierre, est perçu comme cet autre à l'origine du mal-être de sa famille, preuve de l'infidélité de sa mère. Victime d'une crise psychologique, Pierre se rend compte qu'il a perdu un frère car les bases de cette relation fraternelle ont été faussées. L'autre devient ainsi symbole de la déchéance d'un monde illusoire et ambivalent.

Bel-Ami, contrairement à Pierre, choisit de s'ériger en double du couple Forestier. En effet, sa rencontre avec Charles Forestier est déterminante pour sa réussite. Ainsi, le personnage de Bel-Ami ne désire rien d'autre que prendre la place de son ami auprès de Mme Forestier et du journal *La Vie française*. Marié à l'objet de son désir, il se rend compte qu'il n'est en rien différent de son double défunt. Les mauvaises langues l'appelleront Forestier pour montrer la similitude entre les deux personnages qui doivent leur réussite à leur femme. Duroy n'est rien d'autre que le double de Charles Forestier, « il ne faisait que continuer d'ailleurs l'œuvre commencée par Forestier », et comme lui, il était fait cocu par sa femme. Cette ressemblance au défunt devenue harassante vient conforter Duroy dans sa conviction de se débarrasser de Madeleine qui métaphoriquement « serait maintenant un boulet à son pied » (*BA*, 440). La mise en exergue des traits communs entre ces deux personnages est source chez Duroy d'une forme de crise mimétique car « ici comme ailleurs, c'est le rapprochement qui engendre le conflit »⁷⁷⁷ nous rappelle René Girard. La volonté de se démarquer de ce personnage si singulier et « cocu »

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁷⁷ GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, p. 111.

que représente Charles Forestier crée chez Duroy un désir de vengeance associé au désir d'une réaffirmation de soi aux yeux de la société.

Concevoir l'autre comme obstacle revient donc à le percevoir comme ennemi. Autrui, « le moi qui n'est pas moi »⁷⁷⁸, se définit à partir de l'analyse sartrienne, selon le *Dictionnaire de philosophie*, en ces mots :

Mixte de proximité et de distance. En nous fondant sur l'analyse sartrienne du regard, la notion d'autrui inclut une indifférenciation anonyme du « on » qui nivelle les différences entre les sujets. Les rapports de l'homme avec autrui dépendent donc d'un contact empreint de sympathie et de connaissance réciproque des protagonistes. La notion d'autrui fait appel aux conflits de la liberté des consciences.⁷⁷⁹

L'autre peut de ce fait, à tout instant, se transformer en un ennemi. Duroy sujet désirant subit la violence symbolique de l'Autre, de son entourage bourgeois. Il est en proie à une jalousie sans égale, les considérant comme nuisibles à son épanouissement social. Pierre voit en sa mère et même en sa famille l'image du mensonge qui ne cesse de le troubler et de le détruire. Jaloux de son frère, de sa richesse soudaine et injuste, Pierre s'érige en rival de celui-ci. Du coup, parce que je désire ce que l'autre désire ou possède, « il devient mon rival ».⁷⁸⁰ L'autre devient prétexte au déferlement de cette violence grandissante en nous.

La notion d'*imaginaire*⁷⁸¹ est tributaire de ma relation avec l'autre. En effet, l'imaginaire de l'autre peut être déterminé et se comprendre comme un espace virtuel d'échange et de tension continue, conséquence de désirs refoulés par ce dernier : « L'imaginaire (de l'autre) n'est pas un espace de conciliation, (...) il est le lieu du surgissement des signes mais aussi de leur redéploiement au-delà des limites du sujet pensant. »⁷⁸² L'imaginaire est le lieu de confrontations, d'affrontements d'images, de figures d'envies conflictuelles, puisqu'il implique la présence d'un autre différent de moi, qui m'est hostile. La présence de l'ennemi nous incite à

⁷⁷⁸ SARTRE J.P., cité dans *Dictionnaire de philosophie, op.cit.*, p. 38.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁸⁰ MAUREL O., *Essais sur le mimétisme, op.cit.*, p. 17.

⁷⁸¹ *Le Dictionnaire du littéraire, op.cit.*, 2002, p. 1055. L'imaginaire correspond dans le domaine des études littéraires, à deux définitions parallèles mais complémentaires. Employé substantivement, le mot désigne un des trois plans essentiels du terrain psychanalytique (le réel, le symbolique, l'imaginaire). En un autre sens, le domaine de l'imaginaire se définit comme le moment où les modes d'expression dévient de leurs fonctions représentatives pour les objets pour mettre en scène les fantasmes d'un sujet – ce sujet pouvant être individuel - ou les croyances d'un groupe, avec interaction possible des unes et des autres. Dans les deux cas, il y va d'une dimension de l'imagination.

⁷⁸² QUINSAT G., « La Création littéraire. L'imaginaire et l'écriture », cité dans *Encyclopaedia Universalis, Symposium*, Les enjeux, 1990, p. 401.

cet effet à nous dépasser dans un environnement concurrentiel. L'ennemi dans notre corpus se perçoit à travers les personnages de Forestier, du Ministre Laroche-Mathieu, ou du Patron Walter et de la bourgeoisie en général que Duroy prend en horreur et n'a de cesse de vouloir surpasser en richesse et en notoriété. L'ennemi c'est Jean, le double et le riche, qui suscite chez Pierre le désir d'enrichissement. Enfin, l'ennemi est pour chacun des cas précités, le moteur de la vie de l'autre, celui qui donne sens à sa crise. L'ennemi, cet autre qui veut nous nuire c'est encore, en temps de guerre, le Prussien, nous y reviendrons.

Les actions de l'un et de l'autre de ces personnages sont déterminées par l'imaginaire de l'autre comme obstacle. Cet imaginaire passe toutefois par la question de la compétence visuelle. En effet pour comprendre et saisir l'autre, l'homme dispose en permanence d'un « surplus de signification ». Il ne consent à exister dans un monde définissable que par « la relation de moi et d'autrui ». Aussi, ce n'est que par la vie sociale, actualisation de la relation à autrui, que peut s'effectuer l'édification d'une structure symbolique dans laquelle ce dernier peut être perçu comme ennemi. Marc Augé nous fait remarquer que « le secret des autres s'il existe, résiderait plutôt dans l'idée qu'ils se font eux-mêmes de l'autre »⁷⁸³. Le regard de Pierre trahit ce souci d'un être en proie au doute et ne pouvant admettre chez sa mère une quelconque cruauté car, pensait-il : « Comment pourrait-il supporter de vivre près d'elle, tous les jours, et de croire, en la regardant, qu'elle avait enfanté son frère de la caresse d'un étranger ? » Cette ambiguïté de l'être souffrant d'inubiquité psychique, conduit le personnage à une forme de repli sur soi et à percevoir l'autre comme un danger ou un ennemi.

De nombreuses études sur les textes de Maupassant en lien avec le phénomène du double⁷⁸⁴ ont jusqu'à aujourd'hui été menées. *Le Horla* s'est trouvé être, pour ces critiques, une œuvre phare dans l'approche des questions du genre. Maupassant a su à partir de ses

⁷⁸³ AUGÉ M., « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique », in *l'Homme*, Paris, tome 27, n°103, 1987, pp.7-26, p. 7.

⁷⁸⁴ Cette thématique chez Maupassant a jusqu' alors souvent été étudiée sous une perspective psychologique, thématique et structurale, notamment avec les travaux de : Déborah Lévy-Berthérat, *Le Double, l'Ombre, le Reflet. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Nantes, éd. Opéra, pp. 27-41, 1994.

FABRE N., « Étrange double, double étranger », in *Imaginaire & Inconscient*, vol. n° 14, n°2, 2004, pp. 15-22. ; JUNG J., « Du paradoxe identitaire au double transitionnel : Le Horla de Guy de Maupassant », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 74, n°2, 2010, pp. 507-519. PIERROT J., « Le portrait et le miroir : Identité et différence dans les romans de Maupassant », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, PUF, 1994, n°5, pp. 774-785.

Source : <https://www.jstor.org/stable/40531862>, consulté le 03/02/2022. ; KRUMM P., « La Peur de l'autre dans "Le Horla" de Maupassant et "Dracula" De Stoker. » in *Neophilologus*, n°4, vol 79, 1995, 541-554.

Source : <http://acces.bibliotheque-diderot.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-peur-de-lautre-dans-le-horla-maupassant-et/docview/1301913695/se-2?accountid=15868>, consulté le 03/02/2022.

connaissances du cerveau humain rendre compte d'un état psychotique de l'être. Il décrit avec minutie les émanations psychologiques violentes de ses personnages à l'instar de Berthe ou de Pierre, mieux encore celui du narrateur du *Horla*. Estimant les nombreuses études menées sur cette nouvelle, nous nous appuyerons davantage sur d'autres susceptibles de nous en dire autant sur la crise identitaire que connaissent les personnages maupassantiens. La hantise du double participe dans le cadre de notre étude de l'inconstance psychologique et psychique des personnages, qu'il s'agisse de *Qui sait ?*, *Un fou* ou de *Lui*, etc. Cette thématique apparaît dès ses premiers écrits dans les *Vers*, avant de se faire insistante entre 1883 et 1890. Elle trahit une perte de soi et une crise identitaire de la part du personnage dont les questionnements incessants révèlent un brouillage de savoirs sur lui-même ou sur l'autre qu'il ne parvient plus à dissocier. Aussi, étant donné que l'imaginaire de l'autre comme obstacle se matérialise par des « images réelles » de cet autre que symbolisent le frère, les bourgeois et les femmes adultères, les images construites de la conception d'autrui ne sont que le reflet de l'imaginaire individuel maupassantien de l'autre, qui crée chez lui une privation d'être. C'est finalement l'autre, parce qu'il me ressemble ou m'indiffère, qui me prive de toute consolation et de toute émancipation de mon être, du fait de son statut sémiologique.

III.1.3.B. Le double intérieur

Maupassant selon Pierre Bayard, est sans aucun doute l'un des premiers écrivains du XIX^{ème} siècle, « à poser l'hypothèse qu'il existe en nous une force qui cherche à nous nuire. »⁷⁸⁵ Il peint des personnages en proie à une sorte de trouble de la personnalité, des personnages cliniques souffrant d'une dépossession de leur être, d'une obsession du double au point d'en venir au suicide. L'inconstance du moi est ce qui véritablement révèle la crise identitaire de ces personnages.

Certaines obsessions du personnage maupassantien sont des vecteurs de sa crise identitaire répétée, notamment celles liées au temps qui passe. En effet, chez Maupassant la « reconnaissance de l'autre »⁷⁸⁶ et de soi est tributaire de l'espace et du temps à partir desquels le sujet peut se définir comme Moi. Parce que la fuite du temps opère sur l'autre des changements physiques, le sujet en vient à avoir du mal à le reconnaître, tel un Olivier Bertin qui ne parvient

⁷⁸⁵ BAYARD P., *Maupassant juste avant Freud*, op.cit., p. 195.

⁷⁸⁶ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 427.

plus à dissocier son amante de la fille de cette dernière. Un autre, Pierre Martel dans *M. Jocaste*, se trouve en face de sa fille née d'une relation extra-conjugale. L'époux de sa défunte amante, décédé à son tour, il décide de retrouver sa fille. À sa vue, «il perdit la tête ; tout son amour tumultueux d'autrefois bouillonnait dans le fond de son cœur » (*CNI*, 719). Mme de Guilleroy se révèle alors étrangère, « inconnu [e] et non pas identique » à ce qu'elle était auparavant aux yeux de son amant. L'image qu'il retient est figée par le portrait et par le visage de la petite Annette. De même, nous dit Catherine Botterel-Michel, « Le Moi s'appréhende comme morcelé, disloqué dès lors qu'il comprend qu'il change, qu'il se métamorphe et qu'il n'échappe pas au piège que lui tendent nature et temps »⁷⁸⁷. Dans *Madame Hermet* par exemple, nous avons pu voir comment l'objet relatif à une connaissance de soi, le miroir a favorisé chez cette dernière l'entrée dans une crise identitaire, dans la folie.

Le morcellement rend compte de cette inconstance identitaire. En effet, renvoyant à la dépersonnalisation des personnages, il traduit leur sentiment d'anéantissement, leur absence de stabilité psychique et donc leurs angoisses. Pour Saad Gaddar :

Qu'il s'agisse de l'angoisse psychotique de morcellement, forme ultime de l'accès de dépersonnalisation où le sentiment d'étrangeté, de transformation, d'irréalité entraînent un doute angoissant qui peut évoluer vers une impression terrifiante d'anéantissement par la perte des limites de son corps, ou bien qu'il s'agisse de la forme extrême de dislocation intrapsychique, le morcellement est une des caractéristiques les plus évidentes de la psychose. Le sujet psychotique morcelé dans son être ne peut nous renvoyer qu'une vision elle-même éclatée de l'univers.⁷⁸⁸

Les caractéristiques de l'éclatement ou du morcellement seraient perceptibles dans les *Contes cruels*, notamment à travers « la représentation de la mort violente, convulsée, minutieusement détaillée dans ses postures éloquentes. »⁷⁸⁹ Ces Contes cruels plongent ainsi le lecteur dans un univers semé de phantasmes sadiens où la violence et la mort par une esthétique visuelle s'étalent. Maupassant hyperbolise sa vision du monde dans la narration à travers la description des scènes de destruction. La mort par la violence, la cruauté perverse, la peur par l'aliénation du « Moi », sont autant de motifs qui favorisent la crise identitaire par « l'effritement » et « l'éclatement ». Par exemple, nous rappelle Saad Gaddar : « L'abjection du cadavre

⁷⁸⁷ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 427-428.

⁷⁸⁸ GADDAR S., *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit., p. 313.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

dévoile un double mouvement d'attrait et de répulsion, mode de défense psychotique ». ⁷⁹⁰ Le personnage inconstant est généralement représenté par l'emploi de comparaisons bestiaires. Maupassant prend plaisir à mettre en lumière des personnages dont la cruauté n'a d'égal que le plaisir de donner la mort. Dans *Fou ?*, l'intensité, la violence de la passion du narrateur à l'endroit de son amante s'accompagne d'un ardent désir de la tuer. L'amour et la haine tout comme la vie et la mort semblent se brouiller, tant il est habité par le « besoin de tuer cette bête autant que par la nécessité de la posséder sans cesse. » (*CNI*, 523) A travers la dichotomie des sens, pour le narrateur, la femme est comparée à un animal, de même le cheval à la clause sera comparé à un « homme ». C'est pourtant la bestialité du personnage qui est perceptible tout au long du récit, à travers ce désir sadique « de l'étrangler », « de l'abattre », « en lui serrant la gorge » (*CNI*, 524). Ainsi, « si le plaisir naît du spectacle diversifié de la souffrance c'est aussi que le mal de l'autre, son animalisation et son anéantissement deviennent le miroir du sujet » ⁷⁹¹. Cherchant à justifier son inconstance, le narrateur a au contraire illustré les signes de démence, de psychose à travers la violence de ses pensées et de ses actes. Pour Saad Gaddar :

L'utilisation fréquente des comparaisons bestiaires, des descriptions des états de folie meurtrière et des personnages souvent comparés à des animaux ou subjugués par leurs pulsions instinctives, tous ces éléments cachent une crainte profonde d'être emporté par cette violence qui fait sombrer les personnages dans le vertige de la déraison et le tourbillon de la folie. ⁷⁹²

Les pulsions violentes conduisent chez le personnage maupassantien à la folie et à la démence. C'est généralement en se confrontant à un double, comme Pierre Martel en face du double de son amante décédée, ou d'un Autre qu'il prend conscience de son morcellement. Il en vient comme Pierre à faire une autoscopie. À travers le discours ressassant, comme un médecin en face de son patient, Pierre s'autoanalyse. Il s'interroge sur l'image qu'il renvoie aux autres. Son identité semble se construire dans un rapport de dépendance du regard de l'Autre. De ce manque d'« être » naissent les actes de violence irraisonnés et la démence d'un être en perte d'identité, nous dit Jean-Louis Cabanès :

Cette carence ontologique, ce manque à être, fait rebondir le désir compulsif de savoir de celui-ci [Pierre qui], à son tour, se heurte à l'opacité relative des consciences, au fait que nous ne pouvons maîtriser l'idée que les autres se font de nous. En ce sens, l'enquête conduite par Pierre est contrainte de se déplacer par fixations successives d'un objet à un

⁷⁹⁰GADDAR S., *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit., p. 313.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 314.

⁷⁹² *Ibid.*,

autre, dans un mouvement infiniment répétitif, tout en oscillant entre autoanalyse et scrutation d'autrui.⁷⁹³

Pierre ne parvient d'ailleurs pas à se construire, n'ayant pas conscience de prendre son frère pour modèle. Son caractère ambivalent, doté de raison et de pulsion : « nerveux et réfléchi à la fois », le présente déjà comme personnage double et inconstant. Toutefois, entre sens et raison, « l'homme sensitif dominait toujours l'homme intelligent. » (*PJ*, 736) Il vivra l'expérience d'une introspection lui permettant de déceler l'autre en lui. Cet Autre qui emplit son « Moi » de pensées involontaires, le possède et le plonge dans cette crise identitaire. Pour Maupassant, nous dit Pierre Danger, le phénomène d'autoscopie « n'est au fond que l'aboutissement naturel de ce processus. L'autre, l'ennemi, est cette fois clairement identifié comme une projection fantasmatique de soi. »⁷⁹⁴ Ainsi, pour se construire, l'individu s'analyse. Ce narcissisme intellectuel, cette conscience de soi peuvent d'ailleurs être concomitants. *Pierre et Jean* « comme de nombreux autres récits de l'auteur décline les variantes de l'identité et ses tourments : être c'est quelquefois être comme. L'identité passe donc par la comparaison. »⁷⁹⁵ Afin de se trouver, le rejet et le refus d'être comme l'Autre sont nécessaires, au risque d'en être possédé, aliéné. Ce refus passe d'ailleurs par une introspection afin de déceler en soi « la dialectique de l'identité individuelle et de l'identité familiale : être mais ne pas être comme... »⁷⁹⁶

La crise identitaire, se laisse progressivement lire à travers, le dédoublement, l'autoscopie, pour finir par une dépossession finale du moi. Le fantastique dans son sens le plus large traduirait chez Maupassant cette dépossession progressive et dégénérative du moi. Il traduit surtout cette irrégularité de l'être à être constant, réaliste, cette impuissance face aux vicissitudes existentielles d'un M. Leras, et ce besoin de fuir pour le narrateur du *Horla*. Il traduit enfin cette impossibilité qu'ont eu Maupassant et ses personnages à demeurer constants et réalistes dans un monde où pullulent les petites misères acerbes quotidiennes. Pourrait-on conclure que l'écrivain, dans un corps las, choisit à la fin de sa vie le refuge en cet autre monde bestial, où seules règnent en maîtres ses pensées et ses angoisses ? Ses personnages sont des créatures « mutantes »⁷⁹⁷, en quête d'identité.

⁷⁹³ CABANES J-L., « Ressassement et progression narrative dans Pierre et Jean », *art.cité.*, p. 188.

⁷⁹⁴ DANGER P., *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 168.

⁷⁹⁵ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, *op.cit.*, p. 408.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 408.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 109.

Le « Moi morcelé » est une notion relative et « universelle » à la fin du XIX^{ème} siècle. En littérature et sciences humaines, les écrivains et critiques en psychologie se concentrent davantage sur l'approche de l'être humain par sa psychologie et sa psychanalyse. Maupassant tel un clinicien présente ses personnages comme des patients. Il les montre atteints, persécutés et impuissants subissant des « volontés qu'ils ne maîtrisent pas »⁷⁹⁸. Ce sont des aliénés à l'instar de *Berthe*, ou du narrateur du *Horla*, ou encore de *Lui ?*, généralement conscients d'être habités par un autre. C'est souvent au clinicien que Maupassant donne la charge de lire la crise identitaire qui mine ses personnages. En effet, féru de psychiatrie, il s'abonne aux cours de Charcot à la Salpêtrière, Maupassant se passionnera aussi pour les travaux de l'École de Nancy. Il « tire aussi parti des mémoires et journaux intimes d'aliénés ».⁷⁹⁹ Son œuvre fera d'ailleurs ressentir cette présence. Pour Marie-Claire Bancquart elle sert de « prétexte, justification, adjuvant » :

La raison en est évidente : c'est que le médecin étudie son malade de l'extérieur, et précisément comme un malade ; sa justification à lui, c'est de réinsérer ce malade dans la société. À l'époque de Maupassant, nul aliéniste ne mettait cette vocation en doute. Or, Maupassant est au contraire le « fou », le « pervers » dont il parle. Il projette en lui sa propre angoisse, il « le sent de l'intérieur ».⁸⁰⁰

Le personnage maupassantien est bien en crise. Il s'agit d'une crise qui repose sur des « motifs qualificateurs et différenciateurs du héros⁸⁰¹ ». L'œuvre de Maupassant présente des personnages en proie à une crise identitaire liée à l'altérité. Ils sont dominés par leurs pulsions, aliénés par une idée fixe, celle « d'être habités par un "autre" ou d'être confrontés à celui-ci.⁸⁰² » Ils ne se définissent qu'en se confrontant à leurs doubles. Ce sont des âmes malades, instables, oscillant entre lucidité et folie, des personnages liminaires qui dans cet affrontement incessant avec l'autre choisissent bien souvent la fuite, le suicide, ou encore pataugent dans l'indifférence.

⁷⁹⁸ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 432.

⁷⁹⁹ TSIKOUNAS M., « Les Contes de la violence ordinaire », in *Sociétés et Représentations*, 2004/1 (n°17), p. 397-414. Source : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-397.htm> (consulté le 10 octobre 2018).

⁸⁰⁰ BANCQUART M-C., *Maupassant conteur fantastique*, op.cit., p. 4.

⁸⁰¹ HAMON Ph., *Texte et idéologie*, op.cit., p.72.

⁸⁰² BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 434.

Chapitre 2 : Satire et vision sociale

Notre approche du texte maupassantien se veut une lecture interprétative. Il s'agira pour nous de lire, par la satire, une volonté de marquer une distance entre ce qui est apparent et la réalité. Maupassant, fin observateur des mœurs de son temps, ne manque pas de les décrire avec une pincée de cynisme. Sa description des personnages-types, ou ses types de discours à charge, s'inscrit dans le type élémentaire du « discours enthymématique⁸⁰³».

La satire est progressivement passée d'esprit, à genre, pour aboutir à n'être considérée prioritairement que comme un mode, selon les théoriciens du New Criticism. Il faut rappeler que les théoriciens de la satire se sont vus confrontés à une difficulté immanente à leur objet d'investigation. Leur volonté d'étudier la satire en dehors du genre formel les a opposés à une « monstrueuse hétérogénéité de formes apparemment réfractaires à toute définition unitaire⁸⁰⁴ ». La satire pouvait en effet apparaître aussi bien dans le roman comme dans le théâtre ou la poésie, dans la comédie comme dans la tragédie, dans la fable comme dans l'épigramme, dans l'essai comme dans le récit, etc. Certains tels que Samuel M. Tucker ou Frances T. Russell se sont confrontés à « une impossibilité » d'en extraire un modèle évident. Ils en sont ainsi venus à recourir à la notion « d'esprit » satirique, « pour unifier leur corpus »⁸⁰⁵. La satire au XX^{ème} siècle, avec le développement des grands courants critiques sera abordée par différentes écoles qui s'accorderont toutes sur « la caducité de la notion de genre⁸⁰⁶ ». Elle deviendra ainsi ton, attitude, vision du monde, esprit ou plus encore mode. Notre objectif sera de nous inscrire dans cette logique de lecture du mode satirique chez Maupassant, la visée étant de montrer la dimension démystificatrice de l'imaginaire victimaire dans lequel baignent ses récits.

⁸⁰³ Selon Marc Angenot on peut trouver dans cet ensemble « les formes *doxologiques* du discours *persuasif* : essai, plaidoyer, homélie, satire discursive, polémique, éditorial... et, avec des réserves particulières, le pamphlet lui-même. » Ces genres de discours se caractérisent par « leur fonction institutionnelle (éloquence de la chaire et du barreau par exemple), fonction qui implique l'apparition des traits spécifiques. Ils ont en commun ce double caractère, d'être *persuasifs* et *doxologiques*. » ANGENOT M. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1995, p. 32-33.

⁸⁰⁴ DUVAL S., MARTINEZ M., *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 181.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

Chez Maupassant, l'optique satirique repose sur une « rhétorique de la démolition⁸⁰⁷ » du personnage (type bourgeois ou paysan) par la caricature et le grotesque et par une « esthétique de la dévaluation »⁸⁰⁸ des institutions sociales et politico-religieuses, dont l'ironie se fait le parangon. Mieux, en tant que discours agonique, l'on constatera qu'à la satire s'adjoint souvent une forme de discours pamphlétaire dont rend compte une énonciation incisive et persuasive. La spécificité du discours agonique (plus particulièrement satirique) renverrait ainsi à la mise en place de trois actants : « la cible, le satiriste et le destinataire.⁸⁰⁹ » La cible renvoie, selon nous, respectivement, au personnage bourgeois-type que les descriptions physiques et morales ne manquent pas de disqualifier comme modèle ou exemple social. Nous verrons que chez Maupassant la satire sociale repose davantage sur une satire du milieu bourgeois, à l'instar de Flaubert par exemple. La caricature de la femme moderne, entre bourreau et victime, semble insister sur le pôle sexué de son stéréotype, l'hypertrophie des énoncés gnomiques permettant de rendre compte du regard porté et des idées reçues sur le personnage féminin moderne.

Dès lors qu'elle se traduit par un discours doxologique, la satire consiste en une dénonciation, une volonté de marquer un écart entre l'être et le paraître. Parce qu'elle s'attaque, comme avec Molière, à des cibles réelles ou chimériques, elle le fait dans une optique souvent comique de « l'*hybris* tragique⁸¹⁰ », cette démesure fautive qui peut mener le héros à sa perte. Afin de déconstruire un personnage-cible, nous verrons que le satiriste s'appuie sur trois « traits constants » dont des *éthè* ou encore « airs »⁸¹¹ qu'il montre à son lectorat. Le tout premier repose sur « le bon sens moral *vir bonus* » qui renvoie à « celui de l'orateur classique⁸¹² » ou à l'homme de bien qui s'oppose aux travers sociaux et les dénonce. Il sait faire montre de « sagesse » et « d'éloquence ». Le second :

Le comique, se mêle à un troisième, l'esprit critique, pour se charger d'une tonalité tendancieuse. C'est ainsi que le satiriste met en place une stratégie rhétorique de persuasion : pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale. »⁸¹³

⁸⁰⁷ DUVAL S., MARTINEZ M., *La Satire, op.cit.*, p. 194.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ BARTHES R., « L'Ancienne rhétorique » in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1985, p. 146. Cité dans DUVAL S., MARTINEZ M., *La Satire, op.cit.*, p. 184.

⁸¹² DUVAL S., MARTINEZ M., *La Satire, op.cit.*, p. 184.

⁸¹³ *Ibid.*

Ces trois *éthè* sont généralement attribués à une « instance énonciatrice » dont se couvre le satiriste, appelée aussi « la *persona* ». ⁸¹⁴ La satire chez Maupassant c'est encore cette façon d'adopter le discours de l'autre, un discours caricaturé qui vise à le disqualifier. C'est le cas, par exemple, du discours sur la solidarité de Loiseau à ses voisins de convoi : « Eh, parbleu, dans des cas pareils tout le monde est frère et doit s'aider. » (*CNI*, 95) Cet appel au partage, ou à partager la collation de Boule de suif, se veut révélateur du sérieux qu'incarne le bourgeois-type. Par le discours direct, avec l'emploi du vocabulaire de l'unité : « pareils », « frère », « doit s'aider », le discours bourgeois se veut vertueux et sincère. Il se verra disqualifié dès lors qu'au départ de l'auberge, lui (Loiseau) et ses compagnons rejeteront Boule de suif en lui refusant, à leur tour, de partager leur repas. Loiseau est ainsi disqualifié et présenté comme un personnage fourbe, hypocrite et profiteur. Si le pamphlet agit comme un discours exclusif, la polémique construit un double discours hiérarchisé et la satire, quant à elle, « tend à l'ennemi le miroir déformant de l'exagération comique. ⁸¹⁵»

III. 2.1. Disqualification du stéréotype : la caricature littéraire

III. 2.1.A. Le mode satirique : entre ironie et caricature

Parler de mode satirique, chez Maupassant, revient ainsi à montrer qu'à travers des discours doxologiques, Maupassant met en scène des « manœuvres de véridiction » ⁸¹⁶. Par le détachement, l'humour noir, le rire satirique relatant des anecdotes bourgeoises semble en traduire le mépris, « mais il exclut le tragique, la passion ». ⁸¹⁷ Tout dans ces textes est dans le détachement, la vision « en dehors » ⁸¹⁸. Marc Angenot caractérise les trois formes de discours agonique afin de donner la spécificité de la satire, en ces termes :

Le polémiste établit sa position, réfute l'adversaire, marque les divergences en cherchant un terrain commun d'où il puisse déployer ses thèses. [...] Le pamphlétaire au contraire *réagit* devant un scandale, une imposture, il a le sentiment de tenir une évidence et de ne pouvoir la faire partager, d'être dans le vrai, mais réduit au silence par une erreur dominante, un mensonge essentiel, une criante absurdité ; il jette un regard incrédule ou indigné sur un monde carnavalesque – alors

⁸¹⁴ DUVAL S., MARTINEZ M., *La Satire*, *op.cit.*, p. 184.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁸¹⁶ ANGENOT M. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, *op.cit.*, p. 34.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸¹⁸ *Ibid.*

que le *satirique*⁸¹⁹ se contente de jeter un regard amusé sur le carnaval où il a cessé de se reconnaître.⁸²⁰

Les récits maupassantiens traduisent ainsi davantage ce regard critique que pose l'écrivain sur des valeurs, des critères sociaux auxquels il ne semble s'identifier, un refus de « dépendance » ou d'assujettissement idéologique. Pour Maupassant il s'agit davantage d'un questionnement indirect de ce qui participe de la norme, des idées reçues, une remise en question du stéréotype par l'ironie et la caricature. Si dans des récits tels que *Boule de suif* ou *Bel-Ami*, il semble attaquer la bourgeoisie, ce ne serait finalement que pour exposer le vacillement, le dérapage d'une société dont les codes et valeurs semblent prendre une pente descendante par opposition aux valeurs essentielles que peuvent être la confiance, l'amour, la solidarité, etc. En décrivant l'arrivée triomphale des vainqueurs dans *Boule de suif*, par exemple, Maupassant décrit par opposition la poltronnerie et la lâcheté prédominante des personnages bourgeois qui jalonnent Rouen :

Beaucoup de bourgeois bedonnants, émasculés par le commerce, attendaient anxieusement les vainqueurs, tremblant qu'on ne considérât comme une arme leurs broches à rôtir ou leurs grands couteaux de cuisine. »

Le narrateur tourne en dérision les bourgeois de Rouen dans ce texte. L'exagération péjorative porte sur leur physique grossier, « bedonnants » et « émasculés », les disqualifie d'entrée de jeu et prépare implicitement le lecteur aux actions qui suivront. Ces dernières ne feront que conforter le manque de solidarité, la lâcheté et l'hypocrisie qui les caractérisent.

Le corpus de Maupassant démasque les stéréotypes et les idées reçues, en essayant de préserver une objectivité apparente du narrateur. Cette mise en accusation idéologique n'est pas sans risque pour la neutralité discursive souhaitée par l'auteur. L'ironie⁸²¹ est la principale modalité énonciative de la satire. Elle « marque la norme par antiphrase⁸²²», une tonalité et une énonciation et des indices ironiques (mimiques, gestes, ponctuation, répétitions, litote, oxymore, etc.). Elle constitue un élément central de la « stratégie satirique », aussi bien « comique » que « critique », via la caricature (hyperbole, exagération, antiphrase, grotesque, etc.) et des procédés discursifs récurrents (polyphonie de voix, personnage narrateur-type, récit enchâssé,

⁸¹⁹ Nous soulignons.

⁸²⁰ ANGENOT M. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes, op.*, p. 21.

⁸²¹ PERRIN L., *L'Ironie mise en trope*, Paris, Kimé, 1996, p. 7-8.

⁸²² DUVAL S. « Satire et catégories comiques ; ironie, humour et parodie », *art.cité.*, p. 314.

etc.), elle implique aussi bien le narrateur que le lecteur. Elle participe de la satire dans la mesure où cette dernière, parfois « railleuse et explicite », s'en sert dans une visée dénonciatrice « biaisée et moqueuse » :

[...] par son double sens, l'ironie permet simultanément de désigner l'objet de la satire, dont elle feint d'accréditer le point de vue et les valeurs cibles au premier degré, et de le dénoncer, en suggérant un contre-discours et des valeurs authentiques au second degré.⁸²³

Par une raillerie plaisante ou sérieuse, l'ironie ambitionne de dire le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser (bien que cela ne soit pas toujours le cas, lorsqu'il s'agit notamment d'une ironie par mention). Le cas de Cornudet qui « sifflait » les clichés de la *Marseillaise* afin de laisser entendre une critique de la lâcheté de ses voisins de convoi lâches et fourbes, qui se prétendent patriotes et honnêtes. Elle peut aussi facilement passer de la gaieté à une satire directe, le cas d'Olivier Bertin, dans *Fort comme la mort*, à l'endroit des mondains qui pour lui pervertissent l'art. Dans ce cas, elle exprime colère et mépris. De ce fait, « elle peut entrer dans le style noble et les sujets les plus graves⁸²⁴».

C'est dans une volonté de lire la satire des valeurs sociales que s'articulera notre travail par l'intermédiaire de ces trois éléments sémantiques. En effet, dans son ambition de donner à penser une vision du monde, de son monde, l'écrivain, par le biais de ces trois actants, met en place sa stratégie satirique. Le satiriste adapte le portrait et adopte le discours de l'autre mais en le caricaturant de façon à mieux le disqualifier. Le récit chez Maupassant, qu'il soit premier ou second, est de ce fait assumé par des personnages types dont la « crédibilité » est significative.

La satire procède « par distorsion⁸²⁵», creusant ainsi l'écart entre ce qui est réel et ce qui n'est qu'apparent. Il semble judicieux de rappeler que l'ironie en critiquant implicitement, caricature, une idée, un portrait, qui repose sur une connaissance, par le lecteur, du contexte, du lien intertextuel. Comme l'ironie, la caricature distrait tout en critiquant : amuser et accuser. La caricature représente le déjà connu en l'exagérant afin de mieux en faire ressortir le caractère abscons et anormal. Floriane Place-Verghnes rappelle que l'ironie chez Maupassant, « est quasiment indissociable du stéréotype culturel dans la mesure où elle s'attache plus à des

⁸²³ DUVAL S. « Satire et catégories comiques ; ironie, humour et parodie », *art.cité.*, p. 314.

⁸²⁴ FONTANIER P., *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968, p. 36.

