



Les romans de l'écrivain-journaliste d'*Illusions perdues* à *Bel-Ami* : continuités et ruptures

Mémoire

Maude Couture

Maîtrise en études littéraires
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Maude Couture, 2015

Résumé

Nombreux sont les romans du XIX^e siècle qui ont pour thème principal le journalisme. Le présent mémoire se donne pour objectif de retracer l'évolution et les transformations du scénario romanesque de l'écrivain-journaliste à travers trois romans majeurs sur la presse soit *Illusions perdues* (1843) d'Honoré de Balzac, *Charles Demailly* (publié en 1860 sous le titre *Les hommes de lettres*) des frères Edmond et Jules de Goncourt ainsi que *Bel-Ami* (1885) de Guy de Maupassant. Pour ce faire, nous situerons d'abord *Illusions perdues* comme le modèle matriciel de ce scénario en ce sens que se cristallise dans ce roman l'ensemble des éléments clés propres à ce scénario et nous verrons par la suite en quoi les romans des Goncourt et surtout de Maupassant s'en rapprochent et s'en distancent. Nous avons choisi de convoquer ces œuvres, car elles représentent des repères incontournables dans une étendue temporelle d'un peu plus de quarante ans.

Table des matières

RÉSUMÉ	III
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES ABRÉVIATIONS	VII
REMERCIEMENTS	IX
INTRODUCTION	1
QUELQUES REPÈRES HISTORIQUES	4
CHAPITRE 1 : LE SCÉNARIO ROMANESQUE DE L'ÉCRIVAIN-JOURNALISTE	9
1.1 LE SCÉNARIO PRIMITIF DU JEUNE PROVINCIAL À PARIS : LA TENTATION DU JOURNALISME	10
1.2 LE PORTRAIT D'UN ASPIRANT ÉCRIVAIN	14
1.3 PARIS, VILLE INITIATRICE ET RITE DE PASSAGE	20
1.4 QUELQUES CRITIQUES ADRESSÉES À LA PRESSE	27
1.5 BEL-AMI OU LA DÉCONSTRUCTION DU HÉROS TRADITIONNEL	31
CHAPITRE 2 : LE DOUBLE FÉMININ	39
2.1 LA SÉDUCTION ET LES RELATIONS AMOUREUSES: UNE AFFAIRE DE SPÉCULATION	39
2.2 L'INVERSION DES RÔLES : LA FEMME-MÂLE ET L'HOMME-FILLE	50
2.2.1 CLOTILDE DE MARELLE	51
2.2.2 MADELEINE FORESTIER	61
2.2.3 L'HOMME-FILLE	66
2.3 LE DÉSIR MÉDIATISÉ ET LA PERTE D'IDENTITÉ	71
CHAPITRE 3 : LES SOCIABILITÉS LITTÉRAIRES ET JOURNALISTIQUES	77
3.1 LE CÉNACLE BALZACIEN ET LA NOTION D'ARTISTE	77
3.2 LES MŒURS JOURNALISTIQUES	92
3.3 <i>LA VIE FRANÇAISE</i> : UN ENDROIT LUDIQUE	94
3.4 LES LIEUX PRIVÉS ET LA CONQUÊTE DE L'ESPACE	97
CHAPITRE 4 : LE JOURNAL FICTIF	105
4.1 L'OBJET-JOURNAL COMME EFFET DE RÉEL	105
4.2 LA FICTIONNALISATION DE L'INFORMATION	109
4.3 LA RÉÉCRITURE COMME ÉCONOMIE DE MOYENS	113
CONCLUSION	123

BIBLIOGRAPHIE **127**

ANNEXE **143**

Liste des abréviations

IP Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, GF Flammarion, 1990, 664 p.

CD Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Flammarion, 2007, 392 p.

BA Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Flammarion (coll. GF), 2008, 432 p.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de maîtrise, monsieur Guillaume Pinson. Votre intelligence et l'étendue de vos connaissances me laissent admirative. Un immense merci pour la patience et la générosité dont vous avez fait preuve à mon égard ainsi que pour vos conseils toujours judicieux. Votre passion contagieuse pour la littérature et la presse du 19^e siècle m'a, dès les premiers mois de mon baccalauréat en études littéraires, inspirée et, grâce à vous, mon amour pour cette époque ne s'est jamais démenti depuis et, au contraire, n'a cessé de croître. Le bonheur avec lequel vous transmettez votre savoir fait de vous un professeur d'exception. Vous faites pour moi partie de ces rencontres à la fois marquantes et déterminantes dont on se souvient toujours.

À mes parents, j'aimerais vous dire toute ma gratitude pour votre support et vos encouragements tout au long de mon parcours scolaire, mais aussi pour mille autres choses. Je vous dois beaucoup.

Spécialement à toi maman, merci de m'avoir écoutée, comprise, lue et d'avoir toujours cru en moi parfois plus que moi-même.

Une pensée toute spéciale va à ma grand-mère qui nous a quittés l'année dernière à l'âge de 101 ans, femme fière, forte, battante, inspirante que je n'oublierai jamais.

Finalement, je dédie ce mémoire à mon frère Cédric, mon idole de toujours, mon puits intarissable de savoir, dont la beauté n'a d'égal que l'intelligence!