⁸²⁵ DUVAL S., MARTINEZ M., *La Satire, op.cit.*, p. 185.

personnages typiques qu'à toute autre entité textuelle.⁸²⁶» De même qu'elle met l'accent sur un type de personnage qu'elle disqualifie, la caricature à l'instar de l'ironie participe d'une disqualification du stéréotype qu'elle remet en question. Héraclius Gloss, personnage éponyme renvoie à la caricature littéraire du savant fou⁸²⁷, « un homme très savant » (*CNI*, 9) (par l'emploi de l'hyperbole « très » à visée ironique) enclin à des théories diverses et absconses dont celle de la métempsychose, qui en viennent à le conduire dans un asile psychiatrique. Maupassant tourne en dérision son personnage par effet de style : « quoique jamais le plus petit opuscule signé de lui n'eut paru chez les libraires de la ville » (*CNI*, 9), ce sont les habitants de la ville qui le croient savant. Le riche Walter, directeur de *La Vie Française* dans *Bel-Ami*, se veut fin connaisseur de l'art (présupposition), car il en collectionne, cependant, il se révèle n'être qu'un investisseur féru de rentabilité et de paraître. Il incarne après lecture, la figure du bourgeois parvenu et snob. Cette remise en question permet donc de donner à lire non seulement une certaine vision sociale, mais surtout un schème de représentations culturelles propices à la construction du mécanisme victimaire. La reconnaissance de la cible de ces caricatures fait comprendre au lecteur qu'une mise à distance est nécessaire, lors de la lecture du portrait du type-bourgeois par exemple. Toutefois, cette disqualification du type n'est pas sans solliciter majoritairement le lecteur :

Ce qui est en cause, c'est le jeu de l'assimilation ou du rejet des schèmes collectifs figés : il y a croyance lorsqu'ils sont adoptés ; il y a démythification exclusive de toute croyance lorsqu'ils sont repérés et dénoncés.⁸²⁸

La caricature littéraire, dérivée de la caricature graphique, procède comme l'ironie à une représentation du stéréotype. L'écriture caricaturale s'inscrit dans une volonté d'allier journalisme et littérature chez des écrivains comme Flaubert ou Maupassant. À cet effet, les

⁸²⁶ PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 275.

⁸²⁷ L'onomastique dans ce cas permet de rendre pertinente la caricature littéraire. Selon Louis Forestier : « Le docteur porte un nom à la fois héroïque et inquiétant. Gloss, qui vient du grec : langue (aussi bien l'organe que l'idiome) n'est pas mal trouvé pour un héros appelé à connaître d'un manuscrit polyglotte ; mais ce nom rappelle aussi celui du philosophe passablement décrié : le Pangloss dans *Candide*. Quant au prénom d'Héraclius, il n'est pas seulement l'écho des héroïsmes cornéliens, il évoque aussi cet empereur d'Orient dont les dernières années s'écoulèrent en arguties théologiques et en vaines disputes de philosophie. » Derrière le sérieux et le savoir sur lequel repose son onomastique, c'est encore la critique ironique de tous représentants d'une forme ridicule de pythagorisme que dénonce Maupassant à la suite de Flaubert. Cf, MAUPASSANT G. de, *Contes et nouvelles, tome I, op.cit.*, p.1271. Il s'inspirera par ailleurs dans une optique réflexive et critique, du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, en vue de sa production littéraire.

⁸²⁸ AMOSSY R., *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 35.

personnages de Maupassant font penser à des lieux communs d'autres textes (Balzac, Stendhal, Flaubert), ou aux publications, collections d'ouvrages répandus dans le public comme : la série des *Français peints par eux-mêmes*, la collection des *Physiologies*, les œuvres d'Henry Monnier, ainsi que les caricatures de l'époque (de Monnier, Grandville, Lami et de Gavarni⁸²⁹) qui illustrèrent la série d'Henri-Léon Curmer. Maupassant a puisé largement dans ces publications et ses personnages-types renvoient à des « figures communes en vogue »⁸³⁰.

La caricature chez Maupassant, notamment dans ses nouvelles, ambitionne une relecture des stéréotypes, et des idées reçues sur le type. Bien qu'elle réponde premièrement aux attentes du lecteur contemporain, elle s'inscrit tout aussi bien dans un processus de démystification du fait de l'accent mis sur une caractéristique propre à un type social donné. Il s'agira donc pour nous de voir comment, dans une certaine mesure, le corpus maupassantien participe d'une poétique de la satire, mais surtout d'une démystification de la bourgeoisie et d'une critique de la bêtise humaine, à travers les types qu'il choisit de représenter. Nous parlerons davantage de disqualification, du fait que ces personnages sont souvent pris au dépourvu et ridiculisés par un portrait grotesque. Nous verrons qu'à travers les procédés de la caricature de certains personnages, les textes de Maupassant collaborent à la démystification d'une vision sociale, d'un imaginaire de l'autre. Ils visent ainsi à disqualifier les personnages ou institutions pris pour cibles. Souvent critiquée, mais finalement imposée, *la démystification* appartient à la catégorie « des réfutations par *déplacement* du problème⁸³¹ ». Elle vise à le rendre caduc, en le dévoilant.

Rappelons que la caricature a pour but de tourner en dérision un individu pris pour cible. Du substantif italien « *caricatura* », dérivé du participe passé du verbe latin « *caricare* », qui signifie « charger », la caricature renvoie à « une reproduction par les arts du dessin, faite de façon grotesque et chargée⁸³² ». Selon le *Cntrl* elle se veut donc « portrait en charge », le plus « souvent schématique », mettant exagérément l'accent, dans une intention plaisante ou satirique, sur « un trait jugé caractéristique du sujet⁸³³ ». D'origine assyrienne, égyptienne puis grecque, elle faisait généralement référence à une animalisation des cibles. Elle est perceptible dans les travaux d'Aristote, et son *Traité de la politique* (partie 2) au sein duquel il divise les

⁸²⁹ Henri-Léon Curmer a publié à cet effet neuf volumes entre 1840 à 1842.

⁸³⁰ Cf MONNIER H., *Scènes populaires, Le peintre et les bourgeois*, 1831 ; *La famille improvisée*, 1831 ; *Physiologie du bourgeois*, 1841, etc.

⁸³¹ ANGENOT M. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes, op.cit.*, p. 228.

⁸³² *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle, op.cit.*, p. 393.

⁸³³ <https://www.cnrtl.fr/definition/caricature>, visité le 14/09/2021.

arts de l'imagination en trois séries dont : l'exagération, la fidélité et l'exagération en mal. Des travaux plus modernes, notamment ceux de Robert Sizerranne, donnent à lire l'évolution de la caricature en trois grandes époques représentatives, tel un cycle itératif : symboliste, caractériste et encore symboliste :

Dans son évolution, la caricature a eu trois grandes époques, et elle entre dans une quatrième qui n'est qu'un retour à la première. Elle a d'abord été symboliste. Elle a ensuite et pendant un grand nombre de siècles été grotesque. Elle est devenue de nos jours *caractériste*. Elle tend enfin à redevenir symboliste, à peu près, dans le même sens qu'à ses origines.⁸³⁴

Symboliste avec les Égyptiens dont les représentations faisaient généralement référence à des êtres animalisés, elle marque la première époque, celle de « caricatures gigantesques, immortelles et sacrées⁸³⁵ ». Le déséquilibre entre les différents traits du visage fût le moyen d'expression caricaturale des faiseurs de « masques » et « mimes »⁸³⁶ à l'instar de la *vieille buveuse* de Vichy, du musée du Louvre. L'on visait ainsi, par symbolisme, une réalisation de la laideur dans l'optique de susciter le rire. Telle est la visée du « grotesque⁸³⁷ », une déformation délibérée et voulue, dans le but de préciser une idée de l'autre.

De Molière à Maupassant, en passant par Balzac (pour ne citer que ceux-là), elle se veut *caractériste*, mettant désormais en scène non pas seulement des symboles, mais des types sociaux dont les mœurs et le comportement se voient implicitement critiqués par le biais des physiologies. Les nouvelles de Maupassant, par exemple, pointent du doigt le ridicule, le grotesque, les aspects disqualifiant le personnage pris pour cible, objet de la satire (on y reviendra avec le type du petit bourgeois employé de bureau qu'incarnent M. Patissot personnage imitatif, M. Caravan, M. Cachelin ou encore M. Parent). Au XVIII^{ème} siècle, bien que demeurant davantage du côté des arts et exclue du milieu politique, la caricature « s'empare de l'étude des mœurs, et de la satire de la mode. »⁸³⁸ Avec par exemple *La Silhouette* au XIX^{ème} siècle, dont Balzac est un cofondateur, on voit naître la caricature française, aussi bien dans les arts que dans la littérature. Son travail repose majoritairement sur les œuvres de Daumier constituant

⁸³⁴ SIZERANNE R. (de la), « Qu'est-ce que la caricature ? À propos de MM. Forain et Caran d'Ache », in *Revue des Deux Mondes*, vol 149, n°3, oct-1898, pp. 595-630, p. 598.

⁸³⁵ *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 598.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 598.

⁸³⁷ Le grotesque était de fait, un genre « très-gouté par les Romains » dont le *Traité de l'orateur* de Cicéron se fit le parangon (livre XI). Cf., *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 394.

⁸³⁸ VEYRAT G., *La Caricature à travers les siècles*, Paris, Charles Mendel, 1895, p. 43.

approximativement la moitié de l'ouvrage, celles de Monnier et son Prudhomme, de Traviès avec Mayeux, de Pigal, de Grandville et de Gavarni pour ne citer que ceux-là. Ces « grands maîtres de la caricature moderne⁸³⁹ », se prémunissent du grotesque pour « punir le ridicule⁸⁴⁰ » au XIX^{ème} siècle. Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, elle devint un genre tout à lui visible dans la paralittérature. Ainsi, la caricature comme procédé de la satire vise à « flageller les vices et les ridicules⁸⁴¹ », depuis l'Antiquité. Dès lors qu'elle devient littéraire, voire textuelle, elle s'inscrit dans la stratégie satirique d'un auteur comme un moyen de déceler et de laisser percevoir l'étrangeté, vectrice de l'ironie.

III.2.1.B. Caricature textuelle et disqualification du type

La caricature littéraire ou textuelle est, dans notre corpus, le lieu d'une caractérisation « outrancière » choisie par l'auteur. Elle suscite, chez le lecteur, une reconnaissance du stéréotype, notamment celle de « contempler le stéréotype du haut de sa supériorité, à ne pas croire en sa possible existence dans le domaine du réel »⁸⁴². Dès lors, nous dit Floriane Plage-Verghnes : « Le lecteur et l'auteur signent alors un pacte de connivence fondé sur la trahison des personnages »⁸⁴³. Comment s'effectue l'interprétation du stéréotype par le lecteur ? Mieux : par quels procédés stylistiques, Maupassant rend-t-il compte de la transposition de la caricature graphique à la caricature textuelle ? Nous nous proposons, pour y répondre, de lire les procédés qui permettent de rendre compte de la caricature littéraire, de cette transposition du graphique au textuel. C'est encore parce qu'ils permettent de rendre compte de la dimension burlesque du stéréotype⁸⁴⁴ qu'ils participent de la satire.

La caricature littéraire chez Maupassant repose avant tout sur l'hyperbole et l'exagération des caractéristiques physiques et morales du type pris pour cible. En effet, Maupassant procède généralement par une « exagération abusive » des traits des personnages qu'il veut offrir en dérision. L'auteur insistera donc sur un trait ou des « attributs et pensées de certains

⁸³⁹ *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, op.cit., p. 602.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 604.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 604.

⁸⁴² PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 275-276.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ Elle peut se caractériser par la manifestation d'une difformité de ce qui est « raide » dans une physionomie. Aussi, le caricaturiste cherchera à mettre à jour cet aspect du corps qui échappe à une harmonisation parfaite, une sorte « d'excédant » naturel, pour déconstruire le stéréotype.

personnages »⁸⁴⁵ permettant de les caricaturer. Il brosse par exemple dans *Boule de suif*, une caricature des religieuses et insiste sur la médiocrité des Carré-Lamadon présentés comme opportunistes :

L'une était *vieille avec une face défoncée* par la petite vérole *comme si* elle eut reçu à bout portant une bordée de mitraille en pleine figure. L'autre très chétive, avait une tête jolie et malade sur une *poitrine de phtisique rongée* par cette *foi dévorante* qui fait les martyrs et les illuminés. (CNI, 90)

La comparaison, l'hyperbole et l'exagération portent davantage sur le physique des deux religieuses, seul le long chapelet participera de leur physiologie⁸⁴⁶ commune, de sorte que le lecteur en vient à percevoir cette « foi dévorante » comme une véritable aliénation mentale. Les champs lexicaux de la maladie pour les caricaturer rendent visible cet avilissement. L'ironie procède ainsi de la caricature pour donner à voir un type de personnage afin de mieux questionner son univers référentiel.

M. Carré-Lamadon au contraire est décrit avec plus de sérieux :

À côté d'eux se tenait, *plus digne*, appartenant à *une caste supérieure*, M. Carré-Lamadon, homme considérable, posé dans les cotons, propriétaire de trois filatures, officier de la Légion d'honneur et membre du Conseil général. (CNI, 89)

La description de ce dernier repose davantage sur ses possessions, son avoir dont les hyperboles (« plus digne », « caste supérieure ») rendent ironiquement compte. L'ironie de situation présente par la suite le personnage comme intéressé et hypocrite et en fait une figure antithétique :

Il était resté tout le temps de l'Empire chef de l'opposition bienveillante, *uniquement pour se faire payer plus cher* son ralliement à la cause qu'il combattait avec des *armes courtoises* selon sa propre expression. (CNI, 89)

L'adverbe « uniquement » permet de faire tomber le masque de la fausse courtoisie de Carré-Lamadon et le présente comme un type de personnage exclusivement intéressé par le profit. L'apparence est traversée au profit d'une mise à nu des mobiles intimes du personnage. En effet, au XIX^{ème} siècle, une critique symbolique du type bourgeois apparaît chez les caricaturistes célèbres. On peut voir et lire des stéréotypes sur des modèles préconstruits de types

⁸⁴⁵ FÄRNLÖF H., « L'Excès de réel-caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », *art.cité.*, p. 94.

⁸⁴⁶ Cf. ROUX L., « La Sœur de charité », in BALZAC H., *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques et au crayon. Mœurs contemporaines*, *op.cit.*, pp 216-224, p. 220.

sociaux notamment celui de Prudhomme, personnage de Monnier « risible par son physique et ses actions, mais aussi par ses répliques⁸⁴⁷ » devenues « légendaires ». Avec Monnier il y a la caractérisation du bourgeois-type, du côté de Traviès nous avons Mayeux, le « bossu ridicule » incarnant toutes les tares de la bourgeoisie. Ils sont symboles de « la vanité » et de « la bêtise du petit bourgeois »⁸⁴⁸. Tous représentent la physiologie du « bourgeois ventripotent et émerilloné dans les soucis les plus temporels »⁸⁴⁹.

Les écrivains réalistes et caricaturistes veulent à leur tour égaler l'image par le texte. La caricature littéraire incite implicitement le lecteur à une prise de position. Elle permet à ce dernier de percevoir les faiblesses de la cible, l'impact des stéréotypes et idées reçues sur la cible. En effet, la conscience du stéréotype au XIX^{ème} siècle « engendre une démystification du typique⁸⁵⁰ » selon Ruth Amossy. Le type, image figée et schématique, sert ainsi à des usages caricaturaux, du fait de son rapport au portrait. En cela, la description physique peut donc être « étroitement liée au jugement moral »⁸⁵¹ comme nous l'indique Hayat Atmani, bien que dans notre corpus, la caricature insiste davantage sur les traits obsessionnels, des manies, donc des traits de caractère des personnages qu'elle critique chez certains types. Les textes réalistes représenteront ainsi des types, de personnages réalistes tournés en dérision. Ces types comme ceux de Molière au XVII^{ème} siècle, sont « affectés par une manie ou une obsession⁸⁵² » (notamment, *Le Malade imaginaire* ou *L'Avare*) que le descripteur-narrateur choisit de mettre en évidence par grossissement et par hyperbole. Ce que Maupassant décrit ce sont des caractères (comportements et traits physiques), notamment celui du bourgeois imitatif à l'instar de Patis-sot, ou l'aspect pusillanime de M. Parent. *Les Physiologies*, genre prisé dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, tenteront également d'identifier les individus en fonction de leur condition sociale. Le cas par exemple de Balzac (considéré en 1865 comme le premier caricaturiste) dans *Les Français peints par eux-mêmes* qui peindra le tableau du bourgeois rentier et épris d'argent (caricature visuelle du type en annexe) ou s'en servira dans sa création romanesque, notamment

⁸⁴⁷ GUINAND C., « Caricature textuelle et visuelle française du XIX^e siècle. Enjeux sémiologiques d'une analyse icono-textuelle », in *Quêtes littéraires*, n°10, 2020, pp. 145- 158, p. 145.

⁸⁴⁸ VEYRAT G., *La Caricature à travers les siècles*, op.cit., p. 62.

⁸⁴⁹ SIZERANNE R. (de la), « Qu'est-ce que la caricature ? À propos de MM. Forain et Caran d'Ache », art.cité., p. 599- 600.

⁸⁵⁰ AMOSSY R. « La Hantise du stéréotype et le déclin du type », art.cité., pp. 65- 75.

⁸⁵¹ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 371.

⁸⁵² *Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 628.

avec le cas de l'avare Gobseck dans *La Comédie humaine*⁸⁵³. La caricature, par le typique s'impose au XIX^{ème} siècle, elle devient un des « critères de l'évaluation des œuvres littéraires⁸⁵⁴ » réalistes.

Dans le cadre de notre approche des textes, nous avons constaté que quelques travaux ont pu établir, jusqu'à aujourd'hui, un rapport étroit entre les textes maupassantiens et la caricature littéraire. Il nous a donc paru utile d'en rappeler quelques-uns et d'en montrer l'apport dans le cadre de notre étude. Certains l'abordent clairement, notamment ceux de Hanz Färnlöf, liant caricature et réalisme⁸⁵⁵, ainsi que ceux d'Hayat Atmani dans sa thèse de doctorat en français langue étrangère, axée sur le concept de stéréotype dans les nouvelles de Maupassant. Dans la dernière partie de son étude sur les stéréotypes au XIX^{ème} siècle, elle lie caricature, satire et stéréotypie en mettant en avant le rôle dévoué à la caricature dans la déconstruction d'une idée reçue. Joseph Prudhomme avec le concept du sérieux-bourgeois sera ainsi pris pour modèle de l'ironie littéraire dans les textes de Maupassant. Cette approche didactique permet de mettre l'accent sur les procédés satiriques de Maupassant, notamment ceux qui reposent sur le discursif dont la polyphonie de voix, le rôle du personnage-narrateur ou les marqueurs scripturaux (guillemets, italiques, etc.). D'autres travaux, ceux de Mariane Bury par exemple, portent sur la dérision à partir du pessimisme maupassantien⁸⁵⁶. Toutefois, les travaux de Hayat Atmani et de Hanz Färnlöf⁸⁵⁷ sont, selon nous, ceux qui se rapprochent davantage de notre étude de la caricature comme procédé satirique chez Maupassant, liant le mode au thème.

L'usage de la caricature vise une évaluation d'un stéréotype à travers le travestissement dans les récits maupassantiens. En effet, le rôle de l'écrivain est tributaire d'un ensemble de représentations relatives à des « croyances et jugements de valeur propres à son époque.⁸⁵⁸ » La caricature insiste sur les idées reçues qu'elle finit par travestir, en les ridiculisant. Elle joue sur un renversement des idées reçues relatives au type (le sérieux-bourgeois, la prostituée, ou la bonne épouse, etc.). Entendons par idées reçues, avec Claude Duchet, « ce qui se donne comme la voix des mœurs [...], la voix des pesanteurs et les interdits, décide des modes et des

⁸⁵³ BALZAC H., *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1951-1965.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 629.

⁸⁵⁵ FÄRNLÖF H., « L'Excès de réel-caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », *art.cité.*, pp. 94-105.

⁸⁵⁶ BURY M. « Maupassant pessimiste », *art.cité.*, pp. 75- 83.

⁸⁵⁷ Il a par ailleurs écrit : « De seconde main : rire et parodie chez Maupassant », *art.cité.*, pp. 177- 188.

⁸⁵⁸ *Dictionnaire du littéraire*, *op.cit.*, p. 162.

modèles⁸⁵⁹». Éléments de stéréotypie, elles renvoient à un « discours de la majorité⁸⁶⁰» dans la mesure où cette dernière les accepte comme autorité, sans les repenser. La communauté, inconsciemment, cultive ces idées « déjà-là », qui semblent empreintes de naturel. Elles deviennent *de facto*, référence, *doxa*, expression de ce qui est sensé, sage, et « universelle évidence⁸⁶¹». Dans *Boule de suif* par exemple, Maupassant joue sur les apparences et les idées reçues pour opposer à une femme dite « immorale » les nobles, les bourgeois, et les religieuses. Il travestit le pseudo sérieux de ces derniers par opposition à un véritable patriotisme et une mise en exergue de ce qui va devenir bientôt l'ordre moral. C'est son humanité, son patriotisme qui révèlent la cruauté de ses compagnons de route qui sans scrupule, se réfèrent à sa profession pour la sacrifier par une question oratoire qui insiste sur le préjugé social : « Puisque c'est son métier à cette fille, pourquoi refuserait-elle celui-là plus qu'un autre ? » (CMI, 111). Nombreux sont ces textes de Maupassant qui questionnent les idées reçues, préjugés sociaux sur le type de la fille et de sa moralité. Dans *Le Papa de Simon* cet imaginaire collectif et péjoratif de la jeune fille (avec un enfant illégitime, à l'instar de Boule de suif) incite à la violence physique un groupe d'enfants à l'endroit du petit Simon et au rejet systématique de la Blanchote par les femmes du village. La caricature conduit ainsi à tourner en dérision les valeurs, les croyances de l'homme telles celles du Docteur Héraclius Gloss déclaré savant par atavisme.

Le type constitue le matériau privilégié de « connaissance », du savoir social, au XIX^{ème} siècle avec *Les Français peints par eux-mêmes*. Chez Maupassant, les types ne sont repris que pour mieux être transformés en leur donnant une dimension « hyperbolique et comique⁸⁶²». Maupassant procède à une dénonciation de la versatilité de la société par le biais des types qu'elle idéalise. Il utilise ainsi le type à des « fins caricaturales ». Mme Lefèvre dans *Pierrot* incarne la campagnarde normande-type soucieuse de faire bonne figure, mais accablée par la cupidité :

Madame Lefèvre était une dame de campagne, une veuve, *une de ces* demi-paysannes à rubans et à chapeaux à falbalas, *de ces personnes* qui parlent avec des cuirs, prennent en public des airs grandioses, et cachent une âme brute et prétentieuse sous des dehors

⁸⁵⁹ DUCHET Cl., « Une Écriture de la socialité », in *Poétique*, n°16, 1973, pp. 446-454, pp. 453-454.

⁸⁶⁰ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 364.

⁸⁶¹ HERSCHBERG-Pierrot A., « Problématique du cliché. Sur Flaubert », in *Poétique*, n°43, 1980, pp. 334-344, p. 340.

⁸⁶² ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 363.

comiques et chamarrés, comme elles *dissimulent*⁸⁶³ leurs grosses mains rouges sous des gants de soie écrue. (CNI, 570)

Le narrateur disqualifie le personnage-type avec le présent de vérité générale pour la caractériser : « parlent », « prennent », « cachent », et « dissimulent ». Les verbes d'actions prennent progressivement l'ascendant sur la parole et procèdent ainsi d'une caricature du comportement fourbe de la demi-campagnarde. Il s'effectue une mise à distance du stéréotype par l'usage des démonstratifs et présentatifs, et une polyphonie des voix ne permettant pas d'identifier clairement celle de l'auteur. Le caractère grotesque du portrait repose encore sur l'antithèse dont il fait usage pour caricaturer Mme Lefèvre : « airs grandioses » / « âme brute » ou sur l'hypertrophie « grosses mains rouges » qui dissimulent la pire des laderies. Dans un processus de réfutation, il insiste sur l'apparence trompeuse du type :

[Elle] était *de cette race* parcimonieuse de dames campagnardes qui portent toujours des centimes dans leur poche pour faire l'aumône ostensiblement aux pauvres des chemins, et donner aux quêtes du dimanche. » (CNI, 571)

Les démonstratifs « une de », « de cette », ou encore « une de ces personnes », repris anaphoriquement, permettent la mise en place du portrait satirique et mettent en lien le « je » du narrateur et le « tu » de l'allocutaire dans un discours à charge visant une troisième personne, la cible. C'est encore par le paradoxe que le narrateur déconstruit le caractère « figé » du type qui est dénoncé dans sa description, d'où un travestissement ou retournement du type par l'auteur, pour ainsi « lui faire exprimer le contraire de ce qu'on attend de lui⁸⁶⁴ », le rendre imprévisible. Les jugements péjoratifs : « une âme brute et prétentieuse » émanant de la description mettent en exergue « le système axiologique de l'auteur que celui-ci veut faire partager »⁸⁶⁵. L'ambivalence révélée de Mme Lefèvre sous « des dehors comiques et chamarrés » sera à l'origine du malheur de son chien Pierrot. L'absence de compassion du paysan est une fois de plus décrié par l'écrivain. Dans *Aux champs*, il met l'accent sur le « paysan parvenu », préoccupé à amasser une fortune importante, quitte à vendre son enfant, à l'instar des Vallin (CNI, 610). On peut y voir décrits deux types de paysans : les Tuvache, se jugeant intègres et les Vallin un peu trop intéressés. Sollicités tous deux par les Hubières en quête d'un héritier. Les Tuvache

⁸⁶³ Nous soulignons.

⁸⁶⁴ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 361.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 370.

rejettent l'offre de vente de leur enfant, Charlot, à l'opposé des Vallin. Le narrateur se met ainsi à distance de ces derniers qui se montrent très tentés par l'offre. Aussi, en signe d'hésitation ils « hochaient la tête [...] ébranlés » (CNI, 610). Le discours de M. Vallin met en lumière la caricature narrative du paysan rustre et avide d'argent : « J'dis qu'c'est point méprisable. » (CNI, 610) et Mme Vallin de renchérir : « Cent francs par mois, c'est point suffisant pour nous priver du p'tit ; ça travaillera dans quéqu'z'ans c't'éfant ; i nous faut cent vingt francs. » (CNI, 610) Les guillemets mis par le narrateur permettent de disqualifier les personnages par leurs discours. Cette mise à distance du discours des personnages permet de les disqualifier par une reprise critique qui insiste sur le caractère utilitaire et pécuniaire que peut avoir un garçon pour le paysan. En caricaturant le paysan normand, notre corpus insiste prioritairement sur son rapport à l'argent. Chez lui, « le goût de l'argent et le souci des rendements prime sur toute autre considération »⁸⁶⁶ qu'il s'agisse d'*Aux champs*, *Le Petit Fût*, *Pierrot*, ou encore *Le Vieux*. Dans une double visée, ces ouvrages portés sur la caricature et les physiologies, permettent une formulation de « codes », « postures » et « attitudes » favorisant une reconnaissance de « types d'individus » que l'on côtoierait autour de soi. Le type est utilisé, dans le cas de la caricature du paysan, comme « levier de connaissance »⁸⁶⁷ permettant au réel d'être représenté et catégorisé. Toutefois, la présentation de ses personnages « passe par tous les procédés traditionnels de la satire⁸⁶⁸ », procédés de réfutation ou de distanciation ironique.

III.2.1.C. Disqualification : du bourgeois-type à la femme moderne

La caricature au XIX^{ème} siècle, avant tout graphique, se caractérise généralement par une attaque de personnes ou d'objets dont le respect, l'autorité semblent indéniables et indiscutables, comme une norme établie. Procédé de « dégradation », elle consiste en une destruction de la « conformité » existante entre le connu et le su, sur une personne et un objet, qui se verra remplacer par quelque chose de dégradant, d'inférieur, de réducteur. Maupassant à l'instar de ses pairs dont Balzac avec *Le Cousin Pons*, Flaubert avec *L'Éducation sentimentale*, ne manque pas de faire usage d'un personnage de bourgeois dans *Boule de suif* ou *Bel-Ami* par exemple, personnage qui incarne le sérieux, la norme, la bienséance, donc éligible à la satire. Ainsi, le choix du bourgeois comme « cible commune » tient dans ce cas du rapport étroit qu'il entretient

⁸⁶⁶ POYET T., *Maupassant, une littérature de la provocation*, op.cit., p. 77.

⁸⁶⁷ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 355.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 370.

avec la « norme », en ce sens qu'il rend compte non seulement de l'idéologie dominante, mais rend perceptible, en tant que personnage, l'effet-idéologie. À travers ce type peut se lire l'expression de la bêtise que rejette l'écrivain.

Selon Monnier et sa *Physiologie du bourgeois*, le bourgeois est reconnaissable à ses possessions financières (dont trois à quatre bonnes mille livres de rentes). Il ne doit rien à personne, « vit de bonne soupe, et descend doucement le fleuve de sa vie les pieds chauds, du coton dans les oreilles, la canne à la main.⁸⁶⁹» De la haute bourgeoisie, il vit de ses rentes. Mieux, comme le souligne Monnier, il possède une singularité physique : « Chose bien étrange ! Le bourgeois semble être venu au monde pour la première fois à cinquante ans, avec des cheveux gris, des lunettes, un gros ventre, un habit noir et des bas blancs.⁸⁷⁰» Il est fort de son souci de paraître, de ses « signes extérieurs destinés à renforcer sa crédibilité, son autorité et donc à cautionner sa prétention à être la classe dominante.⁸⁷¹» La caricature, dans ce cas, passe aussi par le vestimentaire : « siège par excellence du masque⁸⁷² ». Geneviève Sicotte nous fait remarquer à cet effet l'importance des couleurs dans cette quête de sérieux qu'effectue le bourgeois : « [...] le costume masculin doit être sombre et austère, pour incarner décence, sobriété et correction⁸⁷³ », tandis que celui de la femme rend visible l'opulence du mari. Derrière cette stabilité financière et ce souci du sérieux, le bourgeois s'illustre comme un être sans trop de rêves ni d'ambition, mieux il se représente comme une victime inlassable de l'insensibilité, de la domination, de la cupidité et des infidélités de son épouse, à l'instar de M. Oreille subissant la cupidité de sa femme ou de M. Parent subissant l'infidélité de son épouse. Le personnage du rentier ou de la rentière, chez Maupassant, est avare. Il entretient un rapport étroit à l'argent au point de faire de lui : « un dieu de son ventre » par « la plus franche idolâtrie »⁸⁷⁴. Il a le sens de la propriété, « l'avoir prime sur l'être⁸⁷⁵ » au point de le remplacer. Le discours social ou les lieux communs disqualifiants de Mme Oreille dès l'*incipit* du *Parapluie* en disent long : « On ne sait jamais ce qui peut arriver. Il vaut mieux avoir plus que moins. » (CNI, 1184) Cette nouvelle dresse une caricature de la femme du rentier considérée comme excessive, castratrice (1186) et

⁸⁶⁹ MONNIER H., *Physiologie du bourgeois*, *op.cit.*, p. 10.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁷¹ VOISIN-FOUGERE M-A., « Le Sérieux et la feinte. Le bourgeois dans la littérature réaliste », *art.cité.*, p. 6.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 5.

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ Banville, « Daumier », 17 février 1879, Critiques, choix de préface de Victor Barrucand, Charpentier, 1917, p. 149., cité dans VOISIN-FOUGERE M-A., « Le Sérieux et la feinte. Le bourgeois dans la littérature réaliste », *op.cit.*, p. 4.

⁸⁷⁵ VOISIN-FOUGERE M-A., « Le Sérieux et la feinte. Le bourgeois dans la littérature réaliste », *art.cité.*, p. 5.

androgynous. Son rapport excessif à l'argent la rend quasi insensible au bien-être de son époux. Voyant un trou de cigare dans un parapluie acheté dix-huit francs pour son époux, victime des railleries de ses collègues liées à l'état désastreux de l'objet, elle s'écrit en balbutiant : « Tu... tu... tu as brûlé... ton... ton... parapluie. Mais tu... tu... tu es donc devenu fou !... Tu veux nous ruiner ! » (*CNI*, 1185). Ce discours du personnage qui se pose en juge de son mari, trouvant insensé son comportement, repose sur une ironie de répétition prêtant à la fois au rire et au grotesque. Le rire que suscite ce discours « fait exploser les cadres de la bienséance »⁸⁷⁶. Il met à mal le personnage par opposition entre son discours excessif et le caractère burlesque de la situation. Comment dix-huit francs de dépensés pour des raisons utilitaires peuvent-ils conduire à « ruiner » des bourgeois vivant à « leur aise » sans « jamais » dépenser leurs « revenus » (*CNI*, 1184) ? Pourquoi en venir à perdre le souffle pour un parapluie brûlé mais acheté à un prix raisonnable ? Un discours hyperbolique porté sur le « mode négatif »⁸⁷⁷ qui traduit non pas la stupidité de l'époux mais l'avarice de son épouse est perceptible. Le rire dans ce cas de figure est concomitant de la « catastrophe », à l'instar de la conception qu'en ont Marmontel, Bergson, Stendhal, Baudelaire et Freud. Il naît de la manière dont l'histoire est racontée au lecteur. Par antiphrase, la folle serait alors Mme Oseille, du fait du caractère excessif de sa réaction. La caricature par le grotesque chez Maupassant repose à cet effet sur la situation référentielle⁸⁷⁸ dans laquelle est représenté le type. Mme Oseille, dans *Le Parapluie*, s'indigne quant à la somme à dépenser pour un parapluie (*incipit*), et se montre versatile dès lors que la facture revient à quelqu'un d'autre (clausule). Un tableau grotesque s'esquisse alors, notamment celui d'êtres aux valeurs apparentes de « pensées profondes » (*CNI*, 211), qui au fond sont des « arguments inconsistants » (*FCM*, 876), et qui dissimulent fourberie, adultère, ladrerie et hypocrisie. Le portrait qu'il en fait s'inscrit dans un processus de réfutation.

⁸⁷⁶ LAVAUD M. « Grotesque XIX^e siècle » : le vertige relativiste des exhumations littéraires », in, *Romantisme*, 2001, n° 114. L'Expérience du relatif. pp. 41-49, p.41. Source : <https://doi.org/10.3406/roman.2001.1045>, consulté le 25/03/2022.

⁸⁷⁷ HAMON Ph., *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 108.

⁸⁷⁸ La caricature procède de la périodicité et de la sérialité, « tout comme pour les parodies audio-visuelles d'aujourd'hui, la puissance comique d'une caricature découle de la série médiatique dans laquelle elle s'insère, de l'attente jubilatoire qu'elle vient combler, renouvelant et approfondissant toujours ce lien de complicité moqueuse qui constitue peut-être le meilleur du rire. » Cf., VAILLANT A., « Le Réalisme, expansion totale de la caricature », in *Fabula / Les colloques*, Littérature et caricature (XIX^e-XXI^e siècles).

Source : <http://www.fabula.org/colloques/document6885.php>, consulté le 20/02/2022.

Ce qui est travesti c'est le sérieux⁸⁷⁹ bourgeois. Le bourgeois de Maupassant souffre des apparences, de sa versatilité, du paraître. En effet, qu'ils soient de la haute bourgeoisie, essentiellement parisienne (les négociants, industriels, membres des professions libérales ou de la fonction publique qui constituent la « bonne bourgeoisie ») ou de la petite bourgeoisie, à savoir les boutiquiers, et toute une petite bourgeoisie besogneuse qu'il est fort délicat de distinguer du peuple, « les bourgeois ont en commun un système de valeurs par lequel ils cherchent à définir leur classe et à lui conférer l'unité qui lui fait défaut : le sérieux.⁸⁸⁰» Le choix de caricaturer des types de personnages relève chez Maupassant d'une volonté de « subvertir » un modèle figé, prétendu réel et admis de tous, de donner à lire les tares de la société à partir de ces types sociaux validés, connus et appréciés par tous. La caricature du bourgeois et sa feinte de sérieux relèveraient ainsi d'une disqualification de ce dernier, d'une remise en question d'un modèle mimétique de Joseph Prudhomme⁸⁸¹. M. Caravan est un « homme petit et gros » (*CNI*, 193), à la « figure bouffie, le ventre tombant entre ses jambes ouvertes, tout habillé de noir et décoré » (*CNI*, 194). M. Loiseau est cet autre bourgeois dont le « ventre en ballon » (*CNI*, 89) traduit l'accumulation de vide par antiphrase. Il s'épanouit dans le commerce et est avant tout matérialiste. Toutefois, ils incarnent tous deux le sérieux bourgeois caricaturé. Ils semblent vouer du respect aux normes établies. Hanz Färnlöf nous rappelle la particularité de la caricature littéraire dans le processus de disqualification du type :

Pour constituer un type, l'écrivain rassemble les traits les plus caractéristiques de telle ou telle catégorie afin de les fondre en un personnage, alors que la caricature vise certains traits saillants pour les faire saillir encore plus, et ce en vue de critiquer ou ridiculiser le personnage portraituré.⁸⁸²

Se montrer bon bourgeois sert en général des fins utilitaires dans les textes maupassantiens. On peut le voir avec les Loiseau à l'endroit de Boule de suif, s'apprêtant à la sacrifier au profit de leurs intérêts commerciaux ou avec Maître Hautot rusant auprès de la vieille paysanne. En le caricaturant, Maupassant en travestit le sérieux, la crédibilité et les valeurs qu'il véhicule.

⁸⁷⁹ Pour Pierre Schoentjes : « Sera sérieux tout ce qui est englobant, ce qui fait entrer en ligne de compte un grand nombre de données et de valeurs hiérarchisées dans un cadre généralement reconnu. Sera ironique, au contraire, tout ce qui est isolé, fragmentaire, et ce qui est placé dans une perspective inhabituelle. SCHOENTJES P., *Poétique de l'ironie*, op.cit., p. 212.

⁸⁸⁰ VOISIN-FOUGERE Marie-A, « Le Sérieux et la feinte. Le bourgeois dans la littérature réaliste. », *art.cité.*, pp. 3-12, p. 4.

⁸⁸¹ Henri Monnier décrit son Prudhomme comme un être plein « d'aphorismes prétentieux et vide » à l'image des bourgeois qu'il côtoyait. In VEYRAT G., *La Caricature à travers les siècles*, op.cit., p. 62.

⁸⁸² FÄRNLÖF H., « L'Excès de réel-caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », *art.cité.*, p. 96.

L’empreinte réaliste liée au temps dans ces romans se réfère à celle d’une période marquée par l’échec des révolutions romantiques et socialistes de 1848⁸⁸³. C’est la contestation de l’état de fait, contestation de la bourgeoisie. Pour Maupassant, avec la bourgeoisie, tout n’est qu’hypocrisie, que paraître et uniformisation, « l’air hautain », plein de fierté et d’insolence. Sa crédibilité, liée à ses compétences, savoirs et expériences ou encore à son « avoir », fait du bourgeois une figure d’autorité qui ne manque pas d’en abuser dès que l’occasion se présente.

Du paysan au bourgeois, ou plutôt au petit-bourgeois, il n’y a qu’un pas chez Maupassant. En effet, ses récits courts se plaisent à peindre la médiocrité et la misère de ces deux types. Le petit bourgeois ? personnage itératif, éternel employé de bureau, n’est qu’un pauvre diable destiné à n’effectuer que le même mouvement dans la « raideur », à l’instar de M. Caravan dans *En famille*, M. Leras dans *Promenade*, ou M. Loisel dans *La Parure*. Ces récits, mettent l’accent sur la mécanisation de l’employé, répétant les mêmes actions, condamné à ne faire que la même chose⁸⁸⁴. Comme M. Bougran chez Huysmans, l’employé est un « personnage en réalité prisonnier de la répétition »⁸⁸⁵ nous fait observer Gilles Bonnet. Quand vient la retraite, il se retrouve enfermé dans cette spirale répétitive des habitudes de bureau qu’il ne parvient pas à rompre. « Personnage-machine », le petit-bourgeois est un aliéné, plongé dans la routine, ou imitatif à l’instar de Patissot. Il peut être regardeur, « s’oubliant », « fixé », « pétrifié », « devant des spectacles »⁸⁸⁶ comme M. Parent découvrant l’infidélité de sa femme. Le petit-bourgeois appartient à la basse bourgeoisie, il tient « de la classe des exploités »⁸⁸⁷ et provoque généralement la pitié dans les récits maupassantiens. Le petit employé est un bavard, à la parole « mécanique », à l’opinion « arrêtée », ou aux « idées fixes » ralliées en clichés, en stéréotypes, en tautologies ou en systèmes « mal digérés »⁸⁸⁸, à l’instar de M. Patissot. Un autre aspect de la caricature du petit employé repose sur son caractère imitatif. Patissot illustre la caricature du petit fonctionnaire-type, mais demeure un personnage liminaire, qui se définit plus par sa

⁸⁸³Selon Alain Vaillant, la littérature réaliste du XIX^{ème} siècle met en exergue une vision caricaturale de « la vie sociale », il souligne à cet effet « la détestation très largement partagée de la société bourgeoise, de la France louis-philipparde désormais vouée à l’enrichissement individuel ou collectif, à un matérialisme d’ « épicier » qui paraît alors incompatible autant avec la grande tradition monarchique défendue par les contre-révolutionnaires qu’avec les idéaux républicains hérités de la Révolution. » VAILLANT A., « Le Réalisme, expansion totale de la caricature », *art.cité*.

Source : <http://www.fabula.org/colloques/document6885.php>, consulté le 20 février 2022.

⁸⁸⁴ Cf. BERGSON H., *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1969.

⁸⁸⁵ BONNET G., *L’Écriture comique de J. – K. Huysmans*, *op.cit.*, p. 197.

⁸⁸⁶ HAMON Ph., *Texte et idéologie*, *op.cit.*, p. 180.

⁸⁸⁷ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, *op.cit.*, p. 324.

⁸⁸⁸ HAMON Ph., *Texte et idéologie*, *op.cit.*, p. 180.

capacité à imiter les autres qu'à être lui-même, et plutôt semblable aux autres qu'il imite. Sans personnalité véritable, il incarne ce personnage dont la liminarité, cet entre-deux bourgeois, fait un être sans originalité, sans personnalité, et sans véritable identité, imitant à l'occasion l'ancien et le nouveau Régime. Il se définit par sa capacité à imiter les autres pour être « vu ». Personnage du regard, il imite pour exister et se veut semblable à ceux qu'il imite. Loin de n'être caricaturé que comme un simple pantin, le petit-bourgeois représente l'ensemble du groupe des petits fonctionnaires. Ce personnage-type est ainsi disqualifié, ridiculisé, comme Duroy se rendant chez les Forestier pour la première fois, au moyen d'un portrait exagérément « condensé » et quelquefois grossier, pris en charge par une « déformation descriptive »⁸⁸⁹. Il est ainsi réduit à n'être que l'ombre des autres.

Maupassant s'inscrit dans cette lignée d'auteurs de fin de siècle considérés comme misogynes. Il prône ainsi « une pérennité du discours misogyne »⁸⁹⁰. Le trait sémantique qui participe de la caricature de la femme moderne chez Maupassant reste son sexe ou sa sexualité, traduisant sa pseudo infériorité. Ce « trait sémantique »⁸⁹¹ est en effet généralement convoqué pour la caractériser et susciter une caricature. Axe référentiel privilégié, le sexe joue des rôles différents. Il traduit par la sexualité, et les stéréotypes à l'endroit de la femme, son appartenance. Il semble toutefois important de rappeler la récurrence de ces lieux communs sur la femme depuis les textes bibliques, les « commentaires des Pères de l'Église⁸⁹² », depuis le discours médiéval duquel découlent les chasses aux « sorcières ». On assiste de façon séculaire à une « répétition compulsive » des stéréotypes, des « effigies » sur la femme qui tendent à une « forme d'exorcisme » de la part de la littérature de fin de siècle et qui dit « clairement » que « la femme fait peur, qu'elle est cruelle, qu'elle peut tuer »⁸⁹³. Maupassant s'appuie sur le stéréotype de l'homosexualité soupçonnée de la coquette, son pouvoir de séduction et sa capacité à se contenter d'elle-même et de ses semblables, en excluant sans remord le sexe opposé.

⁸⁸⁹ FÄRNLÖF H., « L'Excès de réel - caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », *art.cité.*, p. 96.

⁸⁹⁰ DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, *op.cit.*, p. 23.

⁸⁹¹ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 185.

⁸⁹² Cf., DELUMEAU J., *La Peur en Occident (XIV-XVIII siècles)*, Paris, Fayard, 1978, chap.10, III., Cité par DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, *op.cit.*, p. 22.

⁸⁹³ *Ibid.*, pp. 15-16.

Le plus souvent toutefois, c'est encore le sexe qui érige la femme en victime sexuelle, dans *Histoire d'une fille de ferme* par exemple avec le personnage de Rose. Maupassant est l'un des rares auteurs à aborder des scènes de viol dans ses œuvres. *Histoire d'une fille de ferme* donne à lire l'acte sexuel sous le signe de la violence. Rose se verra contrainte de se donner à son patron à travers un viol, ne pouvant se défendre, « comme il essayait de pénétrer sous ses draps », elle « sentit qu'elle ne pouvait plus résister », alors elle « cessa de se défendre » (CNI, 239). Le viol dans ce cas trahit la réification de la femme au rang d'objet sexuel. La relation sexuelle synonyme de « jouissance démesurée » en vient à dire tout aussi bien « l'humiliation », « en tous cas, elle extrait en permanence l'individu de sa condition humaine »⁸⁹⁴, nous rappelle Thierry Poyet. Le viol met en évidence le caractère violent de la sexualité faisant référence au champ lexical de la force : « pénétrer », « résister », « cessa de se défendre ». Rose occupe dans cette nouvelle le pôle sexué (Jacques et le fermier), et est condamnée à n'être qu'un objet de plaisir. Selon Philippe Hamon, le sexe (ou la sexualité) constitue un trait sémantique nécessaire à la mise en place d'intrigues amoureuses :

[...] constituant à la fois le moteur et le justificateur des pulsions et des répulsions qui vont régir les relations entre les personnages, trait qui justifie à la fois les stratégies les plus « traditionnelles » de l'univers romanesque (séquence de séduction, de ruptures, de jalousie, scènes idylliques, etc.) ainsi que leur investissement juridique (mariage, contrats...), normatif (relations sexuelles permises ou anormales et symboliques).⁸⁹⁵

Dans le système maupassantien des personnages, la sexualité est prise en charge par le personnage féminin (la coquette, la prostituée, l'adultérine), duquel découlent les caricatures liées au type. À l'instar de Zola, Maupassant rend compte, dans son œuvre littéraire, de « l'immense richesse des fantasmes et des tabous sexuels dont sont investis ses personnages féminins »⁸⁹⁶. Dans *Boule de suif*, c'est la prostituée qui est, par exemple, chargée de jouer le rôle de la sexualité (celle que désirent le soldat prussien et même des membres du convoi). Sa description métaphorique est par ailleurs pleine de connotations sexuelles : « une peau luisante tendue » ; « une gorge énorme qui saillait sous la robe » ; « sa fraîcheur faisait plaisir à voir » (CNI, 91). À l'opposé de M. Loiseau fourbe et voleur, ce sont les caractéristiques physiques et surtout sexuelles de Boule de suif qui sont mises en avant. Sa figure, ses « yeux noirs magnifiques »,

⁸⁹⁴ POYET T., *Maupassant, une écriture de la provocation*, op.cit., p. 35.

⁸⁹⁵ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit., p. 189.

⁸⁹⁶ BERTRAND-JENNINGS C., L'Éros et la femme chez Zola, Paris, Klinck-Sieck, p. 9., in HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit., p. 190.

« une bouche charmante, étroite et humide pour le baiser » (*CNI*, 91), qui appellent au plaisir. « Pole sexué »⁸⁹⁷, la femme donne ou se donne, ce qui en fait souvent un sujet du désir. Comme chez Balzac, elle correspond à celle qui s'éveille au désir et l'éveille. Toutefois, cette même sexualité la disqualifie dès lors qu'adviennent les difformités liées à la grossesse et à l'enfantement, chez Maupassant. Christiane Andermatt dans *Mont-Oriol*, se verra ainsi rejetée par son amant qui la sachant grosse s'en lassera davantage. Coquette ou prostituée, en raison de son pouvoir de séduction, la femme représente le piège à éviter pour les personnages masculins. Elle est, dans notre corpus, représentative de toutes les perversions sexuelles, de l'anormalité. Infidèle à l'instar de Mme Walter, de Madeleine Forestier, de Mme Roland, de la femme de Paul ou de celle de M. Parent, elle fait le malheur de son époux, trainant derrière elle des scandales publics que le mari, seul, comme toujours, ignore (*La Femme de Paul*, *Monsieur Parent* ou encore *Pierre et Jean*). Mondaines ou paysannes, les femmes de notre corpus sont caractérisées à partir de leur sexualité :

Car la sexualité et le corps des personnages sont bien l'endroit du récit où se surdéterminent, implicitement ou explicitement, une norme hédonique (plaisir ou déplaisir des partenaires), une norme juridique (relations sexuelles permises ou prohibées), une norme économique (relations sexuelles profitables ou non profitables), une norme biologique (relations, homo ou hétérosexuelles) et une norme érotique (« figure » sexuelle normale ou anormale).⁸⁹⁸

L'écrivain ne fait jamais de la femme un artiste ou un écrivain, persuadé qu'il est de l'incompétence intellectuelle de cette dernière généralement considérée comme inférieure. Dans sa chronique intitulée *Gustave Flaubert*, il souligne : « la femme est un être de sensation et de passion »⁸⁹⁹. Considérée comme un être de seconde zone du fait de son sexe, elle souffre d'un défaut de compréhension des choses intellectuelles, à l'instar de Mme de Burne lors de la visite de l'artiste Prédolé. On assiste alors à une scénographie stéréotypée sur son ignorance face aux choses de l'esprit. Qu'elle soit bourgeoise ou paysanne, la femme comme Mme Carré-Lamadon, par la périphrase ou ouvertement, est considérée comme un lot de « consolation » (*CNI*, 89). La périphrase dans ce cas de figure permet implicitement de caractériser la femme

⁸⁹⁷ HAMON Ph., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 192.

⁸⁹⁸ HAMON Ph. *Texte et idéologie*, *op.cit.*, p. 210.

⁸⁹⁹ MAUPASSANT G. (de), « Gustave Flaubert », in *Chroniques*, tome III, *op.cit.*, p. 112.

et de la définir comme objet sexuel. Selon Marc Angenot l'emploi de la périphrase répond à la volonté de mettre en exergue un double discours :

La périphrase s'y substitue en contexte, de sorte que le substituant rende compte exhaustivement du substitué. Ce rôle fonctionnel va être lui aussi subverti par la pratique pamphlétaire. La périphrase y devient volontiers un rebus sarcastique ; le lecteur, puisqu'il devine « de quoi on veut parler », est bien forcé de reconnaître que, si saugrenue ou choquante que soit la périphrase, elle traduit plus ou moins adéquatement le terme substitué.⁹⁰⁰

Le parallèle entre les « qualités inappréciables » (*CNI*, 91) de Boule de suif, sa description érotisée et son métier de prostituée est nettement plus perceptible dès lors que le lecteur parvient à établir un lien entre tous ces éléments descriptifs imagés et la périphrase qui s'ensuit. Mieux, une femme en vaut mille chez Maupassant. Il souligne leur singularité commune : « En analyser une suffit pour connaître, le groupe, et toutes les nuances physiques, psychologiques, sociales ne sont qu'illusion d'optique ; tout en elles est nature, et s'y résume. ⁹⁰¹ » Dans la préface à l'ouvrage de René Maizeroy, il ajoute :

Nous autres, nous adorons *la femme*, et quand nous en choisissons une passagèrement, c'est un hommage rendu à leur race entière [...] Chaque femme conquise nous prouve, une fois de plus, que toutes sont à peu près pareilles entre nos bras.⁹⁰²

La prédominance du stéréotype se lit dans la caricature qu'il brosse. La femme que décrit Maupassant dans cette préface n'est en rien différente de celles qui foisonnent dans son œuvre fictionnelle. Elles sont « toutes », « à peu près pareilles ». Un seul personnage féminin se voit doté toutefois d'une compétence intellectuelle, d'un « savoir-dire », et d'un « savoir-faire », il s'agit de Madeleine Forestier. Elle se substitue à ses maris dans la création d'articles, bien que ses compétences ne soient pas officiellement reconnues. Un être de désir et de passion, la femme ne sait réfléchir par elle-même, elle est un être imitatif. Dans *Le Signe*, elle est disqualifiée à travers les propos de la marquise de Rennedon :

Je crois que nous avons des *âmes de singes*, nous autres les femmes. On m'a affirmé du reste (c'est un médecin qui m'a dit ça) que le cerveau du singe ressemble beaucoup au nôtre. Il faut toujours que nous imitions quelqu'un : nous imitions nos maris, quand nous les aimons, dans le premier mois des noces, et puis nos amants ensuite, nos amies, nos

⁹⁰⁰ ANGENOT M., *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes, op.cit.*, p. 140-141.

⁹⁰¹ DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle, op.cit.*, p. 23.

⁹⁰² Cf., « Préface à Celles qui osent ! », MAIZERROY R., Paris, Marpon et Flammarion, 1883. Cité par DOTTIN-ORSINI M., *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle, op.cit.*, p. 29.

confesseurs quand ils sont bien. Nous prenons leurs manières de penser, leurs manières de dire, leurs mots, leurs gestes, tout. C'est stupide⁹⁰³. (CNII, 727-728)

L'allusion au point de vue « d'un » médecin, permettrait de légitimer le discours, mais les parenthèses tendent à le rendre caduc. Cette référence ne permet pas de rendre compte de la véracité du stéréotype, elle tend à en faire une « idée reçue ». C'est encore son ignorance qui se veut disqualifiée à travers son discours. Ainsi, la volonté caricaturale d'un écrivain à l'endroit de ses personnages se traduit par une mise en évidence de concepts et de thèmes qu'il désire relever, elle « est schématisation »⁹⁰⁴. Si l'on se départit de tout préjugé portant sur son caractère misogyne, l'on peut avancer sans risque de se tromper que Maupassant, par la caricature, « ne dénonce rien », mais amène à repenser le type. Selon Thierry Poyet :

En fait, Maupassant ne dénonce rien, et c'est bien toujours en cela qu'il provoque le plus vivement : que dire, que penser ? Au lecteur de se faire sa propre idée mais il conviendra de noter la position très ambivalente du personnage principal, après coup.⁹⁰⁵

La caricature comme procédé satirique nous a permis de lire le type sous un autre jour. Elle réifie le personnage et le disqualifie. Elle donne à lire des personnages souvent liminaires, basculant sans cesse entre être et paraître. Elle participe de la satire dans la mesure où elle trahit cette inconstance des personnages et permet de dénoncer les méfaits d'une idéologie dominante et assujettissante au moyen des stéréotypes qu'elle véhicule.

Nous avons vu avec la caricature littéraire que la satire vise à une disqualification du type, notamment le type bourgeois. Il en est de même par le biais de l'ironie, comme nous dit Philippe Hamon :

[...] le plus efficace procédé pour disqualifier autrui consiste sans doute à le disqualifier dans son rapport au langage et à ses règles, en dénudant leur aspect « mécanique » et répétitif, là où l'autre croyait justement avoir fait acte de style original.⁹⁰⁶

L'ironie comme la caricature littéraire participent d'une disqualification du type et par extension de l'effet-idéologie. Elles s'inscrivent dans une optique satirique qui permet une remise en

⁹⁰³ Quelle prise de conscience ! Mais qui n'ira pas plus loin (« nous avons des âmes de singe ») ... Et pourtant, c'est l'époque de la grande Séverine, journaliste (donc collègue de Maupassant) et féministe ...

⁹⁰⁴ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 359.

⁹⁰⁵ POYET T., *Maupassant, une littérature de la provocation, op.cit.*, p. 44.

⁹⁰⁶ Dans cette perspective, Philippe Hamon étend sa définition de l'ironie. Il la rend ainsi comparable au pastiche ou à la parodie, remettant en question l'identité même du pastiché.

cause de la *doxa*, des idées reçues, etc., une satire des valeurs d'un univers fictionnel donné. On peut constater, à cet effet, la récurrence de stylèmes propres à Maupassant dont l'hyperbole et l'antithèse nous ont permis de dire l'ambivalence du type et le burlesque des situations dans lesquelles il s'inscrit.

III. 2.2. Discours agoniques et vision sociale

Cette sous-partie sera le lieu d'une lecture de la satire sociale dans notre corpus par le prisme de l'ironie et du discours pamphlétaire perceptible dans une lecture de thématiques récurrentes. Il s'agira plus précisément d'une lecture du discours agonique à travers les thématiques privilégiées de notre corpus. L'œuvre de Maupassant peut se lire comme la toile de fond d'une comédie sociale au sein de laquelle interviennent des types récurrents, qu'ils soient mondains, bourgeois, du petit peuple, des prostituées, ou des aliénés, etc., avec des thématiques tout aussi récurrentes. Pourtant cet ensemble, comme les pièces d'un puzzle qu'on rapprocherait, porte en lui les traces d'une satire des valeurs sociales, avec une pointe d'ironie, mettant à nu des idées reçues propres à ce siècle. Étymologiquement, la satire vient du latin *satura* qui désigne « des formes littéraires variées⁹⁰⁷ ». Marc Angenot dans son ouvrage, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, en dresse l'historique :

Chez les Romains, la « *satura* » primitive est une sorte de vaudeville, mêlant musique, paroles et danses ; le mot est emprunté au lexique culinaire : la « *satura* » est ce que l'argot du XIX^{ème} siècle nommera un « arlequin », mélange de différents mets, ou encore une « farce » (*satur= farci*). C'est ensuite, selon Littré, « un ouvrage en vers fait pour censurer, pour tourner en ridicule, les vices, les passions déréglées, les sottises des hommes ».⁹⁰⁸

Comme genre, « *satura/satira* » ou encore « *satyra* », la satire désigne par rapprochement, le *satyre*, « demi-dieu mythologique lascif apparu comme *dramatis persona* dans la satire ancienne »⁹⁰⁹. Progressivement, tout en se référant au genre de la *satira* imité des Romains, il en vient à désigner aussi « tout discours, tout écrit qui reprend ou qui raille » (Littré). »⁹¹⁰ Le satiriste, quant à lui, se veut un homme « de bons sens », prônant des vertus, et censurant « des

⁹⁰⁷ ANGENOT M. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes, op.cit.*, p. 377.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 377.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 378.

vices et des débauches qu'il voit dans la société.⁹¹¹» La satire ne saurait se réduire à un simple genre. En littérature, « fuyante », « frondeuse », voire rebelle à la théorie du langage qui coupe le signe de son référent, elle défie l'ordre littéraire et toute tentative de « conceptualisation critique⁹¹²».

Les textes maupassantiens mettent en scène un mode de représentation littéraire, comico-sérieux, à l'instar de la *Ménippée*⁹¹³. En effet, loin de prétendre se poser en juge de la société, Maupassant donne à observer et « à penser » la société, sous des « signaux ironiques », dans un projet satirique. Toutefois, selon Marc Angenot :

[...] les valeurs précises qui sont supposées légitimer chaque projet satirique restent implicites et il faut alors les induire des objets visés : la satire recourt massivement à l'implication ironique, modalité énonciative centrale et trope clé de ce dispositif à double face, et peut verser dans l'instabilité sémantique et axiologique.⁹¹⁴

De ce type de projet ironique il est moins facile de reconnaître l'intention cachée, car en plus d'être informative, l'ironie se veut évaluative. L'écrivain par l'intermédiaire, de signaux ironiques fait appel au personnage narrateur⁹¹⁵, à la polyphonie narrative, à l'implicite etc., et met davantage à nu, par voie narrative⁹¹⁶ et discursive, les idées reçues perceptibles dans le discours social, ou les lieux communs, qu'il questionne. En mettant au jour ces éléments de

⁹¹¹ Les termes, satire et satirique apparaissent en français au XVI^{ème} siècle. On parle alors de « satiriser », 1544 ; « satiriquement », 1549 ; ou de « satiriste », 1683. La satire va subir à l'âge classique une extension de sens considérable. Au XVII^{ème} siècle, Lainier Verton consacre son traité *Des Satires personnelles* (1689) à une étude érudite encore considérée comme « pamphlets », « au sens moderne ». « Il les divise en deux catégories : « satire réelle » (qui porte sur des types de conduite, des idées ou des « objets ») et « satire personnelle » (agression contre les individus, « censures accompagnées d'invectives et de médisances » (Lainier Verton A., *Satires I*). Cf, ANGENOT M. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes, op.cit.*, p. 378.

⁹¹² *Ibid.*, p. 377.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 8-9.

⁹¹⁴ DUVAL S. et SAÏDAH J.P., « Avant-propos », in *Mauvais genre. La satire moderne*, Bordeaux, Modernité, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 6.

⁹¹⁵ Dans notre deuxième partie sur les marqueurs de la marginalité, nous avons mis en avant quelques éléments illustratifs de ces signaux, notamment la ponctuation, la transcription orale du dialecte normand par exemple, etc.

⁹¹⁶ Le New Criticism des années 50 et 60 adopte, avec les théoriciens de Yale dont Maynard Mack, Alvin Kernan et Roland Paulson, une nouvelle lecture de la satire comme poétique :

« Pour eux, la satire est une fiction qui induit l'élaboration d'une persona, le masque du satiriste, ainsi que la construction d'une intrigue (plot) et la mise en place de tropes qui se développent en récit selon une imagerie particulière. Détachée de son contexte historique, la satire vise des cibles générales et intemporelles, et promeut une morale stable et univoque. » ; Le post-structuralisme américain s'inscrit ainsi « dans la lignée des théories bakhtiniennes, en consacrant ses recherches à la narration satirique. » DUVAL S. et MARTINEZ M., *La Satire*, Paris, *op.cit.*, p. 181. ; *Ibid.*, p. 183.

stéréotypie⁹¹⁷, la satire permet ainsi au satiriste de « se décharger de ce qui lui est intolérable. »⁹¹⁸ Elle permet, comme avec le corpus maupassantien, une remise en question de l'humanité et de ses valeurs. Bien que l'ironie soit perçue comme « l'humour de la satire »⁹¹⁹, il est important de se rappeler qu'elles peuvent être utilisées de façons distinctes. La satire, nous dit Pierre Schoentjes, « est une moquerie qui porte sur l'objet qu'on blâme ou qu'on réprouve et qui nous est étranger », tandis que l'ironie, « se moque de ce qu'elle blâme, mais sans s'y opposer, en éprouvant de la sympathie, en y prenant part »⁹²⁰(nous prendrons pour exemple la diatribe d'Olivier Bertin à l'endroit du milieu mondain auquel il appartient.) Mieux, Pierre Schoentjes rappelle que :

On notera que la satire passe nécessairement par le ridicule alors que la raillerie n'est constitutive que d'une certaine forme d'ironie : l'ironie antiphrasique qui dit la louange pour le blâme et dont la fonction, ce n'est pas un hasard, rejoint précisément celle de la satire. De même, encore que toute satire n'est pas ironique : parmi les outils de la satire figurent un certain nombre de procédés directs, telles la caricature et l'invective, qui ne doivent rien à l'implicite de l'ironie.⁹²¹

La satire est selon lui, « une pratique de texte ponctuelle », avec une « fonction railleuse et correctrice », dès lors qu'elle fait référence dans son ensemble à la « tonalité généralisée » d'une œuvre, ou d'un corpus, à l'instar du notre, sans distinction d'une quelconque appartenance au « genre épique, lyrique ou dramatique »⁹²².

Nous verrons aussi qu'au-delà d'un discours satirique la critique doxologique dans notre corpus repose plus largement sur des discours agoniques. En effet, comme ses personnages, l'ambivalence peut aussi se lire dans la mise en scène de discours oscillant entre discours satirique et discours pamphlétaire. Dans une volonté de dire le vrai et de rendre compte, sans trop de détours, des illusions idéologiques propres à son texte et au-delà, faire une critique de la

⁹¹⁷ Selon Floriane Place-Verghnes : « [...] l'ironie mise en jeu par la création du personnel du texte maupassantien – que ce soit par le biais de la stéréotypie ou de l'élaboration d'un personnage moyen – revêt un double aspect pragmatique extrêmement puissant. D'un côté, elle sollicite le rire lié à l'altérité d'un personnage diabolisé par la caricature [...]. De l'autre, elle requiert l'intelligence du lecteur en l'amenant à déchiffrer un message en réalité codé, tout d'abord en déclenchant chez ce dernier un processus de reconnaissance, puis en invalidant ses propres propositions, c'est-à-dire en se régénérant sous une forme nouvelle qui en appelle à un au-delà de l'interprétation. » cf., PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 278.

⁹¹⁸ ARNOULD C., *La Satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, PUF, 1996, p. 9.

⁹¹⁹ SCHOENTJES P. *Poétique de l'ironie*, op.cit., p. 219.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 220.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 218.

⁹²² *Ibid.*, pp. 218-219.

société, Maupassant recourt bien souvent au pamphlet. Marc Angenot décline ainsi les enjeux recherchés par le pamphlet :

[...] il doit affirmer la capacité du discours à dire le Vrai, identifier l'écriture à l'expression d'un Sujet plein, maintenir cette équivoque d'être artifice et acte, technique et spontanéité, concevoir à tour de rôle la signification comme relation différentielle et comme adéquation au Réel. Les fonctions idéologiques du genre exigent de tels alibi : le Vrai, le Réel, le Moi, la Sincérité, le Mandat de For intérieur, la transcendance des Valeurs...⁹²³

Bien que souvent considéré comme un écrit satirique, nous verrons que le discours pamphlétaire diffère de la satire dès lors qu'il se veut plus incisif et ne ménage pas le lecteur avec des tournures ironiques. Dans ses chroniques et dans certains de ses récits tels que *Fort comme la mort*, *Un fou ?* ou encore *L'Angélu*, nous pourrions percevoir une critique rigoureuse des institutions. Le pamphlet, nous le verrons, suppose « un contre-discours antagoniste impliqué dans la trame du discours actuel »⁹²⁴. Il repose sur une « double stratégie » qui insiste sur la « démonstration de la thèse et la réfutation/disqualification d'une thèse adverse »⁹²⁵. La fonction idéologique du genre romanesque réaliste permet ainsi de rendre compte d'un discours pamphlétaire sur l'idéologie dominante.

Nous nous demanderons successivement par quels procédés les discours agoniques chez Maupassant proposent une interrogation et une remise en question de la société victimaire dans notre objet d'étude. Il s'agira pour nous d'interpréter la dimension discursive de la satire par l'ironie. Puis nous choisissons de ce fait un parcours thématique afin de mieux établir le lien entre discours agoniques et victimisation. Cela revient à répondre aux questions suivantes : comment sont abordées et développées ces thématiques ? Comment rendent-elles compte d'une certaine vision sociale ? Ce chapitre sera donc le lieu d'une lecture interprétative au moyen d'une énonciation et d'un énoncé satirique à tendance pamphlétaire et des thèmes privilégiés de notre corpus.

⁹²³ ANGENOT M., *La Parole pamphlétaire, op.cit.*, p. 13.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹²⁵ *Ibid.*

III. 2.2. A. Satire sociale et énonciation satirique

Allier satire et ironie dans une lecture de la victimisation revient à rappeler cette formule synthèse de Philippe Hamon, « phrase clé » des traités (souvent non littéraires de Bergson, Jan-kélévitch, Freud, etc.) sur l'ironie : « Tout est social dans l'ironie »⁹²⁶. Maupassant met en scène des personnages-types qui lui sont historiquement contemporains, par le biais de la stéréotypie, il tend à les ridiculiser ou les remettre en question, mais cela ne se fait pas sans l'implication du lecteur qu'il prend pour complice. En effet, « tout dans le texte littéraire renvoie au lecteur. »⁹²⁷ Les personnages présentés et caricaturés chez Maupassant sont, par l'entremise des marques de l'énonciation et des modalisateurs, évalués. Ces marqueurs visent l'orientation décisive de l'interprétation du lecteur, par la mise en place d'un « système axiologique »⁹²⁸ donné par l'auteur. Les signaux de l'ironie permettent l'implication du lecteur et participeront du processus de démystification que vise l'engagement satirique. Pour Sophie Duval :

L'engagement satirique se mobilise contre une apparente multiplicité de cibles. Parmi les plus traditionnelles figures : les institutions, avec les hommes politiques et les ecclésiastiques ; les professions, avec les médecins et les hommes de loi ; les travers sociaux, avec les snobs, les pédants et les arrivistes ; et naturellement les femmes. Mais en réalité, dans tous les cas, la satire vise deux principaux travers, la dissimulation et la démesure. D'une part, la satire attaque le vice et la folie mais, comme dans son optique le vice et la folie se cachent, c'est l'hypocrisie que le satiriste s'acharne à démasquer.⁹²⁹

Le narrateur chez Maupassant se pose comme celui qui démasque. Il est chargé de rendre compte d'un récit dont il a été l'acteur, le « confident » ou le spectateur. Il le justifie et le certifie. Le satiriste adopte le discours de l'autre mais en le caricaturant de façon à mieux le disqualifier. Le récit chez Maupassant, qu'il soit premier ou second, est de ce fait assumé par des personnages types dont la « crédibilité » est significative. Il en va de même pour le personnage dont le discours se révèle une prise en charge ironique. Il peut s'agir notamment d'un célibataire mondain⁹³⁰, mais plus souvent de l'artiste avec Norbert de Varenne dans *Bel-Ami*, Olivier Bertin dans *Mont-Oriol*, Mariolle et de Lamarthe dans *Notre coeur*, du juge comme dans *Un fou*,

⁹²⁶ HAMON Ph., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris Hachette Supérieur, 1996, p. 9.

⁹²⁷ PLACE-VERGHNES F., *Jeux pragmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 282.

⁹²⁸ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant*, op.cit., p. 370.

⁹²⁹ DUVAL S., MARTINEZ M., *La Satire*, op.cit., p. 184.

⁹³⁰ Cf, VIAL A., pour qui chez le célibataire, l'âge du célibataire constitue un « prestige » et une « vertu » le rendant apte à aborder des thématiques sérieuses, in *L'Art du roman*, op.cit., p. 463.

d'un vieux médecin à l'instar de *Berthe*, ou de Mme Hermet, d'un voyageur tels ceux de *Chali* et *Allouma*. Leurs compétences sont généralement employées en rapport avec les thématiques abordées.

L'auteur met dans le « dire » ou la pensée des personnages, des idées reçues ou stéréotypes afin de montrer qu'il ne les prend pas en charge. En distribuant le discours à plusieurs instances énonciatives, il crée une polyphonie narrative qui permet de mieux lire l'ironie. Avec pour origine les travaux de D. Wilson et de D. Sperber, elle vise une résurgence, tel un « écho » le discours d'un autre, sans l'assumer véritablement. Ce discours ironique permet chez Maupassant une mise à distance des stéréotypes et du discours social. L'œuvre de Maupassant traduit la pensée bourgeoise, une pensée assise sur une vision erronée de la vie et de ses valeurs. Derrière elle se lit une société où, pour vivre et demeurer, la conformité est de mise. Il faut pouvoir s'y conformer, « respecter tout ce qui doit être respecté », et « mépriser tout ce qui doit être méprisé » (*FCM*, 871). C'est donc une société au sein de laquelle l'idéologie dominante soumet et contraint les individus, jusqu'à les pervertir et les corrompre. Qu'il soit mondain, bourgeois ou du peuple, l'Homme moderne vit de paraître, de domination et d'assujettissement de l'autre.

Chez Maupassant, bourgeois et mondains incarnent la bêtise. Ces derniers sont non seulement représentés, mais surtout jugés comme des êtres aux « principes bien raides » (*CNII*, 218) ; aux « idées bien assises » (*CNII*, 1143) ; dotés d'une étroitesse d'esprit, pour qui changer d'avis se résumerait à trahir le sérieux bourgeois (*PJ*, 819). Malgré leur feinte de sérieux, ils appartiennent à un monde « sans opinions, sans croyance » (*MO*, 494) véritables. On y voit décrit un monde « d'intelligences incultes et prétentieuses » (*CNII*, 1292), où affluent « des médiocres » avec « l'esprit entre deux murs – l'argent et la politique – » (*BA*, 298) que dénoncent Olivier Bertin, Mariolle et Norbert de Varenne :

Leur intelligence est à fond de vase, ou plutôt à fond de dépotoir, comme la Seine à Asnières. Ah ! c'est qu'il est difficile à trouver un homme qui ait de l'espace dans la pensée, qui vous donne la sensation de ces grandes haleines du large qu'on respire sur les côtes de la mer. (*BA*, 298)

Ce discours de Norbert de Varenne s'inscrit dans une stratégie ironique, qui vise une évaluation de la cible (le mondain), par un discours à charge qu'assume un type de personnage, celui de l'artiste considéré comme observateur des mœurs, doté d'un « savoir-voir » et d'un « savoir-

dire ». C'est un « univers sans relief ⁹³¹ » au sein duquel toute âme encore vierge se verra noyée et perdue. La métaphore et surtout une métaphore « trop » filée : « à fond de vase », « dépotoir » ; la comparaison et le parallélisme « comme la Seine à Asnières », sont ici des procédés de dégradation de la satire qui vise une double critique du milieu mondain par la mise en abyme de la figure de l'artiste (personnage et auteur). La métaphore filée dénonce, plus particulièrement, la vacuité du personnage. En dépit de l'exclamation qui semble exprimer les sentiments du personnage, le « on » trahit au contraire une polyphonie de voix alliant le discours social (personnage) au discours du narrateur et de l'auteur. C'est encore l'antithèse « intelligence/dépotoir » qui trahit la vacuité du savoir du bourgeois et rend compte de la critique faite. Le discours d'Olivier Bertin à l'endroit de la jeune Nanette relève lui aussi du satirique, avec une pincée d'ironie :

Écoute bien, *Nanette*. Tout ce que *nous* disons là, *tu* l'entendras répéter au moins une fois par semaine, jusqu'à ce que tu sois vieille. En huit jours tu sauras par cœur tout ce qu'*on* pense dans le monde, sur la politique, les femmes, les pièces de théâtre et le reste. Il n'y aura qu'à changer les noms des gens ou les titres des œuvres de temps en temps. Quand tu nous auras tous entendus exposer et défendre *notre opinion*, tu choisiras paisiblement la tienne parmi celles qu'*on* doit avoir, et puis tu n'auras plus besoin de penser à rien, jamais ; tu n'auras qu'à te reposer. (*FCM*, 875)

L'énonciation est ici assumée par le personnage de l'artiste qui s'adresse à son allocutaire Nanette, par un « tu », via le discours direct. Il s'agit de la scène d'un énoncé social, où un mondain s'adresse à un autre en devenir. Le locuteur se considère comme membre de ce milieu qu'il critique par l'emploi du pronom inclusif « nous » et du possessif « notre ». L'emploi du « on » permet davantage une distance ironique dans la mesure où il relève du discours social, d'idées reçues : « on doit avoir ». Il traduit aussi une polyphonie discursive car inclusif et collectif, pouvant aussi bien renvoyer simplement à Olivier Bertin qu'uniquement aux mondains, ou les deux à la fois. Il peut de son impersonnalité traduire l'imaginaire collectif, la *doxa* du fait de la mention du présent de vérité générale et de l'emploi du verbe devoir à l'impératif. Les discours de salon sont dès lors critiqués du fait de leur caractère itératif et improductif, donc aliénant. Loin de n'être qu'un simple conseil, cette vision ironique de la mondanité est décriée plus loin par Bertin à l'endroit de ses voisins de salons :

Ils vivent, disait-il, à côté de tout, sans rien voir et rien pénétrer ; à côté de la science qu'ils ignorent ; à côté de la nature qu'ils ne savent pas regarder ; à côté du bonheur, car *ils sont*

⁹³¹ LARRIVAUD-DE WOLF A., *Le Primitif dans l'œuvre de Maupassant*, op.cit., p. 116.

impuissants à jouir ardemment de rien ; à côté de la beauté du monde ou de la beauté de l'art, dont ils parlent sans l'avoir découverte, et même sans y croire, car ils ignorent l'ivresse de goûter aux joies de la vie et de l'intelligence. Ils sont incapables de s'attacher à une chose jusqu'à l'aimer uniquement, de s'intéresser à rien jusqu'à être illuminés par le bonheur de comprendre. (FCM, 876)

L'ironie dans cette séquence des échanges de salons se nourrit d'une tonalité critique et plus précisément d'une dimension épictétique (le blâme). Le personnage de l'artiste, doté d'un « savoir-voir », observe ses contemporains et se met à distance cette fois par l'emploi de la non-personne « ils » qui qualifie la cible du satiriste. Mieux, le verbe introducteur « disait-il » laisse entendre que le discours de Bertin est narrativisé. Aussi les voix du personnage et du narrateur se confondent dans ce discours satirique à l'endroit des mondains ignorants. Les hyperboles et les modalisateurs péjoratifs mettent en évidence l'impossibilité pour le mondain d'avoir de l'esprit. De cet argumentaire sur la superficialité du mondain, le narrateur laisse percevoir l'ignorance de ce dernier. Il fera un sommaire des arguments du baron de Corbelle, en les qualifiant d'« inconsistants » et de « réfutables » (FCM, 876). En privant ainsi de parole la cible, le satiriste donne de l'importance au discours du personnage de l'artiste qui semble plus apte à juger ses contemporains, par une ironie de situation. Les actions de ces derniers qui n'auront supposément rien compris au discours acerbe de Bertin en traduiront doublement le caractère non illuminé « par le bonheur de comprendre ». Bien au contraire, c'est plutôt ce portrait, cette caricature « d'un homme bien élevé » (FCM, 876) par la suite, qui éveillera le rire des membres du salon. Au discours se joint un portrait qui « était si juste, sans que l'ironie en fût blessante pour personne, qu'un rire courait autour de la table. » (FCM, 877) Ainsi, le mondain est ironiquement représenté comme fermé aux réflexions intellectuelles⁹³². Ce qui nous permet d'affirmer avec Pierre Schoentjes : « Ayant souvent une (trop) bonne opinion de nous-même, il nous est plus difficile de comprendre l'ironie qui nous prend pour victime. ⁹³³»

Dans sa stratégie satirique, la figure de l'artiste⁹³⁴ incarne celle du satiriste. En effet, dans cette critique de la perversion sociale des bourgeois et mondains, la voix est donnée au personnage référent de l'artiste. Ce type de personnage apparaît dans l'univers fictionnel de

⁹³² Un autre discours satirique, celui de Lamarthe dans *Notre cœur*, p. 1039.

⁹³³ SCHOENTJES P., *Poétique de l'ironie*, op.cit., p.157.

⁹³⁴ Marie-Claire Bancquart nous fait constater l'apparition tardive des personnages d'artistes dans l'univers fictionnel de Maupassant. Toutefois, au début de sa « courte carrière d'écrivain », il a su donner sa conception de l'artiste en prenant Flaubert pour modèle. Dans ses chroniques, généralement dans le *Gaulois*, il s'insurge contre la « basfondomanie » et « rejette l'art inféodé à un engagement politique ». (à l'endroit de Vallès, le *Gaulois* 6 novembre 1882)., BANCQUART M-C., « Maupassant et l'artiste », *art.cité.*, p. 61.

Maupassant dès 1885, notamment dans *Bel-Ami* avec Norbert de Varenne. Doté de compétences telles que le « savoir-voir » et le « savoir-dire », il observe, analyse et critique le monde⁹³⁵. Il témoigne d'un milieu qu'il côtoie et rend ainsi crédible son discours sur ce dernier. Cependant, il n'est pas rare de constater que l'artiste et l'art dans les récits maupassantiens, sont bien souvent au service des bourgeois et des mondains. Rappelons qu'Henri Murger avec Rodolphe son double fictionnel dans *Scènes de vie de Bohème*⁹³⁶ faisait déjà mention de cette versatilité perceptible. L'artiste considéré comme bohème vit de son art et dépend ainsi de ceux qui le valorisent. Aussi change-t-il souvent d'opinion ou se résigne à quelque bassesse dès lors que cela relève d'un quelconque intérêt subsidiaire et pour son art : « Je ne partage pas les opinions des disciples du Messie [...] Mais je partagerai volontiers leur nourriture ». Olivier Bertin dans une didascalie affirme sa paratopie sociale sans pour autant s'exclure du monde : « je me méprise un peu comme un métis de race douteuse. » (*FCM*, 877) Son discours à Nanette, avec le « nous » (*FCM*, 875) englobant l'inclut dans cet univers qu'il critique. De ce monde de corruption et de perversion fait aussi partie le personnage de l'artiste. Comme nous le fait constater Catherine Botterel-Michel :

L'art officiel qu'abhorre Maupassant est totalement aux mains de la société mondaine, voire des mondaines : il suit la mode que les Parisiennes imposent et qu'elles modifient à leur convenance.⁹³⁷

De même ses personnages d'artistes sont, à l'instar de Bertin ou de Mariolle, influencés ou motivés par des femmes mondaines, notamment Mme de Guilleroy et Mme de Burne qui les incitent à produire ou à participer à « l'art distingué ». Lors d'une exposition, « on ne regardait plus les tableaux, mais les visages », souligne ironiquement le narrateur (*FCM*, 914). De même, l'art ne servait plus « jamais l'art, l'art seul, l'art dégagé des tendances et des préjugés mondains » (*FCM*, 916). Témoin et aussi acteur de ce monde en déréliction, l'artiste interpelle son lecteur sur le *statu quo* qui se dessine dans le milieu artistique mondain. L'art n'évolue plus, tout comme les mentalités semblent arrêtées : « on discutait, comme tous les ans en soutenant ou en attaquant les mêmes idées, avec les mêmes arguments sur des œuvres à peu près

⁹³⁵ Cf., le mythe de l'artiste bohémien dans *Scènes de la vie de Bohème* d'Henri Murger, avec le personnage de Schaunard musicien qui parvient à identifier des types d'individus en fonction de leur « faire » et de leur posture et à les catégoriser, notamment dans la scène de la rencontre avec le philosophe Gustave Colline. MURGER H., *Scènes de la vie de Bohème*, Paris, Julliard, 1964, p.57-58.

⁹³⁶ *Ibid.*, p.163.

⁹³⁷ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 275.

pareilles. » (*FCM*, 916) Les hyperboles et reprises anaphoriques de « mêmes » renvoient encore ici au caractère itératif et aliénant du milieu artistique mondain.

L'artiste chez Maupassant est « au service » de la société mondaine. Il semble en effet y jouer ainsi le rôle de bouffon, prompt à distraire cette classe de seigneurs. Il se doit ainsi « d'amuser les gens du monde » (*FCM*, 872). Maupassant met en lumière le caractère victimaire de cette dépendance de l'artiste à l'endroit de la mondanité. Il n'écrit ni ne peint plus pour le plaisir mais pour « plaire » à son public, à son auditoire, à son lectorat. Il est donc comme le souligne Catherine Botterel-Michel, « victime du marché de l'art » et dépend « pécuniairement des mondains »⁹³⁸. Représenté le plus souvent comme un « crève la faim »⁹³⁹ (Bertin en vient à vendre sa chartreuse de rues), l'artiste est parfois contraint dans le choix des thématiques qu'il aborde ou des sujets qu'il représente. Dans « le système *Bel-Ami* », « système de média », l'artiste n'est « jugé que par sa valeur fiduciaire ; on consent aussi qu'il serve à l'agrément de la vie ⁹⁴⁰», nous dit Marie-Claire Bancquart. L'artiste subit le « code mondain » et s'y soumet s'il veut se faire connaître. Bertin par exemple se veut spécialiste des portraits de mondaines. Larmarthe quant à lui est friand des salons mondains source de sa création littéraire riche de personnages de mondaines. Pour côtoyer ce milieu, l'artiste se doit de jouer un rôle, « faire des visites à la façon d'un simple homme du monde » (*FCM*, 846) ou se faire inviter. Mariolle se fera par ailleurs inviter par Massival dans les salons de Mme de Burne. Parce qu'il l'influence, l'univers mondain rend stérile la production de l'artiste car il le corrompt, et l'enferme dans le cocon des habitudes et des velléités. Pour Catherine Botterel-Michel :

L'artiste est victime de cette stérilité intellectuelle et en vient à redire toujours les mêmes lieux communs sur l'art [...] ; il est ainsi sensible à l'inanité de l'effort, à la monotonie qui gouverne la vie. L'art n'est plus pour lui une échappatoire à l'ennui existentiel.⁹⁴¹

L'artiste est avant tout un « personnage dénaturé ⁹⁴²», mais il incarne également la voix de la raison dans cette satire sociale.

⁹³⁸ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, *op.cit.*, p. 276.

⁹³⁹ « Indépendant, écorché vif, toujours sur le qui-vive, l'artiste doit trouver des conditions de vie favorables. D'abord, assez d'argent pour n'être pas dévoré par les mesquineries d'un métier. Maupassant sait de quoi il parle, puisqu'il a été employé besogneux, avant que ses chroniques lui procurent une aisance sur laquelle il a âprement veillé. » BANCQUART M-C., « Maupassant et l'artiste », *art.cité.*, p. 63.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁴¹ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, *op.cit.*, p. 277.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 283.

Le mensonge et la violence sont flagrants dans l'univers que dépeint l'œuvre littéraire de l'auteur. Duperie et perversion motivent et guident les actes perpétrés contre soi ou contre l'autre, à l'instar du crime contre la mère Magloire dans *Le Petit Fût*. Le culte de l'argent caricature les bourgeois en idolâtres, méprisant toute forme de compassion et enclin à la pire des laderies à l'instar de Mme Oreille dans *Le Parapluie*. Seul semble les guider l'intérêt. Comment rendre compte de tout cela sans sombrer dans le pathétique et la subjectivité ? Mieux, comment rendre compte de ses dérives morales et sociales en gardant une certaine distance ironique ? À travers les signaux de distanciation ironique (figures de réfutation, énonciation), notre corpus ambitionne de ne pas lésiner sur ces altérations des liens sociaux, ce détournement de mœurs, ces modes de vie pervers et ces déviations des valeurs sociales traditionnelles. Qu'il s'agisse de démasquer, ou de dénoncer un monde où la victimisation est perceptible, ou simplement les donner à penser, le choix d'interprétation revient, chez Maupassant, au lecteur.

Maupassant dépeint une société dite « civilisée », une société aux valeurs « dénaturées »⁹⁴³, un monde truffé de masques, où tout n'est qu'apparence. Le trompe-l'œil est perceptible partout. Dans la nature, les parcs artificiels ont remplacé les naturels comme celui des jardins du Luxembourg dans *Menuet*. En plein Paris, on peut voir désormais à chaque coin « un endroit artificiel et charmant où les gens vont contempler des fleurs élevées en des serres, et admirer, comme on admire au théâtre le spectacle de la vie. » (*FCM*, 896) Tout est fait pour donner à voir, donner l'impression du beau, ces textes laissent ainsi planer le champ lexical de l'artifice, du factice. Dans ce souci de faire-voir, c'est davantage à la femme mondaine que font allusion les textes maupassantiens. Elle maîtrise selon Alice Larrivaud-De Wolf, « l'art d'allier le factice à l'authentique »⁹⁴⁴. La mondaine est avant tout « fausse et inauthentique », en dépit de toutes les « petites attentions » et des efforts consentis pour plaire. Mondaine, bourgeoise ou coquette, la femme constitue « l'une des premières victimes de ces lois du paraître » qui gangrènent l'univers bourgeois et mondain, au point d'en perdre la raison à l'instar de Mme Hermet. De Paris à la campagne, l'inauthenticité se veut contagieuse. Dans *Mont-Oriol*, et dans *Notre cœur*, Charlotte Oriol et Élisabeth, filles de campagne, connaîtront la corruption de leur être au contact du beau monde. Charlotte Oriol, au départ « simple », « naïve » et « gentille », répond au stéréotype de la campagnarde. Elle est plus « franche que les filles du monde » (*MO*,

⁹⁴³ LARRIVAUD-DE WOLF A., *Le Primitif dans l'œuvre de Maupassant*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, École doctorale de littérature et civilisation françaises, 10 décembre 2011, p. 285.

⁹⁴³ PERRIN L., *L'Ironie mise en trope*, Paris, Kimé, 1996, p. 7-8.

⁹⁴⁴ LARRIVAUD-DE WOLF A., *Le Primitif dans l'œuvre de Maupassant*, *op.cit.*, p. 289.

627), plus pure selon la description hyperbolique qu'en fait le narrateur. Vierge : « Elle n'avait rien de factice de la femme préparée pour la séduction » (*MO*, 662), comme Élisabeth avant sa rencontre avec sa rivale Mme de Burne dont elle remarquera la beauté et l'élégance. La comparaison entre l'état primitif, de nature, supposé de la jeune fille, à celui dit « civilisé » permet de rendre compte de cette corruption du personnage qui, par la suite, sera semblable à ces femmes du monde, sans identité véritable : « Non seulement c'était un être *neuf et pur*, mais il sortait d'une *race primitive*, c'était une vraie *filles de la terre* au moment où elle allait devenir une *femme des cités*. » (*MO*, 662) En plus des modalisateurs « neuf » ; « pur » et « vraie », terre/cité est une forme d'oxymoron qui se donne à lire afin de montrer l'enlaidissement du personnage primitif, la perte de pureté de « la fille de la terre » au profit du factice qui définit la « femme des cités ». Aussi, comme une vraie mondaine, elle attisera la rivalité entre ces prétendants, créant une sorte de triangle mimétique dont elle se veut le médiateur et l'objet du désir (*MO*, 669). Ainsi Élisabeth et Charlotte Oriol, symboles de la « Vénus rustique », ne résisteront pas « à la souillure du contact avec les civilisés⁹⁴⁵ ». La distance ironique du narrateur se lit par l'intermédiaire d'un discours narrativisé montrant la perversion du personnage de la campagnarde, passant de la pureté à la souillure. C'est encore par cette comparaison quasi animalière « race primitive », que le narrateur effectue une critique de la femme moderne et du milieu mondain corrompus.

III.2.2.B. Le culte de l'argent

Maupassant révèle, par ses œuvres, les tabous, clichés et stéréotypes au sein desquels baigne l'imaginaire collectif au XIX^{ème} siècle, notamment ceux liés à l'argent et à sa représentation symbolique. Le thème de l'argent s'inscrit dans une visée satirique chez Maupassant et en constitue une thématique privilégiée. Le texte permet ainsi de faire tomber le « masque idéologique »⁹⁴⁶ voilant la prépondérance nocive de l'économie. *Le Père Goriot*, ou le père qui se voit rejeté par ses filles faute d'argent, *Les Misérables*, ou l'histoire de l'exploitation de la petite Cosette réduite à l'esclavage chez les Thénardier, ou encore *Bouvard et Pécuchet* sont autant d'œuvres littéraires qui mettent en lumière sous tous ses aspects pervers la thématique économique, faisant de l'argent un moteur inestimable des différentes histoires qu'elles relatent. Pour Maupassant, comme le souligne Geneviève Sicotte, « le désintéressement et la spéculation, la

⁹⁴⁵ LARRIVAUD-DE WOLF A., *Le Primitif dans l'œuvre de Maupassant*, op.cit., p. 293.

⁹⁴⁶ SICOTTE G., « L'Argent chez Maupassant. Inconvenances intimes, familiales et sociales », art.cité., p. 154.

fidélité et l'aventure entrent en conflit dans le domaine monétaire, mais aussi dans le domaine affectif et sexuel⁹⁴⁷». Ses récits sont à cet effet dotés d'une « visée critique et heuristique⁹⁴⁸» qui participe de la lecture et de la démythification de normes nouvelles. Contrairement aux autres écrivains, Maupassant ne se contente pas d'une représentation collective de l'argent. Il va plus loin, en le hissant au rang de « problématique », de perturbateur et de vecteur de troubles dans les relations affectives et intimes. Sa « valorisation idéologique », met à mal les aspects sociaux, nous dit Antonia Fonyi :

Symbole du Nouveau Régime, l'argent qui rend convertible « tout », est l'agent de cette alchimie moderne qu'est la transformation de la qualité en quantité, de l'identité en chiffres. Il occupe une place privilégiée dans l'univers de Maupassant.⁹⁴⁹

Il est source de mésentente au sein du couple de Lamare dans *Une Vie*, au sein du couple Oreille dans *Le Parapluie* et à l'origine du conflit chez les Roland dans *Pierre et Jean*. Le rapport à l'argent semble en effet différer d'une classe sociale à une autre. En cela, il peut influencer les relations affectives (ascendants, descendants, ou couples). Tout semble tourner autour de l'argent. Chez le paysan ou l'ouvrier, il permet de nourrir la famille et de survivre face à la misère accablante, à l'instar des paysans dans *À cheval* ou des Vallin dans *Aux champs* ou encore des ouvriers dans *Germinal* poussés à la grève par Étienne Lantier. L'argent constitue le moteur de l'intime et des relations affectives, il joue un rôle majeur sur les rapports affectifs au sein d'un couple par exemple. Jeanne dans *Une vie* souffre de la cupidité malade de son mari Julien de Lamare. Héritière d'une culture aristocratique son rapport à l'argent est moins rigide que celui de son époux, ce qui constituera l'un des déclencheurs et un amplificateur des mésententes, de la déviance jusqu'à la déchéance du couple. L'avarice ou pure laderie de Julien éloigne Jeanne de sa vision romanesque du mariage :

[...] Julien ayant pris toute la direction de la maison pour satisfaire pleinement ses besoins d'autorité et ses *démangeaisons d'économie*. Il se montrait d'une parcimonie féroce, ne donnait jamais de pourboires, réduisait la nourriture au strict nécessaire ; et comme Jeanne, depuis son arrivée aux Peuples se faisait faire chaque matin par le boulanger une petite galette normande, il supprima cette dépense *et la condamna* au pain grillé. Elle ne disait rien afin d'éviter les explications, les discussions et les querelles mais *elle souffrait* comme des coups d'aiguille à chaque nouvelle *manifestation d'avarice de son mari*. (UV, 107)

⁹⁴⁷ SICOTTE G., « L'Argent chez Maupassant. Inconvenances intimes, familiales et sociales », *art.cité.*, p. 155.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁹⁴⁹ FONZI A., *Maupassant 1993, op.cit.*, p. 61.

Censé être un ciment, un stabilisateur de la vie familiale et du couple, l'argent peut tout aussi déstabiliser les rapports humains et l'équilibre familial, comme l'atteste le caractère hyperbolique de l'avarice de Julien. Ce passage met à nu deux perceptions monétaires différentes, voire incompatibles. Aussi se dévoile progressivement le sillon d'une relation affective et intime déceptive chez les de Lamare. De même pour Mme Oreille dans *Le Parapluie*, son rapport à l'argent la caractérise comme bourreau de son mari, victime des railleries de ses collègues, et de la ladrerie de cette dernière. Elle incarne ainsi le « personnage-symbole d'une obsession⁹⁵⁰ », celui de l'avare et de l'avarice. Ce texte procède d'une ironie narrative. Il met en avant deux types de discours évaluatifs et contradictoires sur l'argent à l'*incipit* et à la clause. Mme Oreille dès l'*incipit* se veut parcimonieuse et « économe », car elle connaît « la valeur d'un sou et possédait un arsenal de principes sévères sur la multiplication de l'argent » (CNI, 1185). Pour elle, on n'en a jamais assez. Mais ces « principes sévères », auxquels fait allusion le narrateur, souffrent d'une certaine hypocrisie, nous montrera-t-il. Prête au départ à laisser son époux subir les railleries de ses collègues par souci d'économie, elle effectue un changement de discours, à la suite de sa rencontre avec le directeur de *La Maternelle*, leur assureur, qui prendra, dès lors, en charge la réparation du parapluie. Elle passera ainsi d'une souffrance énorme à l'idée de dépenser vingt francs à un « Je ne regarde pas au prix. » (CNI, 1192) L'*incipit* et la clause sont antithétiques et traduisent ainsi l'hypocrisie et l'ambivalence de la femme bourgeoise prompte à dépenser tant qu'il ne s'agit pas de ses sous. Une crainte de ruine absurde, quand nous savons que les Oreille ont largement de quoi subvenir à leurs besoins. C'est donc à partir de ce type de personnage que s'effectue la satire sociale et la critique du culte de l'argent. On retient avec Catherine Botterel-Michel que : « Mme Oreille est donc bien le personnage grotesque dont la présence annonce une tonalité farcesque, tonalité de surcroît induite par la dédicace à Camille Oudinot : on sait que ce dernier était dramaturge.⁹⁵¹ »

Dans *Pierre et Jean*, l'argent participe de la déchéance des Roland, notamment sous la forme de l'héritage de Jean. Le mariage intéressé de Julien de Lamare ainsi que les relations

⁹⁵⁰ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 455. Entre 1879 et 1882, 1883 et 1889, chez Maupassant l'argent constitue une obsession liée au « partage de la succession » au sein de sa famille et aux difficultés de survivre avec seulement 1500 ou 2000F par an, au Ministère de la Marine puis au Ministère de l'Instruction Publique (1879). Cette frustration financière donnera naissance à des nouvelles telles que *Bijoux*, ou à des personnages enragés à l'image de Duroy à l'endroit des bourgeois. Cf, BANCQUART M-C., « Maupassant et l'argent », art.cité., p. 129.

⁹⁵¹ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, op.cit., p. 456.

« d'affairismes » qu'entretient Duroy avec les femmes dans *Bel-Ami*, sont autant de liens pervertis par le culte de l'argent auquel se voue le personnel maupassantien. Dans *L'Héritage*, les relations qui unissent M. Cachelin à sa sœur Charlotte sont conditionnées par cet héritage de sa fille Coralie, laissant apparaître « l'argent et l'apparement » comme liés. Ils le sont au point de rendre tolérable la présence d'une tante envahissante, une famille insupportable : « Oui, la famille est odieuse, mais l'héritage est bon n'est-ce-pas ? Ne fais donc pas l'imbécile. Tu as autant d'intérêt que moi à ménager tante Charlotte » (*CNII*, 23). De ces illustrations notons la récurrence de l'antithèse, qui peut être considérée comme un stylème du discours satirique ou pamphlétaire. Ce discours évaluatif disqualifie les personnages (Coralie et son mari Lesable) et met en lumière la part belle faite à l'argent et à l'intérêt dans les relations familiales. En donnant la parole, via le discours direct, aux personnages-types, le narrateur les disqualifie et rend compte d'un discours social qui caractérise les relations au sein du milieu bourgeois : tout n'est qu'intérêt. Selon Geneviève Sicotte, les liens familiaux dans le milieu bourgeois sont fondés à partir de la loi du marché :

L'argent et l'apparement apparaissent liés l'un à l'autre, engagés dans des rapports de substitution. Ils ne forment en fait qu'un seul grand régime d'échange qui fonde tout à la fois la famille, les rapports de pouvoir et globalement, le social.⁹⁵²

L'argent conditionne les amitiés, à l'instar des compagnons de Boule de suif. Il régule les relations entre les classes supérieures au XIX^{ème} siècle. Il peut les consolider et en faire des « frères par l'argent » (*CNI*, 92), à l'instar de Loiseau, de Carré-Lamadon et du comte de Bréville, dans *Boule de suif*. Ces personnages que la Révolution française aurait rendu ennemis se retrouvent soudés, dans ce contexte victimaire, par l'argent (des affaires à préserver dans le Havre), au détriment d'un véritable patriotisme. D'ailleurs, n'appartiennent-ils pas « à la grande franc-maçonnerie de ceux qui possèdent, qui font sonner l'or en mettant la main dans la poche de leur culotte » (*CNI*, 92). La relation qu'entretient chaque personnage avec l'argent est par ailleurs mise en exergue par le narrateur. Le républicain Cornudet est un dépensier. Il a distillé son héritage dans les bars avec ses compatriotes. Mme Loiseau, femme de commerçant brille par son avarice, autant que son mari, lui, est généreux. Dans l'euphorie de la capitulation de Boule de suif, il offre du champagne à toute la tablée. Carré-Lamadon, homme d'affaires en industrie, est beaucoup plus réservé dans son rapport à l'argent. Il investit en Angleterre et se

⁹⁵² SICOTTE G., « L'Argent chez Maupassant. Inconvenances intimes, familiales et sociales », *art.cité.*, pp. 158 - 159.

construit un héritage. C'est encore pour de l'argent que dans *Le Petit Fût* la mère Magloire sera empoisonnée par de l'eau-de-vie gracieusement offerte par maître Hautot, impatient de mettre fin à ses paiements mensuels.

Le thème de l'argent semble dicter l'imaginaire collectif de la société bourgeoise et mondaine. L'argent est déifié au point d'être vecteur invraisemblable de lecture de la différence entre le bourgeois et le peuple. En effet, avec la révolution industrielle, le bourgeois symbolise l'homme-renté. L'argent demeure de ce fait motif et enjeu pour une sortie de crise, dans la réalité comme dans la fiction. L'argent se présente comme une « vraie menace », dès lors qu'il donne naissance aux « folles ambitions étatiques et capitalistes qui détruisent les vieilles cultures »⁹⁵³. Le bourgeois n'a que des désirs de gloire et de puissance. M. Walter, juif, bourgeois et directeur du journal *La Vie française*, sera pour Duroy l'exemple typique du bourgeois parvenu par la ruse à s'imposer et à amasser une fortune considérable. Il répond au stéréotype du Juif-bourgeois au XIX^{ème} siècle. Son ascension est décrite ironiquement par le narrateur : « Il n'était plus le juif Walter, patron d'une banque louche, directeur d'un journal suspect, député soupçonné de tripotages véreux. Il était Monsieur Walter, le riche israélite. » (BA, 432-433) En conquérant Paris, il a conquis la bourgeoisie, montrant que par la duperie et les fourberies, tout est possible. Duroy dont la jalousie pour le « Patron » est sans bornes, décide de changer de statut. Il passe désormais du statut sémantique du paysan au bourgeois obsédé de gloire et de biens. Cela s'explique par le fait que les Révolutions et les luttes pour la réhabilitation des hommes dans leur égalité n'ont fait qu'accroître les rivalités entre riches et pauvres. La société se trouve entérinée dans la crise mimétique, compte tenu des possibilités d'ascension sociale offertes en principe à tous, et à toutes les ambitions. Guy de Maupassant rétorque :

Le grand combat, aujourd'hui, c'est avec l'argent qu'on le livre. Moi, je vois les pièces de cent sous comme de petits troupiers en culotte rouge, les pièces de vingt francs comme des lieutenants bien luisants, les billets de cent francs comme des capitaines, et ceux de mille comme des généraux. Et je me bats, sacrebleu ! je me bats du matin au soir contre tout le monde, avec tout le monde.⁹⁵⁴

La lutte effrénée pour l'argent définit *ipso facto*, avec le capitalisme, l'imaginaire collectif qui devient source d'aliénation pour toutes les classes baignant dans le snobisme. L'argent

⁹⁵³ GIRARD R., *Celui par qui le scandale arrive*, op.cit., p. 57.

⁹⁵⁴ MAUPASSANT G.de., *Romans*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 611.

crée les différences et paradoxalement conduit à l'indifférenciation par son pouvoir de corruption des relations sociales.

Selon Antonia Fonyi, l'espace et l'argent sont étroitement liés dans la mise en exergue d'une vision fataliste chez Maupassant, voire d'une satire sociale. En effet, ayant une préférence pour l'Ancien Régime comme on peut le lire dans *Menuet*, les récits maupassantiens représentent la spatialité dans un rapport de dépendance :

[...] c'est au moyen de l'argent que la propriété, inséparable autrefois du propriétaire qui en prenait son nom, se vend, s'achète, s'échange – s'échange – sous le Nouveau Régime. La Bourse [...], gouverne le destin de l'humanité par le pouvoir de l'argent qui envahit l'espace. [Ainsi] Tout est enclos, mesuré, distribué, possédé, quadrillé. Tout est ordonné, de façon que personne n'échappe à la double emprise de la division spatiale et quantitative.⁹⁵⁵

L'espace symbolisé par le foyer bourgeois, la ville de Paris ou le milieu de la presse, constitue un facteur externe qui précipite les hommes soit dans une course effrénée vers l'or soit dans le pessimisme le plus éloquent. La quête de l'argent conduit ainsi à une réduction ou une perte de l'espace pour la petite bourgeoisie, un confinement qui emprisonne progressivement le personnage. *Bel-Ami*, devenu Parisien par son « vouloir avec objet ⁹⁵⁶ », il ambitionne, dès sa rencontre avec ses modèles mimétiques, d'accéder au pouvoir, d'être vu et reconnu. Il n'en sortira plus, son regard étant désormais tourné vers un autre espace de pouvoir : la chambre des députés. Dans l'un ou l'autre des cas, le transfert de la faute sur un tiers semble nécessaire en vue d'une issue salvatrice. Le siècle romantique, siècle du mimétisme industriel, est avant tout fatalement englué dans la presse, les appétits de l'ailleurs, des « coups » financiers, du désir, du profit et de la quête du bonheur. Il n'est donc pas surprenant de constater que le mimétisme social est propre à cette époque. Le gouvernement se réduit à un rôle d'exécuteur d'intérêts puissants des grandes banques et de la presse, au point que l'on pourrait penser que l'économie dirige l'État. Maupassant nous montre qu'au XIX^{ème}, par la banque, la presse et même la politique, toute réussite est possible.

Quelques lieux communs sur la presse sont perceptibles dans *Bel-Ami*, à l'endroit du journal *La Vie française*. Ils nous éclairent sur sa symbolique de puissance : « On trouve tout là-dedans » (*BA*, 220). *La Vie française* est un journal au sein duquel règne l'argent

⁹⁵⁵ FONZI A., *Maupassant 1993, op.cit.*, p. 75.

⁹⁵⁶ GREIMAS A., *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques, op.cit.*, p. 67.

hyperboliquement. La presse est le point focal où se rencontrent toutes les forces économiques de la nation. Elle traite de politique, les politiciens étant « les inspireurs » véritables de rumeurs médiatiques. L'argent et la politique donnent à la presse tout son prestige. Par la voix du vieux Norbert de Varenne le narrateur établit, en vue d'une réfutation, une comparaison montrant le contraste existant entre l'homme de son temps dont « l'intelligence est à fond de vase » (BA, 298), et l'homme du début du siècle identifiable à son honnêteté. La presse au XIX^{ème} permettait de savoir « les dessous du monde ». Elle incluait donc une forme de conflit entre protagonistes où par la ruse seule la victoire était possible.

Le personnel narratif maupassantien est présenté dans notre corpus comme généralement instable et en crise. Nous avons ainsi pu déceler une certaine dualité scripturale et descriptive qui le caractérise. La femme fatale et moderne oscille entre hétérogénéité et homosexualité. L'homme semble toujours être en quête d'un ailleurs insaisissable. On pourrait parler d'une situation paratopique des personnages qui n'est ni plus ni moins que représentative de la paratopie de l'auteur. Comme le souligne Catherine Botterel-Michel : « Maupassant était d'un siècle profondément pessimiste en butte à la perte des valeurs traditionnelles.⁹⁵⁷ » Sa sensibilité d'artiste et de « névrosé », le rapprochait des thématiques qu'il abordait. Jouant sur la « libre contestation des valeurs⁹⁵⁸ », il découvrait sans trop le crier les tares d'une société pervertie par le souci de paraître, et par le rapport prédominant de l'argent touchant toutes les couches sociales. Il « dévoile » ainsi « toutes les perversions de la normalité⁹⁵⁹ » habituellement considérée comme norme. Non pas en conteur, mais en bouffon du XIX^{ème} siècle, il dote les êtres de traits de caractère inattendus et anormaux. La cohésion de la satire s'exprime ainsi par cette instabilité et cette confusion des catégories logiques, idéologiques et littéraires. Tel un sociologue de la mondanité Maupassant propose une vision réaliste, souvent caricaturale des Parisiens, de leurs salons, et de leurs mœurs.

⁹⁵⁷ BOTTEREL-MICHEL C., *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, *op.cit.*, p. 45.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

III.2.3. Satire des institutions

Maupassant ambitionne, dans notre corpus, une démythification des institutions dépourvues d'un certain savoir, d'une approche de la vérité au profit du superficiel, de l'apparent, à travers les personnages-types et les discours politiques, juridiques et religieux. Il s'avère que, s'agissant du domaine privé ou public, dans le cadre de l'institution du mariage, du domaine politique, juridique ou religieux, ces institutions, parce qu'elles procèdent d'une inversion des valeurs, participent de la victimisation des plus faibles, des marginaux. Le mariage est nocif à la femme et constitue l'une des premières sources de malheur de l'autre, chez Maupassant. Il en résulte en compensation, une recrudescence de l'infidélité féminine. La justice quant à elle n'est pas toujours du côté des justes. Les apparences peuvent conduire un innocent à la potence et faire passer un juge fou pour un noble gentilhomme (*Un fou*). L'état commande et fait massacrer des hommes pour satisfaire un désir cupide de sang. La guerre est avant tout un fait politique et une preuve de barbarie. Au-delà de tous ces maux, c'est encore l'église, Dieu et la foi qui sont remis en cause et rejetés. L'hypocrisie du clergé, et la mise en exergue de la cruauté du grand « marionnettiste » participent de ce discours agonique à tendance pamphlétaire de l'institution religieuse.

III.2.3.A. L'enfer du mariage : victimisation de la femme

Le mariage constitue aussi chez Maupassant une des thématiques privilégiées de la satire. Le code civil de 1804 soumet la femme, considérée comme mineure, à son mari. Au lendemain de la Révolution, on assiste à une condamnation de l'idée reçue sur les bien fondés du mariage aliénant pour la femme. La femme subit ainsi la domination masculine par le biais du mariage.

La situation sociale de la femme au XIX^{ème} siècle fait d'elle, de prime abord, une victime des inégalités de sexes. Force est de constater alors que le statut de la femme qui a été durant des siècles inférieur à celui de l'homme, n'a pas changé en dépit de la Révolution et de son principe d'égalité. Pour Yannick Ripa, l'auteur de *Les Femmes, actrices de l'histoire*, la femme du XIX^{ème} siècle évolue dans un milieu patriarcal, phallocratique et austère qui la soumet par devoir à l'homme : « La femme est la moitié de l'homme, la réciprocité relève de l'impensable. Il est fort, elle est faible ; il est chaud, elle est froide, il est feu, elle est eau ; (...) il est courageux,

elle est craintive. »⁹⁶⁰ De cette observation des caractéristiques de l'un et de l'autre, se renforcent les inégalités entre les deux sexes ainsi que dans le cadre du mariage. La femme semble être destinée à sa fonction première qui est celle de la maternité, étant considérée d'un sexe faible, donc inférieur. Dans le cas de Jeanne, elle est avant tout une mineure placée sous la tutelle de son mari, ou de son père avant le mariage. Elle a pour rôles, ceux d'épouse et de mère, demeurant en quelque sorte un ornement dont le devoir est de charmer son entourage par sa beauté et son esprit modelé par une éducation religieuse aliénante. Au sein de la petite bourgeoisie, nous dit Monnier, elle règne en maîtresse du logis :

La moitié du bourgeois est reine et maîtresse au logis ; elle gouverne, dirige, taille et rogne, coupe, recoupe et découpe ; tout ce qu'elle fait, tout ce qu'elle dit est toujours bel et bon ; elle n'est soumise à aucun contrôle.⁹⁶¹

Si comme Mme Oreille, elle contrôle davantage les dépenses financières, ce n'est malheureusement pas le cas de Jeanne. Toutefois, il est commun qu'« elle se charge en outre de l'éducation morale et religieuse de son enfant. »⁹⁶² Dans son livre *Destins de femmes, désir d'absolu*, Micheline Hermine souligne à propos de l'éducation religieuse des femmes, qu'elle « isole les filles du monde, les oriente vers la rêverie, enseigne le mépris du corps, le dégoût de la sexualité, les détourne de la vie »⁹⁶³, source de quelque bovarisme. Ignorantes de la vie, elles se retrouvent mal mariées. Ainsi, pour sortir de cette triste réalité qu'est le mariage à cette époque, la femme se lance-t-elle dans l'imaginaire du bonheur et de l'amour. Pis, elle se met à rechercher la passion, qui fait défaut à son mariage, dans des relations extraconjugales, le cas de Mesdames Walter, de Marelle et de Christiane Andermatt. Stéréotype, ou lieu commun, l'infidélité de la femme est taboue. Elle semble convenir aux conventions du mariage sans amour, du mariage d'intérêt.

La femme peut être considérée comme une victime en général au XIX^{ème} siècle, du fait principalement de son absence de droits, et d'une éducation qui la limite en la préparant exclusivement à la soumission et à la maternité. Victimes parce qu'elles sont des êtres de « passion »⁹⁶⁴ vivant dans un milieu patriarcal où l'inégalité des sexes semble de mise, fondant

⁹⁶⁰ RIPA Y., *Les Femmes, actrices de l'histoire*, France, 1789-1945, SEDES, Campus/Histoire. 1999, p. 12.

⁹⁶¹ MONNIER H., *Physiologie du bourgeois*, *op.cit.*, p. 83-84.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 86.

⁹⁶³ MICHELINE H., *Destins de femmes, désir d'absolu*, essai sur *Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 175.

⁹⁶⁴ Cf. BALZAC H., *Les Français peints par eux-mêmes*, *op.cit.* p.113.

l'idéologie et la morale d'une société qui les considère seulement comme un objet soumis aux manipulations des hommes et de la puissance divine. Cependant, Madeleine Forestier dans *Bel-Ami*, reflète exceptionnellement cette aptitude à raisonner, assume ce rôle provisoire de chroniqueuse. Sorte de personnage androgyne, elle semble dépourvue de cette capacité à se reproduire qui fait défaut à beaucoup d'autres. Les femmes se retrouvent *de facto* des victimes de l'ordre social établi. À travers les propos ironiques de M. Walter dans *Bel-Ami*, se décèle une définition assez générique de la femme, influencée par le présent de vérité générale et de modalisateurs : « Tiens, tu es stupide comme toutes les femmes, vous n'agissez jamais que par passion. » (*CNI*, 382) De la prostituée à la femme mariée en passant par l'adolescente rêveuse, les femmes sont toutes des victimes émissaires potentielles de cet homme-dieu⁹⁶⁵ qu'est Georges Duroy, dans *Bel-Ami*. Quelles que soient leurs caractéristiques, elles sont, comme par mimétisme, vouées à faire les frais de la manipulation de cet anti-héros, qui se joue de leur naïveté. La passion est ainsi représentée par opposition à la raison. Si quelques-unes choisissent de se résigner au sort d'*Une vie* médiocre et sans passion à l'instar de Jeanne, d'autres personnages de Maupassant choisissent de se livrer aux plaisirs de l'adultère avec un Bel-Ami ou un Maréchal dans *Pierre et Jean*. Car comme le rappelle Mme Roland : « c'est si affreux pour une jeune fille d'épouser un mari comme le mien » (*PJ*, 817), quand « l'aspect commun », « sa bêtise » ou sa « gaucherie » peuvent en justifier la faute. Le personnage féminin chez Maupassant perçoit le mariage comme un fardeau dès lors qu'il n'est pas d'amour. *Bel-Ami* va s'atteler à représenter la vie de ses femmes insatisfaites qui deviendront tour à tour victimes de Duroy, et de leur passion à laquelle elles sont souvent soumises. Le narrateur, à travers le résumé du mariage de Mme de Burne, met en lumière l'idée reçue du mariage comme une tyrannie, une aliénation de la femme :

Mariée avec un vaurien de bonnes manières, un *de ces tyrans domestiques* devant qui tout doit céder et plier, elle avait été d'abord fort malheureuse. Pendant cinq ans, elle avait dû *subir les exigences, les duretés*, les jalousies, même les *violences* de *ce maître intolérable*, et, *terrifiée, éperdue de surprise*, elle était demeurée sans révolte devant cette révélation de la vie conjugale, écrasée sous la *volonté despotique* et suppliante du *mâle brutal* dont elle était *la proie*. [...] Son mari, homme du monde, l'avait dressée à recevoir, comme une esclave muette, élégante, polie et parée. (*NC*, 1034-1035)

⁹⁶⁵ Duroy se trouve dans le texte comparé à Jésus, dans la description de *Jésus marchant sur les flots*, tableau détenu par les Walter et à propos duquel leur fille Suzanne fit cette remarque : « Mais il vous ressemble, Bel-Ami. (...) Oh ! Mais c'est frappant ! » (*BA*, 353).

Le narrateur emploie des qualificatifs hyperboliques qui disqualifient le personnage de l'époux accablé de titres péjoratifs rappelant son influence sur sa victime : « vaurien », « maître intolérable/esclave », « male brutal/ proie ». Des figures dichotomiques ou des oxymores qui montrent les rapports de dominations qui s'établissent dans l'intimité du mariage. Ainsi, Maupassant dément le droit de la femme (mariée) à se constituer en véritable membre d'une classe sociale et son utilité sociale. Vision réductrice « de cœur ou de cervelle », d'un être qu'il considère quelquefois comme expansif dans son rapport à l'intime.

Le mariage, historiquement, n'est pas perçu comme un geste d'amour. Bien au contraire, le mariage est un « contrat » bipartite. Il permet de « combiner des fortunes » ou encore de « travailler pour l'intérêt commun » (CNI, 183). Pour Pierre dans *Pierre et Jean*, il est un remède à la solitude : « On n'est pas si perdu, n'étant plus seul » (PJ, 747). Pour Norbert de Varenne conseillant Duroy, il permet en plus de mieux faire face à la vieillesse et à la mort : « Mariez-vous, mon ami, vous ne savez pas ce que c'est que de vivre seul à mon âge. [...] Quand on est vieux, ce serait bon, tout de même, des enfants ! » (BA, 301-302) On se marie donc non par amour, mais surtout afin de trouver des solutions dans « les cas difficiles » (MO, 650). L'institution du mariage chez Maupassant est avant tout un « mythe romantique du mariage d'amour ! »⁹⁶⁶. Cette critique de l'écrivain relève dès lors d'une rupture d'avec l'idéalisme hérité du romantisme. Parce qu'il contraint la femme à n'être qu'un objet, le mariage prive la femme de la passion qui la définit par essence. Il la condamne ainsi à une vie au sein de laquelle prime l'infidélité. Le ménage bourgeois est par exemple considéré par notre auteur comme propice à la victimisation. Première cellule de la société, la famille constitue le socle, la genèse. Cependant, l'on note avec le foyer bourgeois, une perte véritable de valeur morale. Les enfants semblent être les premières victimes des « unions mal assorties », à l'instar de Pierre et de la petite Laurine. Charmante enfant de Mme de Marelle dans *Bel-Ami*, Laurine apparaît comme un être rongé par un mal inconnu qui la voue au silence. Elle se trouve déracinée au sein d'une famille dans laquelle la mère n'a pas grand-chose à donner, détachée de toute tâche ménagère, plus préoccupée à mener une vie de garçonnette qui « aime vivre à la diable » (BA, 269). Mme de Marelle est à l'image de la femme paresseuse et amoralisée, mariée à un homme sans caractère, prêt à tous les abandons par faiblesse et lâcheté. Pierre, fils légitime des Roland, fait l'expérience de la triste réalité d'un foyer bourgeois. Fils d'un homme dont l'annonce d'un legs suffit

⁹⁶⁶ LARRIVAUD-DE WOLF A., *Le Primitif dans l'œuvre de Maupassant*, op.cit., p. 340.

à faire oublier soudain toute relation intime avec un ami qui, semble-t-il, était l'amant de sa femme. Dans *Une vie*, c'est encore l'histoire d'une femme passant de l'euphorie, à la sortie du couvent, rêvant de mariage, à un état dysphorique face à la désillusion née d'une union sans amour, à la fin du récit. L'amour au sein du mariage relève davantage du rêve que de la réalité. Ce sentiment se dévoile en ces termes : « *Et elle se mit à rêver d'amour.* » (UV, 19) C'est donc de ce rêve d'amour, impossible, que découle « l'échec sentimental »⁹⁶⁷ de Jeanne. Cette dernière et Suzanne Walter ont toutes deux une vision romancée du mariage (BA, 471). Suzanne est prête à commettre « la plus grande des folies » (BA, 462) pour épouser Duroy. Mieux, à l'idée de se faire enlever par son futur époux, c'est une forme de mimétisme littéraire qui semble se dessiner :

Toute la vieille poésie des enlèvements nocturnes, des chaises de poste, des auberges, toutes les charmantes aventures des livres lui passèrent d'un coup dans l'esprit comme un songe enchanteur prêt à se réaliser. (BA, 462)

Suzanne comme Jeanne rêve d'une histoire d'amour passionnante semblable à celles qu'elle lisait et s'imaginait au couvent. Ce qui a conduit à la désillusion pour Jeanne semble pouvoir s'appliquer à Suzanne qui se marie à un homme qui a divorcé pour épouser une femme beaucoup plus riche que la précédente, après avoir profité de l'héritage de cette dernière. Dans *Jadis*, dans une confrontation de valeurs, une grand-mère à la vision libertine sur le mariage s'oppose à l'idéalisme de sa petite-fille. Si pour cette dernière affirmant naïvement « le mariage c'est sacré », pour cette « femme née encore au grand siècle galant » : « C'est l'amour qui est sacré » (CNI, 183). Maupassant place dans le discours de cette vieille qui par son « âge », « en sait long sur les hommes et sur les femmes » sa vision galante du mariage et de l'amour :

Le mariage et l'amour n'ont rien à voir ensemble. On se marie pour fonder une famille, et on forme des familles pour constituer la société. La société ne peut se passer du mariage. Si la société est une chaîne, chaque famille en est un anneau. Pour souder ces anneaux là on cherche toujours les métaux pareils. [...] On ne se marie qu'une fois, fillette, parce que le monde l'exige, mais on peut aimer vingt fois dans sa vie, parce que la nature nous a faits ainsi. Le mariage, c'est une loi, vois-tu, et l'amour c'est un instinct qui nous pousse tantôt à droite, tantôt à gauche. On a fait des lois qui combattent nos instincts, il le fallait ; mais les instincts toujours sont les plus forts, et on ne devrait pas trop leur résister, puisqu'ils viennent de Dieu tandis que les lois viennent des hommes. (CNI, 183)

⁹⁶⁷ SOUMELE-TSAFACK T., « La Démythification de la nature et de l'amour dans *Une vie*, de Guy de Maupassant », *Synergies Algérie*, n°12- 2011, pp. 255-267, p. 260.

La vieille dame incarne un personnage « du passé » marqué par un « savoir voir » et « dire », dont la vérité du discours ne saurait être contestée. Maupassant offre, à travers elle, sa vision libertine du mariage dépourvue de tout romantisme abusif et de toute niaiseries amoureuses. La grand-mère démystifie ainsi l'idée reçue selon laquelle « on ne peut aimer qu'une fois » (CNI, 183) par un contre discours « on peut aimer vingt fois dans sa vie » et on ne se marie qu'une fois. Ce discours d'autrefois, bien qu'antithétique, remet en question la vision moderne du mariage source de nombreux maux et de désillusions. La femme mariée souffre de découvrir son impossibilité à éprouver ou à savourer tous les moments de bonheur que lui insufflent son cœur et son corps. Alors l'instinct prend le dessus sur la loi et laisse place à l'infidélité pour les uns et à la désillusion pour les autres. Si le mariage sociabilise la femme, il la met en marge. Le mariage est donc contre nature, contraignant la femme à la servitude et la fidélité totales. Quelles que soient leurs classes sociales, les femmes chez Maupassant se trouvent enfermées, emprisonnées dans le carcan du mariage, oscillant sans cesse entre respect de la loi et appel de la nature par le corps. Selon Alice Larrivaud- de- Wolf : « De ce hiatus entre nature et lois naît le malheur ⁹⁶⁸ ». Aussi, fort du dégoût de son conjoint, à l'instar de Mme Roland, de Mme de Marelle, ou de Christiane Andermatt (R, 693), la femme choisit dans les récits maupassantiens de se rebeller, de s'émanciper en commettant l'adultère. L'infidélité constitue donc une sorte de « refuge », une « échappatoire » face à cette triste réalité que leur délivre le mariage sans amour. Mme de Marelle choisit de profiter des plaisirs de la vie, de s'habiller en ouvrière ou d'assumer ses « goûts de canailles » (BA, 269). D'autres à l'instar de Madeleine Forestier ne se méprennent pas quand il s'agit de leur indépendance, percevant le mariage comme « une association » d'égal à égal. Elle exigera de Duroy, son futur époux, le respect de sa liberté d'action, de penser, de « démarches » et de « sorties ». Le plus important étant que son futur époux s'attèle à voir en elle « une égale », « une alliée », « et non pas une inférieure ni une épouse obéissante et soumise. » (BA, 340) Seul personnage véritablement émancipée du corpus maupassantien, Madeleine incarne la femme moderne, sûre d'elle, qui s'assume et revendique ses droits, personnage-type auquel Maupassant attachera progressivement une importance particulière.

⁹⁶⁸ LARRIVAUD-DE WOLF A., *Le Primitif dans l'œuvre de Maupassant, op.cit.*, p. 341.

III.2.3.B. Maupassant et la politique

Il a souvent été reproché à Maupassant sa faible implication (ou quasi-absence) dans le domaine politique⁹⁶⁹. L'œuvre littéraire de Maupassant se targue toutefois de tourner en ridicule les institutions à travers des types de personnages ou des thématiques. Si ses chroniques⁹⁷⁰ sont plus virulentes, ses nouvelles et romans usent des procédés de l'ironie pour donner à lire les travers sociaux et les dénoncer. Par son personnage d'artiste, Olivier Bertin, (ou Lamarthe, ou encore Norbert de Varenne), Maupassant retranscrit son ressenti à l'endroit de « la même société » :

Les deux se révoltent contre les valeurs mondiales indécentes, contre les principes politiques les plus affligeants. Le respect, l'honnêteté, l'égalité apparaissent d'ores et déjà comme des formules lapidaires démodées devant un monde arriviste et hypocrite.⁹⁷¹

L'impuissance d'un gouvernement dont le désintéret pour le niveau de vie des populations et le rapport à la guerre en dit long, le caractère sordide et incorrect des institutions sont autant de tares que dénonce la satire dans le corpus narratif de Maupassant. C'est encore l'hypocrisie au sein du foyer bourgeois, des valeurs modernes qui sont les siennes, et la hantise de la guerre que s'efforce de décrier notre corpus. Evocation d'« un édifice social défectueux, un système politique inapte, donc une société vide »⁹⁷².

Chez Maupassant la dichotomie justice/ injustice fait loi. Il démystifie la justice à travers les types qui la représentent. Un juge d'apparence noble sera en réalité un assassin protégé par les jupons de la justice. Dans *Un fou*, le narrateur fera usage d'un récit enchâssé pour donner la voix au supposé juge dont la communauté n'a de cesse de faire l'éloge, après sa mort. Une mort à la suite de laquelle, le notaire découvrira un « étrange papier » laissé par ce dernier dans les « dossiers des grands criminels » (CNI, 540). Alors débute une apologie du meurtre, du sang et de la cruauté humaine intitulée « Pourquoi ? ». Pour justifier tous les meurtres qu'il commettra par la suite, il débute son journal par une réflexion sur l'instinct de chasseur et la dimension archaïque de la nature humaine :

⁹⁶⁹ Jules Vallès en 1883 lui reproche « de ne pas écrire pour le peuple et de mépriser la politique » (cf. *Le Gaulois*, 19 novembre 1883 ; recueilli dans *Chroniques inédites et chroniques parisiennes*).

⁹⁷⁰ Cf. « Le Respect », « Le Préjugé du déshonneur », in *Maupassant chroniques*, MITTERAND H., Paris, Librairie Générale Française, 2008.

⁹⁷¹ BARHOUMI D., *Écrire le « mal d'être » au XIX^{ème} siècle : Chateaubriand, Constant, Maupassant, op.cit.*, p. 51.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 5.

L'homme tue sans cesse pour se nourrir, mais comme il a besoin de tuer aussi, par volupté, il a inventé la chasse ! [...] Ce n'est pas assez de tuer la bête : nous avons besoin aussi de tuer l'homme. Autrefois, on satisfaisait ce besoin par des sacrifices humains. Aujourd'hui, la nécessité de vivre en société a fait du meurtre un crime. On condamne et on punit l'assassin ! Mais comme nous ne pouvons vivre sans nous livrer à cet instinct naturel et impérieux de mort, nous nous soulageons, de temps en temps, par des guerres où un peuple entier égorge un autre peuple. C'est alors une débauche de sang, une débauche où s'affolent les armées et dont se grisent encore les bourgeois, les femmes et les enfants qui lisent, le soir, sous la lampe, le récit exalté des massacres. (CNII, 541)

Un fou, ou les réflexions existentielles d'un « chef d'un haut tribunal », d'un « magistrat intègre » (CNII, 540), dont la pensée ou le discours ne saurait être contredit, car il fait figure d'autorité. Le récit enchâssé permet dans ce cas, de créer la distance ironique voulu par l'écrivain afin de dénoncer les injustices commises au nom d'une pseudo-justice meurtrière. C'est à ce type de juge, au faîte de tous les honneurs, que le narrateur donne la parole, fort de ses compétences et de son savoir.

La critique des institutions que semble mener le magistrat démystifie celle à laquelle il appartient et rend caduque toute possibilité de croire à une véritable justice dans l'univers maupassantien. La force démystifiante revient dans ce récit au discours du magistrat/assassin par l'intermédiaire de son journal, qui se veut donc porteur de vérités. Comme le rappelle Philippe Hamon le langage demeure le meilleur moyen de disqualifier un type d'individu ou une institution :

La meilleure façon de disqualifier un personnage, c'est de le disqualifier dans son rapport au langage : soit en montrant qu'il ne « possède » pas la parole qu'il parle, qu'il n'en est ni le maître, ni l'origine, qu'il n'en est donc pas le « sujet » d'énonciation (ses idées sont « reçues » ; « faire des phrases », on l'a vu, est la hantise de tous les personnages stendhaliens ; sans origine, le langage n'est plus original, et tout le XIX^{ème} siècle est hanté par le *cliché*) ; soit en montrant qu'il ne devrait pas traiter les « sujets »[...] qu'il traite dans son discours.⁹⁷³

Le récit encadré le place en maître du discours qu'il énonce, le présentant comme « je » qui s'assume. Pourtant, il est remis en question à la clause par le narrateur : « Les médecins aliénistes à qui on l'a confié [le manuscrit]⁹⁷⁴, affirment qu'il existe dans le monde beaucoup de fous ignorés, aussi adroits et aussi redoutables que ce monstrueux dément. » (CNII, 547) Ce diagnostic remet ainsi en question l'idéologie que semble prôner ce personnage ambivalent,

⁹⁷³ HAMON Ph. *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 144.

⁹⁷⁴ Nous soulignons.

considéré comme fou. Ce texte montre comment, sous le couvert d'une autorité portant l'in-
signe de la justice. C'est bien une justice aveugle que critique ironiquement le juge criminel en
s'exclamant : « Ah ! ah ! la justice ! » (CNII, 546). La justice est donc par ces exclamations,
implicitement critiquée. Dans *Châli*, le personnage éponyme souffrira elle aussi des affres de
la justice/ injuste, noyée pour un cadeau reçu de l'Amiral de la Vallée, à cette époque lieutenant
de vaisseau. Châli appartient au harem offert à ce dernier lors « d'une mission astronomique
dans l'Inde centrale » (CNI, 83), plus précisément dans la ville de Ganhara. Il s'y attachera, et
en partant il lui offrira une « boîte aux coquillages » (CNII, 91) reçue de son hôte le roi. Elle
sera par la suite accusée d'avoir commis « une vilaine action », notamment le vol présumé de
la boîte aux coquillages. Son statut de marginal, « d'esclave » prévaut sur toute présomption
d'innocence. Le discours d'Haribadada relève de cette idée reçue :

Oui, elle a juré, en effet, par tous les serments sacrés, que vous le lui aviez donné. Mais *on n'a pas cru* que vous auriez pu offrir à une esclave un cadeau du roi, et le Rajah l'a fait punir. [...] On l'a attachée dans un sac, seigneur et on l'a jetée au lac, de cette fenêtre, de la fenêtre de la chambre où nous sommes, où elle avait commis le vol. (CNII, 93)

Châli est victime de sa marginalité face à une justice aveugle et pleine de préjugés, tout comme
Le Vagabond, *Un gueux* et la nourrice accusée des sévices subis par le fils de sa patronne adul-
térine, dans *Le Mal d'André*. Maupassant opère ainsi dans ses récits un jeu de brouillage de
frontières entre « justice et crime ». Les rôles semblent pouvoir s'intervertir à chaque fois, fai-
sant passer un criminel pour un juste et un innocent pour un supposé criminel.

III.2.3.C. Maupassant et la guerre

Durant la période allant de 1881 à 1889, Maupassant n'aura de cesse d'évoquer et de
prendre en horreur la guerre. Dans ces deux chroniques intitulées « La guerre » (1881 et 1889),
il s'écrira « déshonorons la guerre ! », tel est le message que délivrent également ses récits. Si
la société, à l'instar du magistrat dans *Un fou*, estime naturel de « se battre !... tuer ! » et « mas-
sacrer des hommes », lui affirme, dès les premières lignes de sa chronique, que la guerre est
« contre nature »⁹⁷⁵. Il jette ainsi l'anathème sur « la stupidité et l'horreur de la guerre »⁹⁷⁶. La
guerre animalise les hommes, les transformant en « troupeaux de deux cent mille hommes »⁹⁷⁷,

⁹⁷⁵ MAUPASSANT G. (de), *Chroniques, Anthologie, op.cit.*, p. 130.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 131.

qu'ils soient vainqueurs ou vaincus similaires à des « hordes débandées » (*CNI*, 83) comme dans *Boule de suif*. Elle désoriente et aliène l'homme le renvoyant à sa dimension archaïque :

[...] ne penser à rien, ne rien étudier, ne rien apprendre, ne rien lire, pourrir de saleté, [...] vivre comme des brutes dans un hébètement continu, piller les villes, brûler les villages, ruiner les peuples, puis rencontrer une agglomération de viande humaine, se ruer dessus, faire des mares de sang, des monceaux de cadavres [...] tandis que votre femme, vos enfants crèvent de faim.⁹⁷⁸

Il en vient à conclure dans sa chronique que : « Le vrai sauvage est le civilisé. C'est un monstre.⁹⁷⁹ » Cette forme de maxime au présent de vérité possède non pas une dimension ironique mais plutôt pamphlétaire. Le narrateur prend véritable position et juge frontalement via le discours direct, avec l'usage d'un registre épideictique. Il refuse de ce fait « la pleine dépendance idéologique »⁹⁸⁰ qui voudrait que le civilisé soit perçu comme un être supérieur et raisonné. La guerre fait ainsi ressortir tout ce qu'il y a de plus vil en l'homme. C'est une machine à broyer constituée de soldats que soutient le peuple ignorant ou inconscient. Il révèle avec ironie, dans *Un fou*, le caractère bestial de l'âme humaine et son attrait pour la violence et le « sang » :

On pourrait croire qu'on méprise ceux destinés à accomplir ces boucheries d'hommes ! Non. On les accable d'honneurs ! On les habille avec de l'or et des draps éclatants ; [...] et on leur donne des croix, des récompenses, des titres de toute nature. Ils sont fiers, respectés, aimés des femmes, acclamés par la foule, uniquement parce qu'ils ont pour mission de répandre le sang humain ! (*CNII*, 541)

Au-delà du ton ironique du narrateur second, on peut lire la stupéfaction de l'auteur constatant avec horreur, « que le peuple entier ne se lève pas contre les gouvernements »⁹⁸¹. Pour lui, les gouvernements et Dieu (nous le verrons) sont à l'origine de tous ces massacres et guerres coloniales en Tunisie, et en Chine par exemple, au nom d'un pseudo idéal. Aussi lance-t-il contre la première institution une révolte « pacifiste et antimilitariste »⁹⁸², nous dit Henri Mitterrand.

Pour Maupassant, « les hommes de guerre sont les fléaux du monde » entraînant avec eux les populations dans le « plus hideux matérialisme »⁹⁸³. Ce sont des « meurtriers

⁹⁷⁸ *Ibid.*

⁹⁷⁹ MAUPASSANT G. (de), *Chroniques, Anthologie, op.cit.*, p. 130.

⁹⁸⁰ ANGENOT M., *La Parole pamphlétaire, op.cit.*, p. 25.

⁹⁸¹ MAUPASSANT G. (de), *Chroniques, Anthologie, op.cit.*, 178.

⁹⁸² Cf. « avant-propos » d'Henri Mitterrand, in MAUPASSANT G. (de), *Chroniques, Anthologie, op.cit.*, p. 176.

⁹⁸³ SCHMIDT, A-M., *Maupassant par lui-même, op.cit.*, p. 178-179.

publics promenant dans les rues leurs instruments de mort » (CNII,176), ou incarnant un « bourreau en général » vêtu (CNII, 176) à l'instar du capitaine Épivent dans *Le Lit 29*. Dans sa satire des institutions, les récits et chroniques, Maupassant ne fait pas la part belle à l'État et à son implication dans les guerres qui est mise en lumière :

L'État peut tuer, lui, parce qu'il a le droit de modifier l'état civil. Quand il a fait égorger deux cent mille hommes dans une guerre, il les raye sur son état civil, il les supprime par la main de ses greffiers. C'est fini. Mais nous, qui ne pouvons point changer les écritures des mairies, nous devons respecter la vie. État civil, glorieuse Divinité qui règne dans les temples des municipalités, je te salue. Tu es plus fort que la nature. Ah ! Ah ! (CNII, 543)

Une machine à broyer, qui emploie la guerre pour mieux assouvir son désir de puissance, telle est la vision que délivre Maupassant de l'État. Telle une divinité, il a tous les droits, et même celui de vie et de mort sur les civils qu'il livre à la guerre.

Le « plus hideux matérialisme », c'est lui que dénonce Maupassant dans la guerre entre une dénonciation virulente dans ses chroniques et un mode satirique dans ses récits par la récurrence de schèmes de réfutation. En effet, contrairement à Zola qui s'oppose à la guerre tout en la considérant comme une nécessité circonstancielle, Maupassant en fait ressortir les atrocités et les horreurs vécues par les populations. Ces récits de guerre classés par Albert-Marie Schmidt⁹⁸⁴, puis réunis sous forme de recueil par Antonia Fonvi⁹⁸⁵, se font porte-paroles de ces abominations. Il s'agira particulièrement du *Père Milon*, de *Saint-Antoine*, du *Lit 29*, de *La Mère Sauvage*, et de *Boule de suif* (pour ne citer que ces récits de guerre), où l'ennemi vainqueur, le soldat prussien se permet d' :

Entrer dans un pays, égorger l'homme qui défend sa maison parce qu'il est vêtu d'une blouse et n'a pas de képi sur la tête, brûler les habitations de misérables gens qui n'ont plus de pain, casser des meubles, en voler d'autres, boire le vin trouvé dans les caves, violer les femmes dans les rues, [...] et laisser derrière soi la misère et le choléra.⁹⁸⁶

La guerre crée chez les populations vaincues un « réflexe de dépossession »⁹⁸⁷. Elle les prive d'une existence paisible et les contraint à se défendre car privées d'un état antérieur de paix, de

⁹⁸⁴ MAUPASSANT G. (de), *Contes et nouvelles*, présentés par SCHMIDT A.-M., et DELAISEMENT G., Paris, Albin Michel, 1957.

⁹⁸⁵ MAUPASSANT G. (de), *Boule de suif et autres histoires de guerre*, présentés par FONVI A., Paris, Garnier Flammarion, 2009.

⁹⁸⁶ MAUPASSANT G. (de), *Chroniques, Anthologie, op.cit.*, p. 179.

⁹⁸⁷ BANCQUART M.-C., « Avant-propos », in MAUPASSANT G(de), *Boule de suif et autres contes normands*, *op.cit.*, p. XLI.

bien-être. Elle les frustre ainsi dans leur amour propre et les dépossède. Le Père Milon verra sa famille exterminée par des soldats prussiens et son habitat envahi. Il décide de se venger et de « tuer des Prussiens » car il « les haïssait d'une haine sournoise et acharnée de paysan cupide et patriote aussi » (CNI, 826), notamment en tuant leurs chevaux et seize d'entre eux. *La Mère Sauvage* s'inscrit dans cette ligne de vengeance. Pour venger la mort de son fils, elle incendiera sa maison avec en son sein quatre soldats Prussiens. De même Saint-Antoine, personnage éponyme, après avoir engraisé un soldat Prussien, nommé « mon cochon », le tuera, l'ensevelira profondément sous la terre avant de le faire passer pour disparu auprès des autres officiers. Irma, maîtresse du capitaine Épivent se fera violer par les soldats Prussiens, puis attrapera la grande vérole. Elle décidera par la suite de se venger en contaminant le plus possible d'ennemis jusqu'à devenir, comble de l'ironie, « la femme aux prussiens » et une « honte » (CNII, 183-184) pour son amant, raillé par ses collègues.

Dans *Boule de suif* sont remises en question les véritables motivations de l'élan patriotique. L'invasion prussienne suscite chez les populations la peur et un sentiment d'asservissement les contraignant à vivre avec l'ennemi. Les plus riches, qui constituent le beau monde, choisiront la fuite vers d'autres cieux. Il est à noter que dans le cas de *Boule de suif*, Maupassant souligne qu'il n'écrit sur la guerre que la vérité, sans clairement plaider pour ou contre elle, probablement afin d'éviter l'emprisonnement alors qu'il était encore sous l'uniforme, dans l'intendance de Rouen, jusqu'en novembre 1871. D'autres comme Irma, le père Milon, ou la mère Sauvage, choisiront de faire face, en véritables héros et patriotes, à l'ennemi. On tuera, par le prisme du rituel du cochon (*Saint-Antoine*), en gavant son ennemi pour mieux le manger. La satire de la guerre tient au fait qu'elle procède par le « *mundus inversus* ». Pour dénoncer la guerre, le narrateur donne la parole aux marginaux, aux victimes potentielles, au bas pour dénoncer les vices du haut, dans une dialectique ascendante, afin d'en donner aussi une vision archaïque. Ces textes sur la guerre « ne célèbrent les actes de courage des civils que pour mieux dénoncer la boucherie des combats, à un moment où s'amplifiait l'idée de revanche »⁹⁸⁸. La guerre pour lui est abominable, aucun motif ne la justifie. Ces personnages, le paysan ou la prostituée, constituent par ailleurs le type-littéraire des personnages de guerre de Maupassant.

⁹⁸⁸ FORESTIER L., « Article Maupassant », *Dictionnaire du Second Empire par Jean Tulard*, Paris, Fayard, 1995, p.795-796.

Ils incarnent selon lui les véritables héros de guerre, à l'opposé d'un Épivent exhibitionniste et lâche. Comme le souligne Albert-Marie Schmidt :

Il s'aperçoit que seuls, les humbles excellent à en livrer les obscurs combats, parce qu'ils restent fidèles à l'esprit du sol qui les nourrit. Les vrais héros ce sont les ruraux, dépossédés de leur raison d'être [...] et les filles, qui assument avec plus de candeur que les pimbêches bourgeoises leur condition de femme.⁹⁸⁹

Au-delà de tout, c'est encore le sentiment de terreur qu'inspire la guerre que dénonce Maupassant. La guerre chez Maupassant est synonyme d'une « absence de sécurité » dans *Boule de suif*, plongeant le pays dans la « terreur », où les prussiens vainqueurs règnent en « maîtres de la cité » (CNI, 84), commandant comme chez eux (CNI, 71). La véritable dénonciation découle ainsi de cette volonté de ne pas taire, comme le dit Mariane Bury dans la *Poétique de Maupassant*, « un gigantesque massacre d'innocents »⁹⁹⁰.

III.2.3.D. Le grand marionnettiste

Bien au-delà de la cruauté humaine se trouve la cruauté divine chez Maupassant. Si dans *Boule de suif*, la critique s'exerce contre le clergé figuré par les deux bonnes sœurs, c'est encore à Dieu qu'aime s'en prendre Maupassant dans ses récits. Pour Moiron les guerres et les malheurs des hommes sont le fait de Dieu :

Il a inventé les maladies, les accidents, pour mieux se divertir tout doucement le long des mois et des années ; et puis, quand il s'ennuie, il a les épidémies, la peste, le choléra, les angines, la petite vérole, [...] et il se paie des guerres de temps en temps, s'exclame-t-il, pour voir deux cent mille soldats par terre, écrasés dans le sang et dans la boue, crevés, les bras et les jambes arrachés, les têtes cassées par des boulets comme des œufs qui tombent sur une route » (CNII, 989)

Dans ce passage, les ressorts du comique permettent de montrer que la présentation burlesque de l'autorité divine conduit à la satire. La tonalité du discours pathético-comique « pour mieux se divertir tout doucement le long des mois et des années », laisse place au burlesque : Dieu est un joueur. L'énumération des fléaux qu'il crée quand il « s'ennuie », « il a les épidémies, la peste, le choléra, les angines, la petite vérole, [...] et il se paie des guerres de temps en temps » en démontre la cruauté. Comment penser qu'il laisse faire autant de maux sans jamais vraiment intervenir ? Le champ lexical de la violence (« écrasés dans le sang », « crevés », « jambes

⁹⁸⁹ SCHMIDT A-M., *Maupassant par lui-même*, op.cit., p. 314.

⁹⁹⁰ BURY M. *Poétique de Maupassant*, op.cit., p. 13-14.

arrachés », « têtes cassées ») insiste sur cette cruauté insensée dont Dieu semble être le seul responsable. La double compétence de Moiron, celle renvoyant à un instituteur et d'un homme « très religieux » (CNII, 984), rend pertinent ce discours satirique sur Dieu et son évaluation. À l'origine des maux de l'humanité se trouve le grand marionnettiste : Dieu. Il est le pourvoyeur des fléaux, des pensées et des actes inconscients et archaïques qui assaillent et aliènent l'homme, car « là où la nature est aveugle et inconsciente, Dieu la dirige »⁹⁹¹. Dans *L'Angélu*, dernier roman inachevé de Maupassant, un prêtre l'abbé Marvaux et un médecin, le docteur Paturel, débattent sur Dieu en pleine invasion prussienne. Comble de l'ironie, ils semblent tous deux s'accorder sur cette « pensée unique » (LA, 1222) de Dieu. Un véritable discours pamphlétaire se dessine alors. Dieu est un :

Éternel meurtrier qui semble ne goûter le plaisir de produire que pour savourer insatiablement sa passion acharnée de tuer de nouveau, de recommencer ses exterminations à mesure qu'il crée des êtres. *Éternel faiseur de cadavres* et pourvoyeur de cimetières, qui s'amuse ensuite à semer des graines et à éparpiller des germes de vie pour satisfaire sans cesse son besoin insatiable de destruction. *Meurtrier assoiffé de mort*, embusqué dans l'espace pour créer des êtres et les détruire, les mutiler, leur imposer toutes les souffrances, les frapper de toutes les maladies comme un destructeur infatigable qui continue sans cesse son horrible besogne. [...] Seuls cependant les bêtes sont ignorantes de cette férocité, de cette loi de la mort qui les menacent autant que nous. [...] ne savent pas *l'éternel massacre* de ce Dieu qui les a créées. (LA, 1223-1224)

L'hyperbole permet, dans ce discours, d'insister sur le caractère meurtrier de la cible qui fait montre d'une « passion acharnée de tuer ». L'antithèse « plaisir/ tuer » donne à lire le caractère burlesque de la description et permet de réfuter l'idée d'un Dieu aimant. La référence à Dieu se voit affublée de qualificatifs à connotations péjoratives. Le champ lexical de la mort et du meurtre se dessine à travers les « exterminations », « faiseur de cadavres », « besoin de destruction » ; « meurtrier assoiffé de mort », « mutiler », « destructeur infatigable ». Nous nous trouvons dans une parole pamphlétaire à l'endroit de Dieu et par extension de l'institution religieuse. Dieu est un Dieu violent, cruel, et criminel dans ce discours qui ne semble assumé par aucun des personnages mais plutôt par le narrateur ou alors directement par l'auteur. Si pour René Girard, le Christ semble être celui qui démystifie un mécanisme séculaire, pour Maupassant, ce dernier n'est rien d'autre qu'une autre « victime de Dieu. » Dans un contexte de guerre prussienne, un prêtre en vient à remettre en question le rôle bienveillant et protecteur de Dieu.

⁹⁹¹BESNARD-COURSODON M., *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, « Le piège », *op.cit.*, p. 87.

Il remet ainsi en question le bien fondé du sacrifice du Christ qu'il présente comme une possible tromperie : « Qui sait ? le Christ aussi a peut-être été trompé par Dieu dans sa mission, comme nous le sommes. » (*LA*, 1222) Cette parenthèse réflexive sur Dieu par le personnage du prêtre rend compte de cette imposture, de ces éternels questionnement que suscite la pensée de Dieu chez l'homme. La légitimité du sacrifice du Christ est ainsi perçue comme une autre forme de tromperie du grand marionnettiste. Dieu devient ainsi le bourreau par excellence, qui grâce à son émissaire ou chargé d'affaire la providence, plonge l'homme dans le cycle infernal de la violence, le laissant impuissant. Il ruse au point de mettre en péril la vie de son fils, insinue l'abbé Marvaux. Pour Moiron, il deviendra peu à peu « le bourreau, le voleur, le meurtrier qui gouverne la terre » (*CNII*, 984), à la suite du décès brusque de ses enfants. Par mimétisme inconscient ou encore par ce qu'Ernest Jones appelle « le complexe de Dieu »⁹⁹², il fera à son tour l'expérience de la cruauté, du caractère rusé de ce Dieu « méchant » et « massacreur », qui « aime tuer » (*CNII*, 989), qui « n'aime que ça », qui semble prendre plaisir à voir souffrir ses plus fidèles adorateurs ou les incroyants, sans distinction, « pour mieux s'amuser » (*CNII*, 989). Alors se met en place ce « fantasme inconscient à travers lequel le sujet s'identifie curieusement à Dieu. »⁹⁹³ Tel un double de ce Dieu cruel, Moiron en viendra à son tour, à tuer ces « enfants » qui l'apprécient et à trahir la confiance de cette communauté qui avait foi en lui. La cruauté humaine chez Maupassant n'a d'égale que celle de celui qui semble leur servir de modèle :

Alors, moi monsieur, j'en ai tué aussi, des enfants. Je lui ai joué le tour. Ce n'est pas lui qui les a eus, ceux-là. Ce n'est pas lui, c'est moi. Et j'en aurais tué bien d'autres encore ; mais vous m'avez pris. Voilà !

Comme Dieu, Moiron se veut détenteur du pouvoir de vie ou de mort. Ainsi se met en place une sorte de « retournement archétypal », incitant l'imitateur à se défendre, à répondre à son tour par la ruse. On peut lire une dépréciation véritable de Dieu chez Maupassant à travers des discours et les types de personnages qui les expriment. Selon Henri Troyat, il le définit d'ailleurs :

Comme un monstrueux organe créateur inconnu de nous, qui sème par l'espace des milliards de mondes, ainsi qu'un poisson unique pondrait des œufs dans la mer. Il crée parce que c'est sa fonction de Dieu ; mais il est ignorant de ce qu'il fait, stupidement

⁹⁹² JONES E., *Psychanalyse, Folklore, Religion*, Paris, Payot, 1973, p. 208.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 208.

prolifère, inconscient de combinaisons de toutes sortes produites par ses germes éparpillés.⁹⁹⁴

Maupassant souffre comme ses personnages du « complexe de Dieu », ne supportant pas l'existence d'un Dieu qui ne soit pas « eux-mêmes »⁹⁹⁵. Jusqu'à sa mort, il se définira dans l'incapacité de s'appuyer sur une véritable foi, à asseoir sa foi sur une quelconque religion comme le ferait le neveu, dans *Mon oncle Sosthène* qui se veut « libre penseur », « un révolté contre tous les dogmes que fit inventer la peur de la mort » (CNI, 503).

La « crise » de la foi, telle est la thématique qu'aborde Maupassant dans ses récits, notamment les récits de guerre. Quand vient le malheur, Dieu semble « spectateur passif », « absent », voire « mort ». Où est-il quand les Prussiens envahissent la France et particulièrement Rouen, violant, éjectant de leurs logis femmes et enfants, à l'instar de la comtesse de Brémontal dans *L'Angélu* ? (LA, 1219) Il est « passif », s'amusant à « contempler », les différents actes présentés par le « théâtre du monde ». Pis, il met en scène les rôles et les actions des acteurs, « le canevas du drame noir qu'ils doivent interpréter et les conventions qu'il leur est enjoint d'observer »⁹⁹⁶ voués à la mort ou la déchéance. Comment croire en l'église quand Boule de suif, fervente croyante, se fait tromper et trahir par celles qui incarnent pour elle un modèle de dévouement ? Maupassant dénonce à travers l'injustice humaine, l'injustice divine, comme nous le montre Albert-Marie Schmidt :

C'est que l'injustice humaine s'inscrit pour Maupassant dans une bien plus vaste injustice : l'univers se présente à lui comme une sorte de piège monstrueux, dont Dieu est à la fois l'auteur et le spectateur cynique. Maupassant à la différence de Rousseau, n'a pas le sentiment d'une persécution individuelle ; mais il ressent fondamentalement la persécution universelle de toutes les créatures.⁹⁹⁷

La faute à Dieu, semble-t-il crier, « lui seul doit être condamné. »⁹⁹⁸ On peut ainsi mieux comprendre la place qu'occupent les pensées de Schopenhauer dans la création littéraire de l'écrivain et son absence de réverbération chrétienne. Sa production littéraire s'inscrit dans une

⁹⁹⁴ TROYAT H., *Maupassant*, Paris, Gallimard, 1989, p. 203.

⁹⁹⁵ GADDAR S., *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, op.cit., p. 61.

⁹⁹⁶ SCHMIDT A.-M., *Maupassant par lui-même*, op.cit., p. 73.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁹⁹⁸ BESNARD-COURSODON M., *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, « Le piège », op.cit., p. 11.

époque où la littérature chrétienne est dominante, mais il demeure comme nous le présente

Armand Lanoux :

[...] le plus authentique païen que l'on puisse imaginer, en ce sens qu'il croit aux dieux et non à Dieu, qu'il est branché sur les forces paniques. Refusant l'engagement politique, voire tout engagement même indirect, il n'en est pas moins un âpre dénonciateur de la guerre et de l'argent, de leur rejeton, la colonisation.⁹⁹⁹

Maupassant croit davantage au déterminisme spatio-temporel, leur influence indéniable est perceptible à travers les actions de ses personnages. S'il refuse tout engagement politique, il ne manque pas de faire mention des incongrus liés à la gestion humaine à travers la guerre franco-prussienne par exemple dans laquelle il est personnellement impliqué.

⁹⁹⁹ MAUPASSANT G. de., *Contes et nouvelles*, tome I, *op.cit.*, pp. 9- 19.

Conclusion partielle

Le personnage maupassantien incarne incessamment une figure dichotomique, oscillant entre être et paraître. Son statut de civilisé, d'être social en fait un être mimétique. La coquette qui veut continuellement séduire et plaire et se pare de toutes sortes d'accessoires faisant d'elle un piège pour l'homme qui s'en éprend. Duroy personnage du manque se parera à son tour des atouts nécessaires à son accession et son ascension au milieu qu'il convoite. Ce souci de paraître ne traduit en réalité qu'un caractère narcissique de ces personnages désirants, qui au fond se plaisent dans une éternelle contemplation d'eux-mêmes et sont confrontés à de nombreuses hantises, quand la solitude se fait insistante.

Quand les masques et les stéréotypes tombent, semble nous dire Maupassant, émergent les hantises. Le personnage maupassantien par la suite, a été lu par le prisme des hantises, qui sont aussi le propre de l'écrivain. La solitude alors le plonge dans les méandres des obsessions liées à l'usure du corps par le temps, à sa destruction par la mort et la prise de conscience de la déchéance humaine. Le personnage maupassantien est bien hanté et en crise. Celle qui le caractérise davantage est la crise identitaire avec le phénomène du double ou du dédoublement. Nous avons toutefois choisi de ne point revenir sur une étude du phénomène par le biais du *Horla* qui, selon nous, a suffisamment fait l'objet d'études détaillées et pertinentes sur la question. Mimétiques et instables, obsessionnels et aliénés, tels sont les personnages maupassantiens, à l'image d'une société tout aussi en crise, crise que l'auteur révèle avec une once d'ironie dans une satire sans concession ciblant notamment les institutions.

Dans sa volonté de donner à penser la société, Maupassant fait usage récurrent de la caricature. L'esthétique de la caricature était pour nous le lieu d'une relecture des personnages-types qui jalonnent son corpus, disqualification des plus récurrentes et donc mise à mal des clichés, stéréotypes et idées reçues qui les crédibilisent. La satire sociale s'appuie de ce fait sur les êtres et les choses dont la valeur semble admise sans véritable remise en question. La satire du paysan passera donc par son caractère grotesque, rustique et son rapport au pécuniaire. La satire de l'idéologie bourgeoise prendra pour modèle le type de Prudhomme et son sérieux bourgeois. La femme moderne, à son tour, en est réduite à occuper le « pôle sexué », dans les textes maupassantiens. La caricature, chez Maupassant, insiste sur les obsessions des types, et les schématise. Maupassant, selon Hayat Atmani, « vise le jugement à susciter une réaction

déterminée chez le destinataire. »¹⁰⁰⁰ On peut donc déduire que par le biais de la caricature, Maupassant fait tomber les masques et faux semblants liés au type, afin d'amener à le repenser ou à susciter le dégoût du lecteur. De même, quand il met l'accent, par le biais de procédés ironiques, sur la perte de valeurs, la corruption dans les milieux mondains et bourgeois, Maupassant ambitionne de « démasquer » clichés, stéréotypes et lieux communs dans un souci d'une « apparente objectivité »¹⁰⁰¹ narrative. La visée ironique est donc non seulement informative mais aussi évaluative, quand adviennent les diatribes à l'endroit de la guerre comme reflet de la « cruauté » humaine et divine.

¹⁰⁰⁰ ATMANI H., *Stéréotypes, clichés, lieux communs : pour une meilleure compétence Langue-culture. La représentation des personnages dans les Contes et nouvelles de Maupassant, op.cit.*, p. 376.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 376.

CONCLUSION GENERALE

Cette thèse a voulu montrer la part belle que fait Maupassant au phénomène de la victimisation dans son œuvre. En partant du désir mimétique, nous avons pu lire un certain corpus maupassantien par le prisme du mécanisme victimaire, jusqu'au sacrifice. Nous sommes en effet partie du constat selon lequel le personnage maupassantien semble toujours une « victime » des autres, de son environnement immédiat, des phénomènes naturels, et se trouve constamment en proie à des hantises existentielles et identitaires. L'approche girardienne nous a premièrement permis d'appréhender la victimisation comme un mécanisme avec une poétique narrative propre, avec une cohésion visible entre rite et récit. La théorie du bouc émissaire, bien qu'ancienne, est récurrente et voilée dans nos sociétés actuelles. Elle en est, dirait-on, constitutive. De même, Maupassant a souvent occupé une place de choix dans l'étude liant littérature, psychologie et anthropologie. Notre étude intitulée, « Les logiques de la victimisation dans l'œuvre narrative de Guy de Maupassant » nous a permis d'étudier les motivations qui conditionnent l'entrée, pour ses personnages, dans le cycle infernal du processus victimaire. Le paradigme du désir, quelquefois considéré comme mimétique, nous a donc servi de point d'ancrage du mécanisme victimaire. Dans sa forme la plus vive, le désir chez le personnage maupassantien est instinctif. Mais là n'était pas le véritable enjeu, car ce qui conduit le personnage maupassantien au mécanisme victimaire, n'est rien d'autre que la frustration de ce dernier, son insatisfaction qui génère par la suite le sentiment d'injustice. Désir insatiable de possession, d'être l'autre, ou encore désir de reconnaissance pour Duroy arrivé à Paris pour faire fortune par exemple, constituent autant de formes de désir qui, heurtées à une insatisfaction, déclenchent la crise. Le désir, on le sait, conduit bien souvent à la rivalité avec ses semblables. Les personnages en viennent ainsi à occuper des fonctions dichotomiques qui, certes, font avancer le déroulement chronologique du récit, mais surtout, les entraînent dans le cycle de la violence et de l'indifférenciation. Ainsi se construit le mécanisme du bouc émissaire sous ses différents aspects. Le rôle joué par un narrateur doté d'une focalisation omnisciente permet de marquer les pensées de ses personnages, non seulement de mieux en lire les étapes de la crise, mais encore de traduire les frustrations qui en découlent. Le point de vue, lui, est généralement celui du personnage qui vit principalement la crise. Les répétitions, les monologues et l'affluence de pensées caractérisent l'état psychologique des personnages. Toutefois, avec Maupassant, trois grandes séquences narratives et rituelles semblent constituer de manière constante le récit

victimaire. Il s'agit de la crise de l'indifférenciation qui se lit comme ce moment de brouillard, physique et psychique vécu par le personnage, puis la polarisation de la violence qui s'exprime par son déferlement sur un tiers jugé coupable (révélation et accusation), et enfin, le sacrifice (mort ou expulsion) et la valeur qu'en donne Maupassant à la fin de son récit. Rite et récit se sont vus liés afin de rendre compte de la dimension anthropologique et littéraire dudit mécanisme chez Maupassant.

Nous avons ainsi fait ressortir une poétique du récit victimaire chez Maupassant. À travers elle, nous avons pu faire le constat de l'apport des travaux girardiens dans l'optique d'une lecture narratologique de textes pouvant être considérés comme victimaires. La victimisation chez Maupassant, n'est pas seulement une thématique (un concept), mais aussi une poétique qui met en scène des fonctions, une structure du récit, et des thématiques récurrentes au dit mécanisme. Il s'agit notamment de la figure du marginal, des schèmes de la violence, qui tel un entonnoir, convergent de la violence collective à la violence unanime contre un bouc émissaire choisi. À cet effet, ce qui semblait n'appartenir qu'aux rites archaïques, ou au sens biblique renvoyant au rite juif du *Yom Kippour* (Levitique 16) s'est vu décrit par le récit maupassantien avec de riches procédés littéraires. Maupassant a su mettre en évidence la portée sacrificielle dudit mécanisme dont la particularité était d'effectuer le transfert du péché du peuple d'Israël sur un bouc vivant désigné pour l'expulsion vers Azazel. Le bouc émissaire dans cette optique sert de déversoir du mal qui mine le peuple. Boule de suif et Pierre, ou encore les femmes dans *Bel-Ami*, pour ne citer que ceux-là, ont su correspondre à la fonction de victimes qui leur avait été assignée par le narrateur. Ils ont été pour ainsi dire, des *pharmakos*, poison et remède sur qui la communauté confère la faute pour mieux l'exclure. Ce moment du mécanisme a été marqué par le passage du sacrifice humain au sacrifice animal. Leur souffrance n'a toutefois pas manqué d'être comparée à celle d'un animal par le narrateur. Cela nous a permis d'en développer un sens psychosocial, ou encore moderne, celui du bouc émissaire qui, dans la société moderne est synonyme de souffre-douleur ou de bête noire. De ces trois acceptions il est à noter, pour Maupassant, comme pour René Girard, l'innocence des victimes qu'ils décrivent tous deux.

La deuxième partie de notre travail se voulait une relecture de la figure de la victime chez Maupassant par le prisme de la marginalité, de ses marqueurs et des déterminismes spatio-temporels. Nous avons en effet constaté dans notre corpus que le statut de victime attribué à un personnage peut être tributaire des stéréotypes qui le territorialisent et le définissent. Nous

avons ainsi catégorisé les types maupassantiens et fait ressortir les marqueurs de la marginalité les plus récurrents. Les travaux de Philippe Hamon et son approche sémiologique du personnage, ceux de Ruth Amossy à leur lecture des stéréotypes et des idées reçues, ainsi que ceux de Marie Scarpa avec des outils ethnocritiques, ont permis une lecture plus « littéraire » et anthropologique du système des personnages. Le personnel narratif de l'œuvre maupassantienne est avant tout victime de son environnement immédiat qui le conditionne et en détermine les actions. Chaque espace crée ses marginaux. L'espace est souvent suggéré dans le but de le lier à un personnage. Il permet d'inscrire son récit dans la vraisemblance, donnant l'illusion du vrai. L'employé de bureau est victime d'un espace clos qui le contraint à la machinisation et à la répétition incessante des mêmes actions, voire des mêmes pensées jusqu'au suicide. Le temps qu'il fait peut lui aussi influencer les actions des personnages et les plonger dans les eaux du fantastique. L'espace, permet également de révéler ce qu'il y a de plus vil en l'homme : la vie à Paris révélera l'ambition de Duroy, dans *Bel-Ami*. La vue de l'eau peut pousser au suicide un personnage déjà sensible à cette existence morne. Le temps qui passe conduit quant à lui à des questions existentielles avec Norbert de Varennes, ou à la peur d'être abandonnée pour Jeanne dans *Une vie*, ou à la fin douloureuse d'une idylle amoureuse pour Christiane dans *Mont-Oriol*.

L'étude de la stéréotypie dans le système des personnages maupassantiens nous a ainsi servi d'apport bénéfique dans l'optique d'une approche descriptive de son personnel narratif. Instrument de catégorisation, la stéréotypie participe au classement du type. Dans sa dimension culturelle et sociale, elle permet un paradigme de représentations liées à l'imaginaire collectif. C'est encore par le stéréotype que se lient langage fictionnel et réalité.

Maupassant n'a de cesse de peindre dans son œuvre, même avec une pincée d'ironie, une société en déréliction, encline à la décadence. Une société au sein de laquelle le paraître prime sur l'être, dans un souci de conformité incessant. Cette hypocrisie sociale est décriée au moyen d'« une poétique textuelle¹⁰⁰²», qu'elle soit sociocritique ou sémiotique. Le personnage maupassantien est mimétique parce qu'il appartient au corps social. La coquette, l'arriviste imitent pour adhérer ou pour coller à ce corps social : « être à la mode »¹⁰⁰³. Le narrateur, lui, ne se contente pas de donner à observer de simples acteurs. Dans sa représentation de types sociaux, il en cerne la crise intérieure, le vide ontologique. La lecture de l'idéologie victimaire

¹⁰⁰² HAMON Ph., *Texte et idéologie, op.cit.*, p. 219.

¹⁰⁰³ Cf., MADAME ANCELOT, « Une femme à la mode », in Balzac H., *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques op.cit.*, p.149. Cf., illustration de Bertall, p. 148, en « annexes ».

dans notre corpus nous a donc paru inductive, partant de l'individu à la société. Victimer chez Maupassant n'implique pas toujours la présence de l'autre. En effet, Maupassant nous a montré, par le biais d'une œuvre remplie de cas pathologiques et saturée d'angoisse, que l'homme est son propre bourreau quand il n'est pas assailli par des influences extérieures. De ces dernières, que nous avons nommées déterminismes spatio-temporels, résultent des hantises liées au passage du temps sur le corps ou à la solitude. Autant de motifs qui ancrent le personnage maupassantien dans une véritable auto-victimisation. À cela s'ajoute une crise plus profonde, à laquelle même l'auteur fera face au point d'en mourir : la crise identitaire du Moi. La notion de paratopie a donc été abordée pour caractériser cet état psychique des personnages en relation avec l'auteur. Le « moi » du personnage maupassantien est un Moi « morcelé », au sens où l'entend Catherine Botterel-Michel dans son, *Mal fin de siècle*. Un moi dépossédé, instable, assailli par la folie et une peur irraisonnée.

La dernière partie de ce travail nous a permis d'interpréter la dimension axiologique de notre corpus. La victimisation résulte aussi de la domination d'une classe, la bourgeoisie, sur une autre, le prolétariat. La classe dominante est personnifiée par le bourgeois avec pour modèle Joseph Prudhomme. Le roman se veut, comme le dit Paul Lafargue dans *Le socialiste*, « la forme littéraire par excellence de la bourgeoisie, celle qui, peut-on dire, est née et s'est développée avec elle. »¹⁰⁰⁴ Si le temps et l'espace participent du processus victimaire, c'est parce qu'à travers eux, se construit la diégèse de la fiction narrative. Les personnages ne peuvent être, de ce fait, identifiés qu'au moyen du milieu dans lequel ils s'inscrivent. La caricature du bourgeois est par exemple conditionnée par son territoire et les tares affiliées au type, notamment la cupidité et la feinte de sérieux. Tout écrivain dans la construction de son univers fictif s'appuie sur une société donnée, en vue d'offrir une parfaite illusion, comme le souligne Maupassant dans son étude sur le « Roman ». C'est donc souvent dans une société traversée par une crise qu'on recourt à la victimisation, comme nous l'a montré Maupassant. Dans une ville comme Paris, où comme le rappelle Hobbes : « l'homme est un loup pour l'homme ».¹⁰⁰⁵ Au mensonge individuel de Stendhal s'oppose le mensonge collectif de Maupassant, notamment celui de la guerre ou celui d'un Dieu bienveillant, dans une énonciation majoritairement pamphlétaire. Maupassant en véritable « saccageur », démystifie non seulement l'hypocrisie bourgeoise, mais aussi l'idée d'un Homme moderne raisonné qui pourtant cautionne les violences de la guerre.

¹⁰⁰⁴ LAFARGUE P., cité par P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, op.cit., p. 108.

¹⁰⁰⁵ SILAM M., *Étude sur Maupassant*, Paris, Ellipse, 1999, p. 87.

La bêtise humaine est à son apogée avec pour origine le mensonge clérical, prônant un Dieu bienveillant qui pourtant semble en réalité n'être que le grand « marionnettiste » de tous ces maux. Il jouera sur des figures antithétiques pour caractériser ses personnages mais aussi la société et ses institutions.

Au terme de ce travail sur la victimisation nous nous réjouissons d'avoir pu lire un auteur à travers son œuvre, ses choix stylistiques et thématiques, mais surtout à travers ses marginaux. S'il est vrai que le choix d'une œuvre ou d'une thématique permet de lire son auteur, ce voyage dans les méandres de la victimisation dans le corpus maupassantien a lui aussi permis de percevoir notre propre marginalité et cette crise (mimétique et identitaire) dont nous pouvons tous et individuellement être la victime et le bourreau. Ce qui sied assez bien à la dernière marche de notre travail épistémologique : pourquoi parler de victimisation dans le cadre de notre étude ? Parce qu'à travers les personnages de Maupassant nous pouvons déceler le visage de types sociaux considérés comme marginaux et d'un homme tout aussi victime de son hérité, de sa société, tous victimes collatérales du mal fin de siècle.

Sensible à la nature, exacerbé par les foules, Maupassant est un marginal qui n'a jamais vraiment su trouver sa place dans la société contemporaine. Il est riche de cette paratopie spatio-temporelle qui le constitue en observateur critique de la société avec, « le pouvoir d'exprimer les pensées et les sentiments de leurs contemporains.¹⁰⁰⁶ » La victimisation dans sa compréhension profonde s'avère ne pas être qu'un vain concept. Chez Maupassant elle constitue ce mécanisme qui permet la lecture de la marginalité dans un texte victimaire.

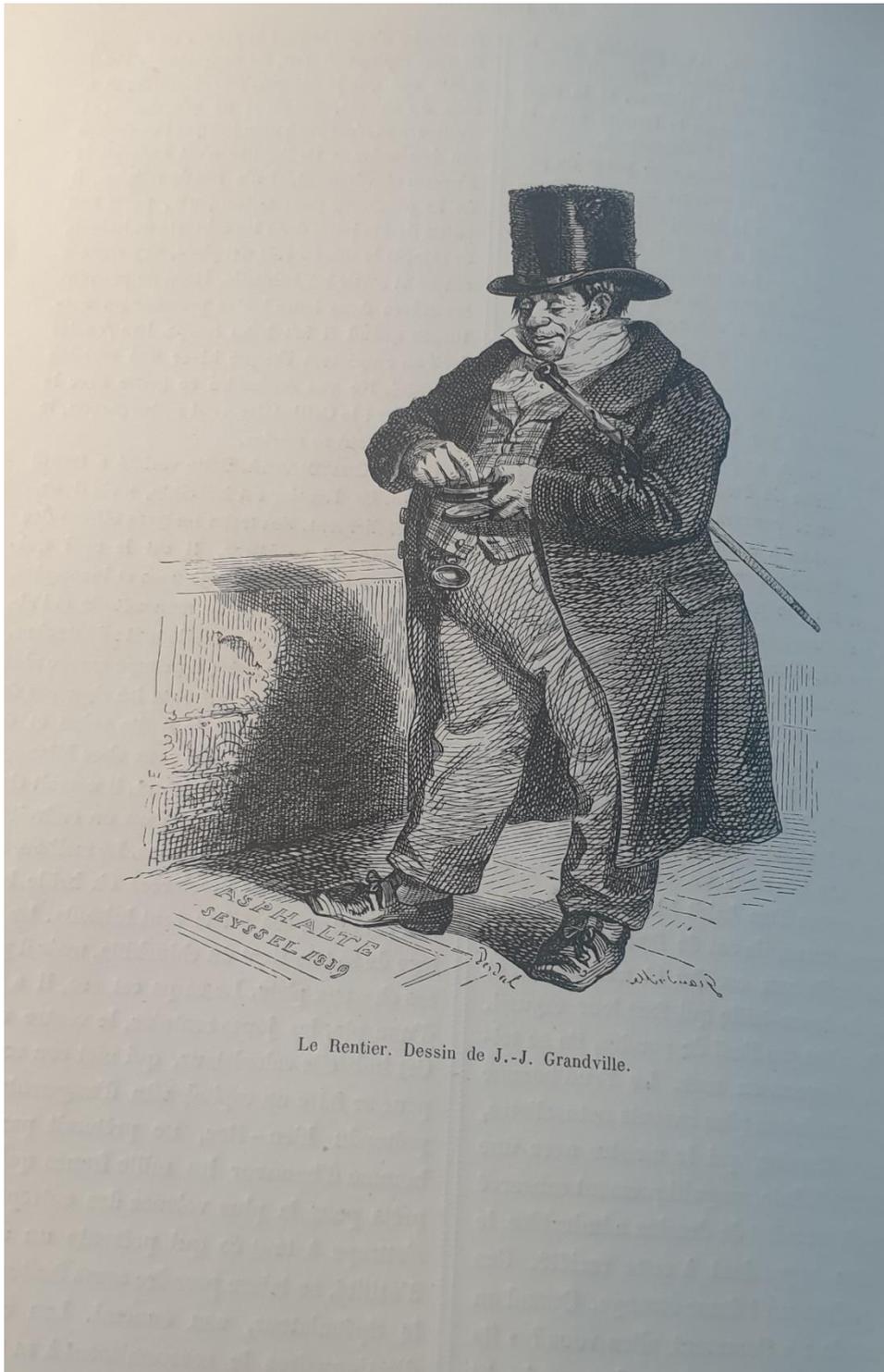
¹⁰⁰⁶ MAINGUENEAU D., *Le Discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 13.

Annexes

Les documents annexés ont été trouvés à la bibliothèque de Diderot de Lyon. Cette collection réunit les types les plus récurrents dans notre corpus. La mise en avant de ces derniers permet d'établir un contraste entre caricature visuelle et caricature littéraire.

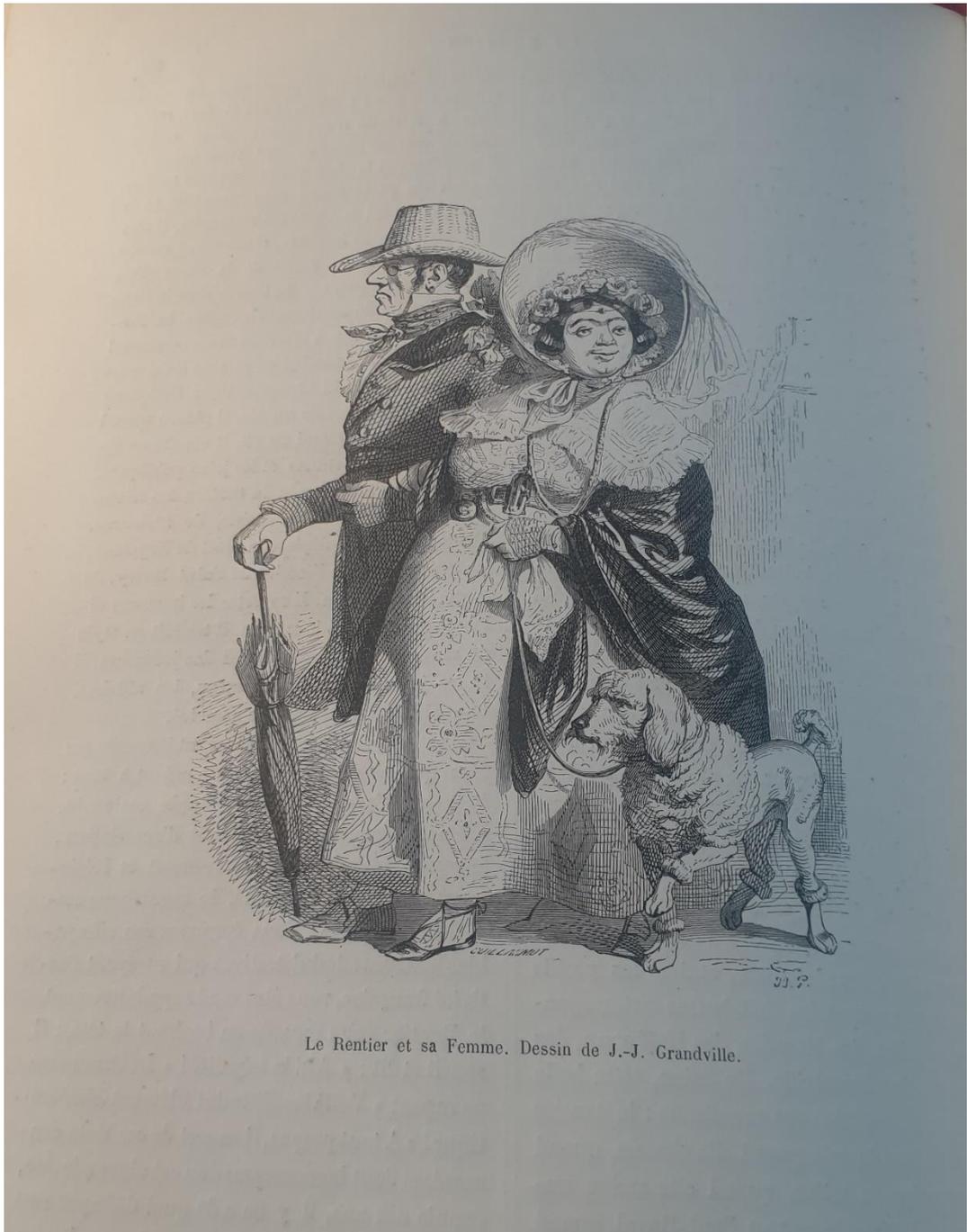


« Le bourgeois », in MONNIER Henri, *Physiologie du bourgeois*, op.cit., p.11. Illustration, Henri Monnier, 1841.



Le Rentier. Dessin de J.-J. Grandville.

« Le Rentier », in BALZAC Honoré, *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques à la plume et au crayon*, op.cit., p.268. Illustration J.J. Grandville.



Le Rentier et sa Femme. Dessin de J.-J. Grandville.

« Le Rentier et sa femme », in BALZAC, Honoré, *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques à la plume et au crayon*, op.cit., p. 252. Illustration, J.J. Grandville.



« L'Employé », in JANIN Jules, *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Léon Cumer, tome I, 1840, p. 502. Illustration, Gavarni.



« Une femme à la mode », in BALZAC, Honoré, *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques à la plume et au crayon*, op.cit., p. 148. Illustration, Bertall.



La Femme de Province. Dessin d'Adrien Marie.

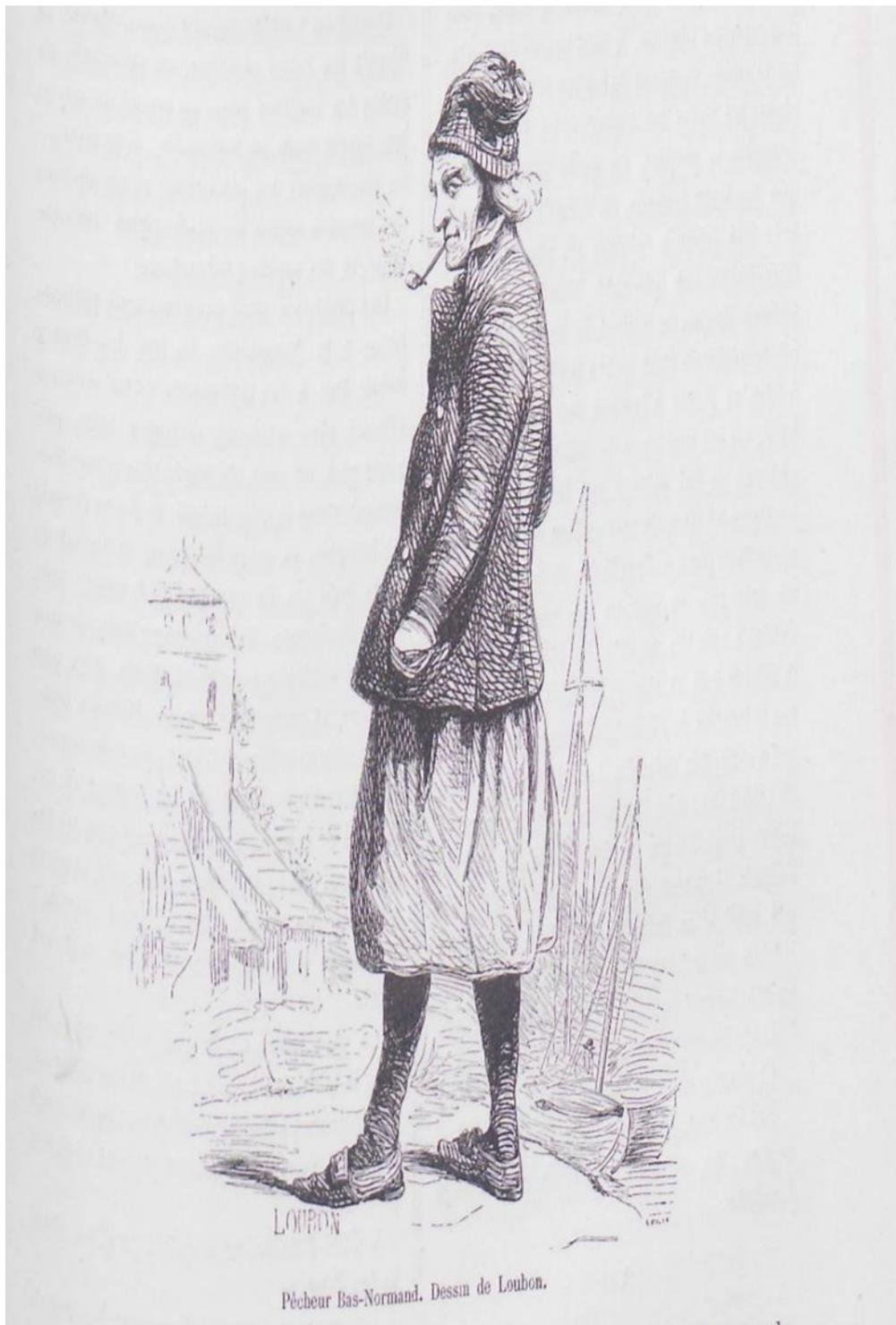
« La Femme de Province », in BALZAC, Honoré, *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques à la plume et au crayon, op.cit.*, p. 116. Illustration, Adrien Marie.



« La Femme de Province. 2^{ème} type », in BALZAC, Honoré, *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques à la plume et au crayon*, op.cit., p. 120. Illustration, Gavarni.



« La Femme sans nom », in JANIN Jules, *Les Français peints par eux-mêmes*, op.cit., p. 254.
Illustration, Gavarni.



« Pêcheur Bas-Normand », in BALZAC, Honoré, *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques à la plume et au crayon*, op.cit., p. 289. Illustration, Loubon.

Bibliographie

Note préliminaire

Nous renvoyons le lecteur aux bibliographies publiées par Louis Forestier aux Éditions de La Pléiade. Nous nous proposons de faire mention des ouvrages qui nous ont aidée dans notre étude, en adoptant, par ordre de priorité, les subdivisions suivantes :

- I. Corpus narratif,
- II. Études critiques consacrées à Maupassant et à son œuvre,
- III. L'œuvre de René Girard
- IV. Ouvrages et articles généraux
- V. Usuels

I. Corpus narratif (principal et secondaire)

Romans

Romans, éd. établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

Romans, Paris, Albin Michel, 1959.

Pierre et Jean, Préface et notes, Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, 1994.

Notre cœur

Fort comme la mort

Mont Oriol

Une vie

Bel-Ami

Pierre et Jean

Nouvelles et chroniques

Contes et Nouvelles, éd. établie par Louis Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1974.

Contes et Nouvelles, Paris, éd. établie par Louis Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, [1992 et 1993], tome II, 1979.

Source : <http://maupassant.free.fr/chroniques/paysagiste.html>, consulté le 29/12/2021.

Chroniques littéraires, (Avant-propos P. Pia), Paris, éd. d'Art H. Piazza, 1973.

La Vie d'un paysagiste, *Gil Blas*, Paris, le 28 septembre, 1886.

Contes de la bécasse, Paris, Albin Michel, 1998.

Chroniques, anthologie, Paris, éd. Henri Mitterand, Gallimard, La Pochothèque, 2008.

Boule de suif et autres histoires de guerre, présentés par Antonia Fonyi, Paris, Garnier Flammarion, 2009.

(L') Abandonné, (CNII, 225)

Allouma, (CNII, 1095)

(L') Ami Joseph, (CNI, 836)

(L') Auberge, (CNII, 784)

Au bois, (CNI, 758)

Berthe, (CNII, 355)

Boitelle, (CNII, 1086)

(Les) Bijoux, (CNII, 448)

(Le) Bonheur, (CNI, 1239)

Boule de suif, (CNI, 352)

(La) Mère aux monstres, (CNI, 842)

(Les) Caresses, (CNI, 952)

Chali, (CNII, 93)

Coco, (CNI, 1149)

Confession d'une femme, (CNI, 468)

Conte de Noël, (CNI, 689)

(Les) Dimanches d'un bourgeois de Paris, (CNI, 122)

(Le) Docteur Héraclius Gloss, (CNI, 9)

Le Donneur d'eau bénite, (CNII, 326)

En famille, (CNI, 193)

(La) Farce, (CNI, 1110)

(La) Farce normande, (CNI, 498)

(La) Femme de Paul, (CNI, 291)

(L') Infirme, (CNII, 1045)
Fou ?, (CNI, 522)
La Ficelle, (CNI, 1080)
Garçon un bock !, (CNI, 1123)
(L') Héritage, (CNII, 3)
Histoire d'une fille de ferme, (CNI, 225)
Histoire vraie, (CNI, 457)
(L') Inutile beauté, (CNII, 1205)
(Le) Lit 29, (CNII, 174)
(Le) Loup, (CNI, 625)
Lui ?, (CNI, 869)
Madame Hermet, (CNII, 874)
Mademoiselle Fifi, (CNI, 385)
Magnétisme, (CNI, 406)
(La) Main d'écorché, (CNI, 3)
(La) Maison Tellier, (CNI, 256)
(Le) Masque, (CNII, 1134)
Menuet, (CNI, 636)
(La)Mère sauvage, (CNI, 1217)
Miss Harriet, (CNI, 876)
Monsieur Parent, (CNII, 580)
(L')Odyssée d'une fille, (CNI, 997)
(Le) Papa de Simon, (CNI, 74)
(La) Parure, (CNI, 1198)
(Le) Petit fût, (CNII, 77)
(La) Peur, (CNI, 600)
(Le) Port, (CNII, 1125)
Madame Hermet, (CNII, 874)
Promenade (CNII, 127)
Qui sait ?, (CNII, 1225)
(Le) Rosier de Madame Husson, (CNII, 950)
Saint-Antoine, (CNI, 772)
Solitude, (CNI, 1255)
Souvenirs, (CNI, 1251)
Suicides, (CNI, 175)
Sur l'eau, (CNI, 54)
Un cas de divorce, (CNII, 777)

Un parricide, (CNI, 553)
(Le) Vagabond, (CNII, 856)
(Un) Vieux, (CNI, 1131)
Yvette, (CNII, 234)

II. Études critiques consacrées à Maupassant et à son œuvre

- BANCQUART, Marie-Claire, *Guy de Maupassant, conteur fantastique*, Paris, Minard, Coll. Lettres Modernes, 1976.
- Images littéraires du Paris fin-de-siècle*, Paris, La Différence, Le Passé composé ; 2, 1979.
- Guy de Maupassant, contes cruels et fantastiques*, Paris, Livre de poche, Coll. La Pochothèque, 2004.
- Guy de Maupassant : Boule de suif et autres contes normands*, Paris, Garnier « Classiques », 2019[1986].
- « Maupassant et l'argent », in *Romantisme*, n°40, 1983, pp. 129-140.
- Source : www.persee.fr/doc/roman (généralisé le 01/04/2018).
- « Maupassant et l'artiste », in *Europe*, LXXI, ProQuest, 1993, pp. 61-70.
- BAYARD, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994.
- BEN FARHAT, Ayselène, *La Structure de l'enchâssement dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Sfax, Imprimerie Reliure d'Art, 2006.
- BENHAMOU, Noëlle, *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de Guy de Maupassant : représentation de l'amour vénal*, Villeneuve-D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- « De l'influence du fait divers : les chroniques et contes de Maupassant », in *Romantisme*, Vol 27, n°97, 1997, pp. 47-58.
- « Maupassant dans le monde aujourd'hui. Introduction », in *Guy de Maupassant, C.R.I.N.*, 48, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, pp.7-10.
- « De qui se moque-t-on ? La satire dans les « contes du prétoire » de Maupassant », in *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*, textes réunis et présentés par Sophie DUVAL et Jean-Pierre SAÏDAH, actes du colloque organisé à l'Université de Bordeaux III du 16 au 18 mars 2006, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Modernités, 27, 2008, pp. 165-181.

- BENHAMOU, Noëlle, BRIGHELLI Jean-Paul, MARTINEZ Frédéric, et SANTAMARIA Jacques, invités par REBEIHI Ali, dans le cadre de l'émission Micro Fictions, « Maupassant est-il un grand classique ou non ? » sur *France Inter*, juillet 2012. Source : <https://www.franceinter.fr/oeuvres/philosophie-de-maupassant>, consulté le 01/12/2021.
- BERAT-ESQUIER, Fanny, « Le *Horla* et le fantastique des marais : humidité, humeurs, humour », in *Cahiers Flaubert, Maupassant*, Rouen, n°36, 2018, pp. 61-71.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal, « Le conquérant zolien : de l'arriviste au héros mythique. », in *Romantisme*, n°23, Aspects d'une modernité, 1979, pp. 43-53. Source : www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1979_num_9_23_5249, consulté le 03/01/2022.
- BESNARD-COURSODON, Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, « Le piège », Paris, Nizet, 1973.
- BESSIRE, François et al, *Lectures de Une Vie de Maupassant : le thème du pessimisme*, Paris, Librairie Euphorion, Collections Dia, œuvres et thèmes ; 1, 1979.
- BIENVENU, Jacques, *Maupassant, Flaubert et le Horla*, Marseille : éd. Muntaner, 1991.
- BIJAOUI-BARON, Anne-Marie, « Le Thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981, pp. 53-67, généré le 23 octobre 2020.
- BIRON, Michel, « Liminarité de Maupassant : Le Docteur Héraclius Gloss », in Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis (dir.) *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, (1875), Presses universitaires de la Méditerranée Lieu d'édition : Presses universitaires de la Méditerranée, 2002.
- BONNEFIS, Philippe, *Comme Maupassant*, Lille, Presses Universitaires de Lille, Objet, 1981. *Parfums : son nom de Bel-Ami*, Galilée, Incises, 1995. « Chez Maupassant », in *Empan*, vol. n°54, no. 2, pp. 32-34, 2004. Source : <https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/revue-empan-2004-2-page-32.htm>, consulté le 17/12/2021.
- BOTTEREL-MICHEL, Catherine, *Le Mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres, vol I et II, sous la direction de Monsieur le Professeur Jacques Noiray, 2000.
- BOZZETTO, Roger, « Le Texte hanté », in *Guy de Maupassant, les Horlas, récits et dossier critique*, Bozzetto (R) et Chareyre-Méjan (A), Coll. Actes Sud, Babel, 1945, pp.89-114.

- BUI, Véronique, « Le Châle jaune des prostituées au XIXe siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance ? », in *Fabula / Les colloques*, Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation".
Source : <http://www.fabula.org/colloques/document939.php>, consulté le 06 février 2021.
- BURY, Mariane, « Maupassant pessimiste ? », in *Romantisme*, vol 18, n°16, 1988, pp.75-83.
Maupassant, Nathan, Balise écrivains n°10, 1992.
La Poétique de Maupassant, Paris, SEDES, 1994.
Une Vie de Guy de Maupassant, Paris, Gallimard, n°41, 1995.
- CABANES, Jean-Louis, « Ressassement et progression narrative dans Pierre et Jean », in *Maupassant et l'écriture, Actes de colloque de Fécamp 21-22-23 mai*, 1993, pp. 189-199.
« De la fantaisie à la clinique de l'imagination », in *Paradigmes de l'âme, Littérature et aliénisme au XIX^{ème} siècle*, Paris, Presse universitaire de la Sorbonne-nouvelle, 2012, pp.123-143.
- CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène, « Modèles picturaux, modèles descriptifs dans *Bel-Ami*. Une écriture sketchiste ? », in *Poétique*, n°153, pp. 81-106, 2008/1.
Source : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-1-page-81.htm>, généré le 06/01/2022.
- CASTELLA, Charles, *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1972.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1982.
- CATTEAU, Jacques, « Le Double ou l'asymétrie ennemie », in Déborah Lévy-Berthérat et al., *Le Double, l'Ombre, le Reflet. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Nantes, Opéra, 1994, pp. 27-41.
- CEARD, Henri, *Une Belle journée*, Paris, Charpentier, 1881.
- CHAMPFLEURY, Jules, François, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, E. Dentu, 1871.
- COGNY, Pierre, *Maupassant peintre de son temps*, Paris, Larousse, 1976.
- CNOCKAERT, Véronique, « Portrait de l'ennemi : le Prussien, la prostituée et le cochon. Boule de suif et Saint-Antoine de Guy de Maupassant », in *Études françaises*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, Vol 49, n°3, 2013, pp. 33-46.

- COGNY, Pierre, *Maupassant l'homme sans Dieu*, Bruxelles, coll. La Renaissance du livre, 1968.
- « La Structure de la farce chez Guy de Maupassant », in *Europe*, p. 93-99, juin 1969.
- COUTY, Daniel, « Bel-Ami », in *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, Tome1, 1994.
- DANGER, Pierre, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1991.
- DELAISEMENT, Gérard, *La Modernité de Maupassant*, Paris, Rive Droite, 1995.
- DELESALLE, Simone, « Une Vie, roman de la fatalité », in *Analyses et réflexions sur Une vie de Guy de Maupassant*, Ellipses, 1999, pp.115-150.
- DEMONT, Bernard, *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Champion, 2005.
- DUBREUIL, Laurent, « Maupassant et la vision fantastique », in *Labyrinthe, revue des jeunes chercheurs*, éd. Maisonneuve et Larose, n° 4, 1999, pp. 87-99.
- FÄRNLÖF, Hans, « L'Excès de réel - caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant », in *Quêtes littéraires*, n°10, 2020, pp. 94-105.
- FERMIGIER, André, *Le Horla*, Gallimard, Paris, 1986.
- FONYI, Antonia, « La Nouvelle de Maupassant : le matériau de la psychose et l'armature du genre », in *Maupassant miroir de la nouvelle : [colloque du centre culturel de Cerisy 27juin- 7juillet 1986]*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988.
- Maupassant 1993*, Paris, Kimé, 1993.
- Maupassant, Pierre et Jean*, « Présentation », Paris, Gallimard, 2008.
- MAUPASSANT, Guy (de).*, *Boule de suif et autres histoires de guerre*, Paris, Garnier Flammarion, 2009.
- FORESTIER, Louis, « Article Maupassant », in *Dictionnaire du Second Empire par Jean Tulard*, Paris, Fayard, 1995, pp.795-796.
- « Introduction : Les trois fenêtres de Maupassant », in *Maupassant, le noir plaisir de raconter, La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, Leclerc (Y), Paris, PUF, 2011, pp. 9-22.
- Réflexions sur la ville chez Maupassant*, dans *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^{ème} siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000. Source : <http://books.openedition.org/purh/11442>, généré le 27 juillet 2020.

- GADDAR, Saad, *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaire du Septentrion, Thèse à la carte, 1997.
- GERALD, Prince, « Architecture et thématique dans Bel-Ami », in *Littérature*, Armand Colin, n° 71, 1988, pp. 59-66. Source : <http://www.jstor.org/stable/23799821>, consulté le 18/01/2022.
- GIACCHETTI, Claudine, *Maupassant : espaces du roman*, Paris, Droz, 1993.
- « Étranger à lui-même : figure de l'autre dans l'œuvre de Maupassant », in *Romance Notes*, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, vol 42, n°3, 2002, pp. 255-264.
- « Déficits métaboliques. Sommeil et nutrition dans *Pierre et Jean* de Maupassant », in *French Review*, 1994, pp.767-775.
- GOUBAULT, Christian, « Maupassant et la presse parisienne », in *Maupassant, du réel au fantastique*, avant-propos de René Salmon, préf. de Louis Forestier, n° spécial Études normandes, n°2, 1994, pp. 93-104.
- GREIMAS, Algirdas, Julien, *Maupassant, sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.
- GREEN, André, *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993.
- GROJNOSWIKI, Daniel, « Maupassant : les « filles » en nouvelles », in *Les Cahiers Flaubert Maupassant*, n°32, Rouen, 2016, pp. 213-222.
- HAEZEWINDT, Bernard, *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1993.
- HAMON, Philippe, « Misère de la mimesis. Lecture d'« Une Famille », in *Maupassant et l'écriture*, Actes de colloque de Fécamp 21-22-23 mai, 1993, pp.139-149.
- HELMS, Laure, « Maupassant et l'Irrémédiable. Le Temps dans l'œuvre romanesque de «Guy de Maupassant», in *L'information littéraire*, vol. 58, 2006.
- Pierre et Jean de Guy de Maupassant*, Paris, Folio, 2008.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Problématique du cliché. Sur Flaubert », in *Poétique*, n°43, 1980, pp. 334-344.
- HOEK, Léo, « Stylisation et symbolisation dans les titres des *Contes et Nouvelles* de Guy de Maupassant », in *C.R.I.N.*, n°13, 1985, pp.70-85.
- JANSSEN, Sandra, « L'Inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse: Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant», in *Paradigmes de l'âme. Littérature et*

- aliénisme au XIX^e siècle*, Jean-Louis Cabanès, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp.195-212.
- JAUNET, Claire-Neige, *Étude sur Pierre et Jean*, Paris, Ellipses, 2015.
- JOLY, Bernard, « Maupassant et Zola », in *Les Cahiers Naturalistes*, n°46, 1973, pp.205-226.
 « La Première phrase dans les Contes et Nouvelles de Maupassant », in *Les Cahiers Naturalistes*, n°57, 1983, pp.132-144.
 « La Reprise de l'incipit dans les *Contes et Nouvelles* de Maupassant », in *Les Cahiers naturalistes*, n°74, 2000, pp.83-96.
 « Guy de Maupassant : amour et victuailles », in *Les Cahiers naturalistes*, n°77, 2003, pp.151-168.
- JORGENSEN, Jean-Claude, « *Pierre et Jean*, de Maupassant », in *L'Ecole des Lettres second cycle*, 92e année, n°1, juillet 1999, n°2, août 1999, pp.59-79.
 « *Une Vie*, de Maupassant », *L'Ecole des Lettres second cycle*, n°3, 15 septembre, pp.23-43, II, n°4, 1999, pp.19-35.
- JUNG, Johann, « Du paradoxe identitaire au double transitionnel : Le *Horla* de Guy de Maupassant », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 74, n°2, 2010, pp. 507-519.
- KRAJEWSKA, Barbara, « Bel-Ami » ou la rage d'être femme », in *Revue des deux mondes*, juin, 1993, pp. 34-45.
 Source : <http://www.revedesdeuxmondes.fr>, généré le 01/01/2022.
- KRUMM, Pascale, « La Peur De l'Autre dans "*Le Horla*" de Maupassant et "*Dracula*" De Stoker. » in *Neophilologus*, n°4, vol 79, 1995, pp. 541-554.
 Source : <http://acces.bibliothequediderot.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-peur-de-lautre-dans-le-horla-maupassant-et/docview/1301913695/se-2?accountid=15868>, consultée le 03/02/2022.
- LANOUX, Armand, *Maupassant le Bel-Ami*, Paris, Grasset, Les cahiers rouges, 1995.
- LARRIVAUD-DE WOLF, Alice, *Le Primitif dans l'œuvre de Maupassant*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, École doctorale de littérature et civilisation françaises, 10 décembre 2011.
- LECLERC, Yvan, « Maupassant : le texte hanté », in *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp 21-22-23 mai 1993*, sous la dir. de Louis Forestier, Nathan, 1993, pp. 259-270.
Maupassant, le noir plaisir de raconter : La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit, Paris, PUF, 2011.

- LEFEBVRE, René, « Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même », in *Littératures*, n°38, 1998, pp.79-100.
- « Horreur et ressemblance dans les contes et nouvelles de Maupassant : du semblable à l'innommable », *Travaux de littérature*, ADIREL, n°13, 2000, pp.227-245.
- LEFEVBRE-BERTRAND, Liliane, *Le Statut littéraire de la Normandie chez Flaubert et Maupassant*, Lille, sous la dir. d'Yvan Leclerc, Lille thèses, 2006.
- LENOIR, Agnès, « Maupassant et les femmes du monde », in *Maupassant, du réel au fantastique*, Rouen, avant-propos de René Salmon, préf. de Louis Forestier, n° spécial *Études normandes*, n°2, 1994, pp. 25-34.
- LINTVELT, Jaap, « Pour une analyse narratologique des Contes et nouvelles de Guy de Maupassant », in *Fiction, narratologie, texte, genre*, éd. par Jean Bessière, New York, Peter Lang, 1989.
- « *Histoire vraie* de Guy de Maupassant, une analyse narrative et thématique », *Rapports*, n°54, 1984, pp.145-156.
- « L'Animalisation humaine et l'amour dans *Berthe* de Maupassant », in *C.R.I.N. Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et de Littérature Françaises ; L'Homme et l'animal*, n°19, 1988, pp.65-72.
- LESBROS, Aurelia, *Le Problème de l'identité dans la nouvelle fantastique*, Essais et documents, Le Manuscrit, Paris, 2006.
- LETHBRIDGE, Robert, « *Boule de suif* ou les mésaventures d'un récit », in *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n°5, 1997, pp. 15-22.
- LOZAY, Gérard, « De Maupassant aux conteurs cauchois patoisants, le passage à l'écrit d'un parler régional », in *Études normandes*, n°3, 1982, pp. 25-36.
- MACNAMARA, Matthew, « Maupassant et le descriptif », in *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp 21-22-23 mai 1993*, sous la dir. de Louis Forestier, Nathan, 1993, pp. 219-227.
- MITTERRAND, Henri, « Maupassant navigateur et routard : chroniques de « la vie errante » », in *Maupassant et l'écriture, Actes du colloque de Fécamp (21-22-23 mai 1993)*, sous la dir. de Louis Forestier, Paris, Nathan, 1993, pp. 253-258.
- « Le Récit et son discours impliqué : La Petite Roque de Guy de Maupassant », in *Littérature*, vol. 140, n°4, 2005, pp. 113-124.
- Maupassant, chroniques*, Paris, Librairie Générale Française, 2008.

- MOBIHAN, Françoise., « *Sur l'eau, ou l'éloge de l'apesanteur* », in *Cahiers Flaubert, Maupassant*, n°33, 2017, pp. 55-59.
- MORAND, Paul, *Prologue à la Vie de Guy de Maupassant*, Paris, Flammarion, 1942.
- MORISSON, Valérie, « Introduction : temporalité, intemporalité, intermédialité du cri », in *Le Cri dans les arts et la littérature*, Dijon, Études Universitaires de Dijon, 2017.
- NDONG NDONG, Rodrigue, « Maupassant à l'épreuve de l'herméneutique girardienne. Notes sur *Pierre et Jean* », in *Humanités Gabonaises*, n° 2, 2002.
- OBERLE, Christoph, « Lettres inédites de Maupassant à la Comtesse Potocka », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol 101, 4/2001, pp. 1275-1286.
- PASQUET, Martin, *Maupassant. Bibliographie. Étude de l'œuvre*, Paris, Albin Michel, 1993.
- PIERROT, Jean, « Espace et mouvement dans les récits de Maupassant » in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981.
 Source : <http://books.openedition.org/purh/8571>, généré le 18 août 2020.
 « Espace et mouvement dans les récits de Maupassant », in *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981. Source : <http://books.openedition.org/purh/8571>, généré le 18 août 2020.
 « Le Portrait et le miroir: Identité et différence dans les romans de Maupassant », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, n°5, 1994, pp. 774-785. Source : <https://www.jstor.org/stable/40531862>, consulté le 03/02/2022.
- PILOU, Roland, « Maupassant peintre de la mer et de la rivière. » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Lettres d'humanité*, n°22, décembre, 1963, pp. 451-514.
- PLACE-VERGHNE, Floriane, *Jeux paradigmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- POYET, Thierry, *Maupassant, une littérature de la provocation*, Paris, éd Kimé, 2011.
- RYU, Jae-Han, *L'Espace et le personnage dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris 3, Thèse de doctorat, Littérature française, sous la dir. de Philippe Hamon, Université de La Nouvelle Sorbonne, 1996.
- SAINT-AMAND, Pierre, « Fictions de parures: Maupassant », in *Romanic Review*; May 1, 84, 3; Periodicals Archive Online, 1993, pp. 255-268.
 Source : <http://acces.bibliothequediderot.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/fictions-de-parures-maupassant/docview/1290950094/se-2?accountid=15868>, consulté le 06/01/2022.

- SALEM, Jean, « Le Bestiaire imaginaire de Guy de Maupassant », in *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp 21-22-23 mai 1993*, sous la dir. de Louis Forestier, Nathan, 1993, pp.129-138.
- « Maupassant, la mort et le problème du mal », in *Dix-neuf-vingts, Revue de littérature moderne*, n°6, octobre 1998, pp. 95-112.
- Philosophie de Maupassant*, Paris, Ellipses, 2000.
- SATIAT, Nadine, *Maupassant*, Paris, Flammarion, 2003.
- SAVIANIO, Alberto, *Maupassant et l'autre*, Paris, Gallimard, 1977.
- SCHAPIRA, Charlotte, « Maupassant : présentation des personnages et narration impersonnelle », in *Neophilologus*, n°73, 1989, pp. 46-51.
- « La Folie - thème et outil narratif dans les contes de Maupassant », in *Neophilologus*, n°74, 1990, pp. 30-43.
- SCARPA, Marie, « Sauvage, vous avez dit « sauvage » ? Lecture ethnocritique de La Mère Sauvage de Maupassant », in *Littérature*, vol. 153, n°1, 2009, pp. 36-49.
- SCHASCH, Nafissa, *Maupassant et le fantastique ténébreux*, Nizet, 1983.
- SCHMIDT, Albert-Marie, *Maupassant par lui-même*, Paris, Seuil, 1962.
- SILAM, Maguy, *Étude sur Maupassant*, Paris, Ellipse, 1999.
- Étude sur Boule de suif, Maupassant*, Paris, Ellipses, 2015.
- SULLIVAN, Edward, Daniel, « Maupassant et la nouvelle », in *Cahiers de l'Association des études françaises*, Vol 27, N°1, 1975, pp. 223-236.
- TORTONSE, Paolo, « Le Siècle de la continuité », in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, éd. Jean-Louis Cabanès, Didier Philpott, Paolo Tortonese, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 281-291.
- TROYAT, Henri, *Maupassant*, Paris, Flammarion, 1992.
- VALETTE, Bernard, « Le Nom des personnages dans les contes de Maupassant », in *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, pp. 207-218.
- VANOYE, Francis, « Le Dit et le non-dit dans quelques textes de Maupassant », in *Le Discours et le Sujet*, Nanterre, Colloques à l'Université de Nanterre, n°1, 1972-1973, pp.39-62.
- VIAL, André, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954.
- « Guy de Maupassant et l'art du roman et la genèse d'*Une Vie* (deux auteurs présentent leurs livres) », *Les Cahiers Naturalistes*, n°3, 1955, pp.145-146.
- VINCENT, Emmanuel, « Paris/Province : Maupassant passé en revues », in : *Province-Paris. Topographie littéraire du xix^e siècle* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses

universitaires de Rouen et du Havre, 2000 . Source : <http://books.openedition.org/purh/11433>, généré le 30 décembre 2021.

WALD LASOWSKI, Patrick, *La Maison Maupassant*, (sous la dir. de J.B Pontalis), Paris, Gallimard, 2009.

WICKHORST KIERNAN, Katherine D., « L'Entre-moi : *Le Horla* de Maupassant, ou un monde sans frontières », in *Littérature, Marges*, n°139, 2005, pp. 44-61.

III. L'œuvre de René Girard

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

La Violence et le sacré, Paris, Grasset, 1972.

Shakespeare, les feux de l'envie, Paris, Grasset, 1990.

Quand ces choses commenceront, Paris, Arléa, 1994.

Je vois Satan tomber comme l'éclair, Paris, Grasset, (1999), 2001.

Le Sacrifice, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.

Les Origines de la culture, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

« La Pierre rejetée par les bâtisseurs », in *Théologiques*, Vol. 13, n°2, 2005, pp. 165-179.

Achever Clausewitz, Paris, Carnets Nord, 2007.

Le Bouc émissaire, Paris, Grasset, 2009.

Sanglantes origines, Paris, Flammarion, 2011.

Ouvrages critiques sur l'œuvre de René Girard

COULON, Pascal, *René Girard, l'impensable violence*, Paris, Germina, 2012.

FRAZER, James, George, *Le Rameau d'or : Esprits des blés et des bois. Le bouc émissaire*, tome 3, Paris, Robert Laffont, (1925) 1983.

GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred, *Autrui*, Paris, Flammarion, 2015.

HAEURSSLER, Éric, *Des figures de la violence, Introduction à la pensée de René Girard*, Paris, L'Harmattan, 2005.

HECKMANN, Hubert, et LENOIR, Nicolas, *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Rouen, Paradigme, 2012.

- LAZZERI, Christian, « Désir mimétique et reconnaissance », in *René Girard. La théorie mimétique, de l'apprentissage à l'apocalypse*, dir. par Charles RAMOND, Paris, PUF, 2010.
- MARX, Alfred, « Le Rituel biblique du Yom Hakippourim (Lévitique 16) », in *La Bible et l'autre*, Pardès, n°32/33, 2002/1, pp.106-115.
- MAUREL, Olivier, *Essais sur le mimétisme*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- OTTO, Hugues, « De la violence du sacrifice à la symbolisation de la violence », in *Alternatives non-violentes*, n°135, juin, 2005, pp. 34-39.
- RAMOND, Charles, « Job, Meursault, Clamence. Les guillemets de l'innocence et de la culpabilité dans la théorie mimétique de René Girard », in *Carnets : revues électroniques d'études françaises*, Série II, n°12, janvier 2018, pp. 29-43.
- TRIGANO, Shmuel, « Le Bouc émissaire : en finir avec l' « expiation » », in *La Bible et l'autre*, Paris, Press, 2002, pp.117-127.
- SCUBLA, Lucien, « L'Apport de René Girard à l'anthropologie du sacrifice : le sacrifice protège les hommes de la violence », in *Raison présente*, n°170, 2009, pp.103-116.
- SCHWAGER, Raymund, *Avons-nous besoin d'un bouc émissaire ?*, Paris, Flammarion, 2011.
Source : https://www.rene-girard.fr/57_p_44435/theorie-mimetique.html, consulté le 12/02/2015.

IV. Ouvrages généraux

- AMOSSY, Ruth, « Types ou stéréotypes ? Les physiologies et la littérature industrielle », in *Romantisme*, n°64, 1989, pp. 113-123.
- AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*, Paris, Nathan, 1997.
- AMOSSY, Ruth, *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- ANDRE, Sylvie, *Le Récit. Perspectives anthropologique et littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1995.
- ARNOULD, Colette, *La Satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, PUF, 1996.

- AUGE, Marc, « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique », in *l'Homme*, Tome 27, n°103, 1987, pp.7- 26.
 Source : www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1987_num_27_103_368854, consulté le 14/12/2021.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984.
- BALZAC, Honoré, *Les Français peints par eux-mêmes : types et portraits humoristiques à la plume et au crayon*, Paris, Philppart J., tome 2, (date indéfinie).
- BAREL, Yvan, *La Marginalité sociale*, Paris, PUF, 1982.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
Essais critiques, Paris, le Seuil, 1964.
 « L'Effet de réel », in *Communications*, n°11, Paris, Seuil, 1968, pp. 84-89.
Le Plaisir du Texte, Paris, Seuil, 1973.
 « Analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1969.
- BERTHET, Dominique, *Figure de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BONNET, Gilles, *L'Écriture comique de J. – K. Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- BOULOUMIE, Arlette, “Avant-propos”, in Bouloumié, Arlette, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone : Cahier XXIX*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 11-13. Source : <http://books.openedition.org/pur/28108>
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.
Le Sens pratique, Paris, Minuit, 1980.
- BIYOGO, Grégoire, *Traité de méthodologie et d'épistémologie de la recherche*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- CABANES, Jean-Louis, *Critique littéraire et sciences humaines*, Toulouse, Edouard Privat, 1974.
- CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.
- COMBEAU, Yan, *Histoire de Paris*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- CROUSET, Michel, « Sur la topographie de la chartreuse de Parme et sur le rapport des lieux privés et des lieux communs », in *Espaces romanesques*, Paris, M. Crouzet, PUF, 1982.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Gallimard, 1953.

- DIJOUX, Mathieu, *Le Chant de la violence collective : l'imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la Chanson de Roland*, Université de Grenoble-Alpes, sous la dir. de Philippe Walter, juin 2015.
- DORAIS, Louis-Jacques, *Discours et constructions identitaires*, Canada, Presses de L'Université de Laval, sous la dir. de Denise Deshaies et de Diane Vincent, CEFAN, 2004,
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- DUCHET, Claude, *Rapport roman et société*, Paris, Hatier, 1971.
 « Une Écriture de la socialité », in *Poétique*, n°16, 1973, pp. 446-454.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1998.
- DUVAL, Sophie, MARTINEZ Marc, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.
- DUVAL Sophie et SAÏDAH Jean-Pierre, *Mauvais genre. La satire moderne*, Bordeaux, Modernité, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Paris, Grasset, 1985.
Construire l'ennemi, Paris, Grasset, 2014.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
Initiations, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques, Paris, Folio Essais, 2015.
- ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Mille et une nuits, 1994.
- FABRE, Nicole, « Étrange double, double étranger », in *Imaginaire & Inconscient*, vol 14, n°2, 2004, pp.15-22. Source : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2-page-15.htm>, consulté le 03/02/2022.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968.
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Payot, 1989.
Psychologie des foules et analyse du moi, Paris, Payot, [1981], 2012.
- GALEANO, Eduardo, « Boucs émissaires : Les diables du diable », in *Le monde diplomatique*, n°617, août, 2005.
- GALLINI, Clara, et LAZZERI Christian, « Scipio Sighele et la foule délinquante », in *Hermès, La Revue*, n° 2, 1988/2, pp. 105-133. Source : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1988-2-page-105.htm>, consulté le 30/11/2021.

GAMARRA, Pierre, « Défense et illustration de la nouvelle », in *Europe*, n°628-629, (aout-sept), 1981.

Source : <http://acces.bibliothequediderot.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/défense-et-illustration-de-la-nouvelle/docview/1303136731/se-2?accountid=15868>, consulté le 30/11/2021.

GARNIER, Xavier, « La Littérature et son espace de vie », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* [en ligne]. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2006.

Source : <http://books.openedition.org/puv/396>, généré le 23 avril 2021.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

« Vraisemblance et motivation », in *Communications*, n°11, 1968, pp. 5-21.

GIORGIO, Israël, « Modèle récit ou récit modèle », in *Le Modèle et le Récit*, Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2001.

GODENNE, René, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974.

GOFFMAN, Ervig, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, t.2, Paris, Minuit, 1973.

GOLDMANN, Lucien, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970.

La Création culturelle dans la société moderne, Paris, Denoel, 1971.

GONCOURT, Edmond et Jules de., *Madame Gervaisais*, chap LXXXVII, Paris, Gallimard, 1982[1869].

GRILLO, Éric, *La Philosophie du langage*, Paris, Seuil, 1997.

GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

« Le Comique et le grotesque », in *Poétique*, n° 186, 2019/2, pp. 243-256.

Source : <https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/revue-poetique-2019-2-page-243.htm>, téléchargé le 15/02/2022.

GUINAND, Cécile, « Caricature textuelle et visuelle française du XIX^e siècle. Enjeux sémiologiques d'une analyse icono-textuelle », in *Quêtes littéraires*, n°10, 2020, pp. 145- 158.

HACKER, Friedrich, *Agression, violence dans le monde moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

« Un Discours contraint », in *Littérature et réalité*, R. Barthes et al, Paris, Seuil, 1982, pp. 119-167.

Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola, Genève, 1998.

« Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

- « Introduction. Fait divers et littérature », in *Romantisme*, n°97, 1997, pp. 7-16.
 Source : www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_97_3233, consulté le 30/11/2021.
- JANIN, Jules, *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Léon Cumer, tome I, 1840.
- JAUVION, Alain, « Mimesis et violence chez René Girard », in *Hermès* 22, 1998, pp. 47-52.
- JONES, Ernest, *Psychanalyse, Folklore, Religion*, Paris, Payot, 1973,
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, [1992], 2001.
- KAUFFMANN, Michel (dir.) et WINTERMEYER, Rolf (dir.), *Figures de la singularité*.
 Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.
 Source : <http://books.openedition.org/psn/8149>, généré le 18 février 2021.
- KEARNEY, Richard, « Terrorisme et sacrifice : le cas de l'Irlande du Nord », in *Esprit*, Avril, 1979, pp. 29-44.
- HERITIER, Françoise, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- JACQUES, Jean-Pierre, *La Bible*, Paris, Hatier, Coll. « Profil littéraire », 1982.
- KERTZER, David I., *Ritual, Politics and Power*, New Haven/ London, 1988.
- LAING, Ronald David, *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1979.
- LAVAUD, Martine, « Grottesque XIX^e siècle » : le vertige relativiste des exhumations littéraires », in, *Romantisme*, L'expérience du relatif, n°114, 2001, pp. 41-49.
 Source : <https://doi.org/10.3406/roman.2001.1045>, consulté le 25/03/2022.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, éd. Christian Bourgeois, 1969.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Anthony Glinoe, Paris, ENS éd., 2014[1966].
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
Les Termes clés de l'analyse du discours, Paris, Seuil, 1996.
Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation, Paris, Armand Colin, 2004.
 « LaParatopie », Source : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Para>, consulté le 23/02/2022.
 « Projet ethnocritique et analyse du discours », in *Horizons ethnocritiques*, sous la dir. de J.M. Privat et Marie Scarpa, Collection Ethnocritiques, Anthropologie de la littérature et des arts, Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 97-108.

- MARC, Alain, *Écrire le cri, Sade, Bataille, Maïakovski*, Orléans, L'Écarlate, 2000.
- MICHAUD, Guy, *Introduction à une science de la littérature*, Istamboul, éd Pulhan Matbaasi, 1950.
- MICHELINE, Hermine, *Destins de femmes, désir d'absolu, essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*, Paris, Beauchesne, 1997.
- MONNIER, Henri, *Physiologie du bourgeois*, Paris, Aubert et cie, 1841.
- MORISSON, Valérie, « Introduction : temporalité, intemporalité, intermédialité du cri », *Le Cri dans les arts et la littérature*, Dijon, Études Universitaires de Dijon, 2017.
- MUCCHIELLI, Alex, *L'Identité*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2011.
Source : <https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/--.htm> Consulté le 01/02/2022.
- NTOSSANG, Marguerite, *L'Usage des animaux domestiques dans la thérapeutique des peuples fang du Gabon*, Mémoire de maîtrise, (sous la direction du Professeur Bernardin Minko Mve) Département d'anthropologie, Université Omar Bongo, 2010-2011.
- OBONO OYONO, Diane Aymard, « Le Paradigme du bouc émissaire chez Maupassant. », in *Carnets : revue électronique d'études françaises*, série II, n° 12, pp. 68-82, janvier 2018.
Source : <https://doi.org/10.4000/carnets.2441> Consulté le 22/02/2022.
- OFFENSTADT, Nicolas, « Le Rite et l'histoire. Remarques introductives », in *Hypothèses*, pp. 7-14, 1998.
Source: <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-1998-1-page-7.htm>, consulté le 30/11/2021.
- OTT, Hervé, « De la violence du sacrifice à la symbolisation de la violence », in *Alternatives non-violentes*, n°135, Juin 2005.
- PASTOUREAU, Michel, « Le Réel et le vrai sont deux notions très différentes », in *Le Point*, Paris, « Références, comprendre le Moyen-âge », Coll. « Les textes fondamentaux », Novembre-Décembre 2011.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
La Pensée du roman, Gallimard, Coll.NRF Essais, 2003.
- PERRIN, Laurent, *L'Ironie mise en trope*, Paris, Kimé, 1996.
- PLEKHANOV, Georges, *L'Art et la vie sociale*, Paris, éd Sociales, 1950.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, [1965], 1970.
- REICHLER, Claude, *L'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989.

- RIFFATERRE, Michel, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire. », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°16, 1964, pp.81-95.
Source : <https://doi.org/10.3406/caief.1964.2460>https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2460
- RIPA, Yannick, *Les Femmes, actrices de l'histoire*, France, 1789-1945, SEDES, Campus/Histoire, 1999.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Lire l'écriture », in *Le Temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle* [en ligne]. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2009. Source : <http://books.openedition.org/puv/126>, généré le 04 mai 2019.
Le Temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2009.
Source : <http://books.openedition.org/puv/110>, consulté le 13/01/2020.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1965.
- SCARPA, Marie, « Le Personnage liminaire », in *Romantisme*, n°145, pp.25-35, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction » in *Vox-Poetica*, Sciences humaines.
Source : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>, consulté le 03/02/2022.
- SIZERANNE, Robert (de la), « Qu'est-ce que la caricature ? À propos de MM. Forain et Caran d'Ache », in *Revue des Deux Mondes*, vol. 149, n°3, oct-1898, pp. 595-63.
- SOUMELE-TSAFACK, Thérèse, « La Démythification de la nature et de l'amour dans *Une Vie* de Guy de maupassant », *Synergies Algérie*, n°12, 2011, pp. 255-267.
- STAWINSKI-JANNUSKA, Cécile, « Le Rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », in *Labyrinthe* 18, 2004 (2), mis en ligne le 20 juin 2008.
Source : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/204>, consulté le 08 février 2021.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2008.
- STOHLER, Vincent, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 05 janvier 2011.
Source : <http://journals.openedition.org/narratologie/1184>, consulté le 09 juillet 2021.
- STRAUSS, Lévy, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- TARGE, André, « Topographie de la violence », in *Littérature*, n°20, 1975, pp. 49-61.
- THOMSON, Joseph, *Au pays des Massai*, Paris, 1886.

- TOURSEL, Nadine et VASSEVIÈRE, Jacques, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2008.
- TROYAT, Henri, *Maupassant*, Paris, Gallimard, 1989.
- TSIKOUNAS, Myriam, « Les Contes de la violence ordinaire » in *Sociétés et Représentations*, 2004/1 (n°17), pp. 397-414.
Source : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-397.htm>, consulté le, 10 octobre 2018.
- VAILLANT, Alain, « Le Réalisme, expansion totale de la caricature », in *Fabula / Les colloques*, Littérature et caricature (XIX^e-XXI^e siècles).
Source : <http://www.fabula.org/colloques/document6885.php>, consultée le 20 février 2022.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passages*, Switzerland, Mouton et co and Maison des Sciences de l'Homme, [1909], 1969.
- VEYRAT, Georges, *La Caricature à travers les siècles*, Paris, Charles Mendel, 1895.
- VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange, « Le Sérieux et la feinte. Le bourgeois dans la littérature réaliste. », in *Romantisme*, n°87, 1995, pp. 3-12.
Source : <https://doi.org/10.3406/roman.1995.2970>, consulté le 31/12/2021.
- WIEVIORKA, Michel, « La Reconnaissance des marges, au cœur des dynamiques sociales en France et au Japon », in *Conférence inaugurale du colloque international*, Maison Franco-japonaise de Tokyo, 1er juillet 2016.
Source : <https://wieviorka.hypotheses.org/706>, consulté le 30/12/2021.
- WULF, Christoph, « Mimesis et rituel », in *Hermès, La Revue*, C.N.R.S., n°22, 1998/1, pp. 153-162. Source : www.cairn.info, généré le 28/02/2021.
- WUNEBURGER, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, 2003.
- YANNICK, Ripa, *Les Femmes, actrices de l'histoire*, France, 1789-1945, SEDES, Campus/Histoire, 1999.
- ZELDIN, Théodore, *Histoire des passions françaises*, 1848-1945, vol 5, Paris, Seuil, 1980.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.
<https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/>
<http://www.maupassantiana.fr/>
https://www.rene-girard.fr/57_p_44435/theorie-mimetique.html

V. Autres œuvres de fiction

CEARD, Henry, *Une Belle journée*, Paris, Charpentier, 1881.

GOFFMAN, (d')Ervig, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, t.2, Paris, Minuit, 1973.

MURGER, Henri, *Scènes de la vie de Bohème*, Paris, Julliard, 1964.

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Retraite de Monsieur Bougran*, Paris, Cent-Pages, 2020.

VI. Usuels

Ancien testament interlinéaire, Alliance Biblique universelle, traduction œcuménique de la Bible, 1988- 2004.

ARON Paul, et al., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2008.

AZIZA, Claude, *Dictionnaire des figures et des personnages*, Paris, Garnier, 1981.

La Bible de Jérusalem, français courant, Paris, Cerf, 2004.

Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, tome 2, Paris, Le Robert, 1982.

Dictionnaire de la langue française, Paris, tome 1, Émile Littré, éd. Littré Émile, [1801-1881], 1873-1874.

Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m/f871#> Consulté le 22/12/2022.

Dictionnaire de la langue française, Emile Littré, tome 4, éd. Littré Émile, [1801-1881].

Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f1074#> , consulté le, 18/01/2022.

Dictionnaire encyclopédique de psychologie, t.2, L-Z / sous la dir. de Norbert Sillamy, Paris, Bordas, 1980.

Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, PUF, 2002.

DUROZOI, Gérard et al., *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 2002.

Encyclopaedia Universalis, Symposium, Les enjeux, 1990.

Encyclopaedia Universalis, corpus 21, Paris, 1996.

LAPLANCHE, Jean, et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F, [1967], 2007.

LAROUSSE, *Dictionnaire Larousse de poche*, Paris, Larousse, 2006.

Le Grand Larousse Encyclopédique, Paris, 2007.

Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^{ème} siècle, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

<https://www.littre.org/definition/coquet> Consulté le 22/12/2021.

REY, Alain et al., *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2017.

SCHWEIZER, Hans, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Symposium, Les enjeux, vol 28-29, [1990], 1994

Index

Avertissement : Compte tenu de leur occurrences récurrentes les noms de Guy de Maupassant, de René Girard ne seront pas mentionnés comme des entrées de l'index.

A

- AMOSSY, Ruth 23, 28, 225, 227,
229, 230, 231, 239, 347, 401
ANDRE, Sylvie, 30, 134, 135, 429
ANGENOT, Marc, 337, 339, 359, 361,
362, 364
ARNOULD, Colette, 363, 429
AUGE, Marc 331, 429

B

- BAKHTINE, Mikhaïl, 429
BALZAC, Honoré, 21, 193, 227, 230,
232, 256, 257, 259, 306, 324, 343,
344, 347, 351, 358, 401
BANCQUART, Marie-Claire, 160,
167, 172, 173, 192, 214, 215, 220,
233, 235, 247, 284, 336, 368, 370
BAREL, Yvan, 223, 260, 273
BARTHES, Roland, 29, 30, 39,
93, 114, 119, 133, 137, 138, 152, 164,
188, 432
BAYARD, Pierre, 64, 164, 328, 332

- BENHAMOU, Noëlle, 101, 102,
266, 267, 284
BERAT-ESQUIER, Fanny, 203
BERGSON, Henri, 353, 364
BERTRAND-JENNINGS, Chantal,
307, 357, 419
BESNARD-COURSODON, Micheline,
23, 24, 95, 163, 300, 315, 316, 320
BIJAOUÏ-BARON, Anne-Marie, 256
BIRON, Michel, 183, 262, 419
BIYOGO, Grégoire, 26, 429
BONNET, Gilles, 7, 184, 254, 355
BOTTEREL-MICHEL, Catherine,
14, 103, 287, 314, 322, 325, 333,
369, 370, 374, 378, 402
BOUILHET, Louis-Hyacinthe, 233
BOULOUMIE, Arlette, 265, 274, 429
BOURDIEU, Pierre, 252
BUI, Véronique, 267
BURY, Mariane, 348, 391

C

- CABANES, Jean-Louis, 266, 272,
334, 423, 426

CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène,
72, 310, 420

CASTELLA, Charles, 36, 37, 38

CASTEX, Pierre-Georges, 204

CATTEAU, Jacques, 327

CEARD, Henri, 59, 420

CHAMPFLEURY, Jules, 253, 266

CHARTIER, Pierre, 281, 402

COGNY, Pierre, 221

COULON, Pascal, 130

CROUSET, Michel, 200, 430

D

DANGER, Pierre, 35, 36, 37, 38, 53,
201, 240, 289, 291, 293, 296, 297,
301, 320, 335

DELAISEMENT, Gérard, 389, 421

DEMONT, Bernard, 170, 175, 179

DESCARTES, René, 34

DIJOUX, Mathieu, 24

DORAIS, Louis-Jacques, 324

DOTTIN-ORSINI, Mireille, 286,
299

DUCHET, Claude, 348

DUVAL, Sophie, 365

E

ECO, Umberto, 28, 240, 430

ELIADE, Mircea, 117, 118, 124, 153

F

FABRE, Nicole, 294

FÄRNLÖF, Hans, 230, 284, 348, 354

FERMIGIER, André, 205

FLAUBERT, Gustave, 13, 37, 49,
92, 107, 133, 144, 165, 191, 195, 197,
198, 203, 204, 205, 207, 208, 212,
218, 220, 221, 231, 232, 233, 234,
235, 245, 246, 247, 253, 256, 257,
258, 259, 264, 271, 283, 306, 314,
316, 338, 342, 343, 349, 351, 358,
368, 419, 422, 424, 425

FONTANIER, Pierre, 341, 430

FONYI, Antonia, 40, 43, 44, 64, 178,
205, 373, 376, 389, 416

FORESTIER, Louis, 23, 47, 74,
75, 94, 98, 101, 104, 136, 167, 171,
174, 175, 177, 179, 185, 190, 208,
210, 235, 244, 247, 258, 284, 296,
298, 301, 302, 303, 304, 307, 309,
327, 329, 331, 342, 356, 358, 359,
380, 384, 415, 416, 422, 424, 425,
426

FRAZER, James, George 18, 19, 20,
104, 134

FREUD, Sigmund, 36, 82, 84, 92, 164,
290, 320, 328, 332, 353, 365, 418

G

GADDAR, Saad, 107, 108, 313, 320,
333, 334

GALEANO, Eduardo, 22

GAMARRA, Pierre, 136, 431
GARNIER, Xavier, 165, 169,
230, 283, 389, 416, 418, 421, 430,
436
GENETTE, Gérard, 26, 30, 72,
144, 146, 232
GERALD, Prince, 301, 422
GIACCHETTI, Claudine, 41, 167, 170,
178, 186, 187, 202, 203, 308
GIORGIO, Israël, 30, 431
GODENNE, René, 136, 160
GOFFMAN, Ervig, 193
GOLDMANN, Lucien, 11, 84
GONCOURT, Edmond et Jules de.,
13, 296
GREIMAS, Algirdas, Julien, 30,
145, 170, 238
GRIVEL, Charles, 204
GROJNOSWKI, Daniel, 267
GUINAND, Cécile, 347, 431

H

HAEURSSLER, Éric, 84
HAEZEWINDT, Bernard, 136, 144, 422
HAMON, Philippe, 23, 26, 28,
30, 58, 59, 76, 82, 87, 114, 133, 137,
138, 147, 164, 167, 188, 191, 194,
200, 225, 236, 237, 238, 242, 243,
244, 245, 252, 254, 261, 262, 272,
274, 280, 282, 312, 357, 360, 364,
386, 401, 426
HELMS, Laure, 25, 43, 62

HERSCHBERG-PIERROT, Anne,
239
HUYSMANS, Joris-Karl, 13, 49, 184,
254, 355, 429

J

JANIN, Jules, 193, 230, 235, 251
JAUNET, Claire-Neige, 76
JAUVION, Alain, 148
JONES, Ernest, 393, 432
JOUVE, Vincent, 224, 238
JUNG, Johann, 170

K

KAUFFMANN, Michel, 273, 432
KEARNEY, Richard, 148
KERTZER, David I., 117
KRAJEWSKA, Barbara, 304, 423
KRUMM 331, 423

L

LAING, Ronald David, 313, 432
LANOUX, Armand, 12, 14, 201,
394
LARRIVAUD-DE WOLF, Alice, 371
LAZZERI, Christian, 54, 55
LECLERC, Yvan, 14, 86, 191, 421, 424
LEFEVBRE-BERTRAND, Liliane,
206
LOVECRAFT, Howard Phillips, 205,
220, 432

LOZAY, Gérard, 247, 424

M

MAINGUENEAU, Dominique, 15,

26, 30, 66, 76, 241, 269

MARC, Alain, 113, 114, 433

MARX, Alfred, 17, 216

MAUREL, Olivier, 283

MICHELINE, Hermine, 380, 433

MITTERRAND, Henri, 167, 169,

170, 212, 388

MOBIHAN 204, 206, 425

MONET, Claude, 211

MONNIER, Henri, 193, 195, 256, 257,

343, 345, 347, 352, 354, 380, 405

MORAND, Paul, 107

MORISSON, Valérie, 113

MUCCHIELLI, Alex, 324

N

NDONG NDONG, Rodrigue, 25

NTOSSANG, Marguerite, 18

O

OBONO OYONO, Diane Aymard,

1, 16, 433

OFFENSTADT, Nicolas, 117, 118,

122, 433

P

PAVEL, Thomas, 322

PIERROT, Jean, 207, 331

PILOU, Roland, 178, 179, 214, 425

PLACE-VERGHNE, Floriane, 52

POYET, Thierry, 319, 357, 360

PROPP, Vladimir, 27, 30, 90, 93, 94,

96, 146

R

RAMOND, Charles, 54, 130, 154,

157

RIFFATERRE, Michel, 232, 248

RIPA, Yannick, 379, 436

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-

Claire, 86, 202

RYU, Jae-Han, 196, 224

S

SAINT-AMAND, Pierre, 286, 309, 426

SALEM, Jean, 107, 163, 208, 211,

215, 216, 318

SARTRE, Jean-Paul, 132, 329, 434

SATIAT, Nadine, 233

SCARPA, Marie, 119, 126, 241, 401,

433

SCHAEFFER, Jean-Marie, 131,

434

SCHAPIRA, Charlotte, 271, 272

SCHMIDT, Albert-Marie, 389, 390, 394

SCHOPENAUER, Arthur, 12, 286, 314,

322, 394

SCUBLA, Lucien, 120, 121, 128, 148

SILAM, Maguy, 13, 402, 426

SIZERANNE, Robert (de la), 344,
347, 434

SOUMELE-TSAFACK, Thérèse, 383,
434

STAWINSKI-JANNUSKA, Cécile,
261

STEINMETZ, Jean-Luc, 205, 435

STOHLER, Vincent, 229

STRAUSS, Lévy, 25, 104, 134

T

TRIGANO, Shmuel, 17

TROYAT, Henri, 393

TSIKOUNAS, Myriam, 336, 435

V

VAILLANT, Alain, 353, 355, 435

VALETTE, Bernard, 127, 244, 427

VAN GENNEP, Arnold, 118, 122,
125, 128, 260, 261

VEYRAT, Georges, 344, 347,
354, 435

VIAL, André, 23, 97, 165, 179,
203, 214, 228, 232

VOISIN-FOUGERE, Marie-Ange,
352, 354, 435

W

WIEVIORKA, Michel, 249, 435

WULF, Cristoph, 118

WUNEBURGER, Jean-Jacques, 11

Z

ZOLA, Emile, 13, 49, 65, 75, 76,
175, 193, 194, 195, 200, 213, 231,
232, 236, 237, 238, 243, 247, 252,
259, 262, 265, 266, 306, 356, 357,
358, 389, 423, 432

ZUMTHOR, Paul, 131, 436

Table des matières

Introduction générale	11
Première partie : Victimisation et poétique du récit	31
Chapitre 1 : La crise de l'indifférenciation	35
I.1.1. Pour une lecture du désir mimétique	37
I.1.1.A. Désir triangulaire	40
I.1.1.B. Pierre Roland : amour incestueux ?	45
I.1.2. Le brouillage : aux frontières de la ressemblance.....	49
I.1.2.A. Frustration du désir	53
I.1.2.B. Désir de reconnaissance	57
I.1.3. L'indifférenciation : pour une lecture du paradigme du brouillage.....	59
I.1.3.A. Indifférenciation et brouillage psychique.....	62
I.1.3.B. Le ressassement	63
I.1.3.C. La crise sentimentale	68
Chapitre 2 : Textures de la violence	73
I.2.1. La polarisation de la violence : tous contre un	73
I.2.1.A. Accusation et persécution	78
I.2.1.B. Scénographie narrative de l'accusation et effet de groupe	83
I.2.1.C. Bourreau et victime	94
I.2.2. La violence rituelle : l'animal pris au piège.....	106
I.2.2.A. Violence rituelle et comparaison animale.....	107
I.2.2.B. Le piège.....	110
I.2.2.C. Le cri.....	115
Chapitre 3 : Entre rite et récit.....	119
I.3.1. Le rituel sacrificiel	123
I.3.1.A. Rite et récit	124
I.3.1.B. Les archétypes du rituel chez Maupassant.....	127
I.3.1.C. Les récits de persécution	130
I.3.2. Cohérence narrative et rituelle	136
I.3.2.A. Typologie du texte victimaire maupassantien.....	136
I.3.2.B. Morphologie du conte victimaire	142

I.3.2.C. Schéma narratif du récit victimaire	147
I.3.3. La valeur du sacrifice.....	155
I.3.3.A. Vers une démythification du sacrifice.....	155
I.3.3.B. Maupassant et le triomphe du bourreau	158
I.3.3.C. La victime valorisée	159
Conclusion partielle	162
<i>Deuxième partie : Système des personnages, stéréotypie et marginalité.....</i>	165
Chapitre 1 : Représentations spatio-temporelles et victimisation.....	169
II.1.1. Espace et déterminisme : terre mère, terres amères	171
II.1.1.A. Espace décor de l'action.....	171
II.1.1.B. Espace et bipolarité : espace ouvert et dépaysement.....	177
II.1.1.C. L'étranger figure d'exclusion	183
II.1.1.D. Espaces fermés : symboles de l'enfermement	186
II.1.2. L'Espace comme marqueur de la marginalité des personnages.....	197
II.1.2.A. Une eau qui remue et fige	202
II.1.2.B. Ambivalence aquatique : du réel à la naissance du fantastique	206
II.1.3. L'appel de la nature : la lumière et l'eau, l'espace et le temps	209
II.1.3.A. Réalisme ou impressionnisme descriptif ?	213
II.1.3.B. Déterminisme extérieur	217
Chapitre 2 : Système des personnages, stéréotypie et marginalité	225
II.2.1. Le stéréotype, une notion plurielle et complexe	227
II.2.1.A. Stéréotypie : types et stéréotypes	231
II.2.1.B. Enjeux littéraires : le monde de la presse.....	236
II.2.2. Marqueurs de stéréotypie	238
II.2.2.A. L'effet-personnage comme marqueur de stéréotypie	238
II.2.2.B. Marqueurs stables	243
II.2.3. Stéréotypie et marginalité constante.....	250
II.2.3.A. Approches définitionnelles (marges, marginalités)	250
II.2.3.B. Catégorisation et marginalité : marqueurs de la marginalité.....	253
II.2.3.C. Le thème de la bureaucratie.....	257
II.2.3.D. Marginalité constante	261
Conclusion partielle	276
<i>Troisième partie : La victimisation miroir d'une idéologie victimaire</i>	279
Chapitre 1 : Être et paraître.....	281

III.1.1. Mimétisme social : être et paraître	282
III.1.1.A. La coquetterie : entre être et paraître	285
III.1.1.B. Coquette narcissique	290
III.1.1.C. Mimétisme social	303
III.1.2. Inadéquation spatio-temporelle	313
III.1.2.A. Isolement social et affectif	315
III.1.2.B. Le vieillissement du corps et la mort	320
III.1.2.C. Le personnage angoissé : la peur et le problème des pensées obsédantes	322
III.1.3. La crise identitaire et le phénomène du double	325
III.1.3.A. Le problème de l'altérité : du double familial au double monstrueux	328
III.1.3.B. Le double intérieur	334
Chapitre 2 : Satire et vision sociale	339
III. 2.1. Disqualification du stéréotype : la caricature littéraire	341
III. 2.1.A. Le mode satirique : entre ironie et caricature	341
III.2.1.B. Caricature textuelle et disqualification du type	347
III.2.1.C. Disqualification : du bourgeois-type à la femme moderne	353
III. 2.2. Discours agoniques et vision sociale	363
III. 2.2. A. Satire sociale et énonciation satirique.....	367
III.2.2.B. Le culte de l'argent	374
III.2.3. Satire des institutions	381
III.2.3.A. L'enfer du mariage : victimisation de la femme	381
III.2.3.B. Maupassant et la politique	387
III.2.3.C. Maupassant et la guerre.....	389
III.2.3.D. Le grand marionnettiste	393
Conclusion partielle	398
CONCLUSION GENERALE	401
Annexes.....	407
Bibliographie	417
Index	441
Table des matières.....	447