Introduction

Un jeune provincial quitte sa province natale pour se rendre à Paris afin de se tailler une place dans le monde des lettres, mais doit finalement se résigner à faire du journalisme son gagne-pain, voilà un scénario présent dans l'air du temps et abondamment repris dans les fictions françaises du XIX^e siècle. *Illusions perdues* de Balzac en est en quelque sorte l'emblème, voire la matrice de tous les écrits qui lui succèdent et qui abordent le même thème, mais précisons d'entrée de jeu qu'il serait faux de croire que ce scénario a été créé *ex nihilo* par cet auteur et il faut également se garder de lui en attribuer la complète paternité, car bien avant lui, au XVIII^e siècle notamment, on retrouve disséminés dans quelques œuvres certains des matériaux du scénario du devenir-journaliste qui seront plus tard réunis et mis en forme par Balzac. Dans *Le paysan parvenu* de Pierre de Marivaux, le lecteur suit les tribulations de la vie de Jacob, jeune paysan venu à Paris qui, grâce à sa « physionomie assez avenante¹ », son esprit vif et le penchant marqué que les femmes ont d'emblée pour lui, passe du plus bas au plus haut échelon de la hiérarchie sociale. Il y a aussi le roman picaresque d'Alain-René Lesage, *Gil Blas de Santillane*². Déjà dans ces écrits est exploité le filon narratif du jeune ambitieux quittant sa province natale dans le but de faire fortune dans la grande capitale. *Le pauvre diable*³ de Voltaire quant à lui se concentre davantage sur l'entrée du jeune homme dans les carrières littéraire et journalistique. Voilà des éléments sur lesquels se fondera la représentation de l'écrivain-journaliste que nous analyserons dans ce mémoire. Mentionnons encore une fois que ce scénario n'est pas non plus exclusif à Balzac au XIX^e siècle, il a été développé, avec certaines inflexions propres à chaque auteur, dans plusieurs autres romans qui sont aujourd'hui pour la plupart oubliés, pensons entre autres à *Ernest ou le travers du siècle* (1829) de Gustave Drouineau, *Lucien Spalma* (1835) de Jules-Amyntas David, *Les déracinés* (1897) de Maurice Barrès ou *La Vie des félons* (1908) de Charles Fénestrier. Il faut néanmoins attendre la parution d'*Illusions perdues* (1836-1843) afin que se cristallise de manière exemplaire l'ensemble des traits propres aux romans de formation de l'écrivain-journaliste (déracinement du jeune provincial, errance, disponibilité, rencontre, désillusion et renoncement⁴). En effet, cette œuvre phare d'Honoré de Balzac s'est rapidement imposée comme le modèle maintes fois cité de la représentation romanesque de la presse ainsi que de la cohabitation malheureuse du journalisme et de la littérature. Dans un chapitre de monographie où il analyse *Charles Demailly* des frères

¹ Pierre de MARIVAUX, *Le paysan parvenu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 53.

² Alain-René LESAGE, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Lille, Desclée de Brouwer, 1886, 379 p.

³ VOLTAIRE, *Le pauvre diable et autres pièces*, Paris, 1760, p. 1-20.

⁴ Guillaume PINSON, « De Lucien de Rubempré à Gédéon Spilett, ou de l'écrivain-journaliste au reporter qui n'écrit plus : scénarios et contre-scénarios », dans Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *L'écrivain fictif en sociétés : groupes, rivalités, publics*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2012, p. 203-216.

Goncourt en termes de subversion du modèle balzacien, Jacques Noiray affirme d'ailleurs « [qu']il n'est pas de roman sur la presse, tout au long du XIX^e siècle, qui ne se réclame en quelque façon de cet écrivain fondateur⁵ » qu'est Balzac. Gérard Delaisement semble lui aussi situer le roman de Balzac au centre d'une constellation de textes fictionnels dont il serait de près ou de loin la source. À ce propos, il écrit :

L'écrivain des *Illusions perdues* a bien senti que la presse était un merveilleux tremplin vers la gloire et la réussite matérielle et fort bien démontré les procédés de chantage et de calomnie dont elle se nourrit; il a pressenti enfin que cette collusion naissante de la presse, de la politique et de la finance constituait un véritable danger pour une société ivre de sa jeune ambition et de ses premières réussites économiques. Cinquante ans plus tard *Bel-Ami* viendra donner un sens profond à ces inquiétudes, comme en prolongeant l'écho⁶.

Le roman de Maupassant est-il véritablement cet écho dont parle Gérard Delaisement? S'inscrit-il en tous points dans le sillage des *Illusions perdues*? C'est entre autres à ces questions que nous tenterons de répondre dans les prochains chapitres.

Le présent mémoire se veut d'abord et avant tout une étude thématique en ce sens qu'il s'intéresse aux représentations littéraires du monde de la presse et plus précisément au scénario de l'écrivain-journaliste qui forme en quelque sorte la trame de fond, l'ossature des textes étudiés. Le thème du journalisme dans les fictions du XIX^e siècle est une voie d'accès aux textes d'une grande richesse permettant d'aborder de façon oblique plusieurs autres thèmes qui lui sont rattachés. Les trois œuvres dont il sera question ici ont évidemment été l'objet d'une quantité impressionnante d'études, d'analyses et de commentaires, mais elles ont rarement été envisagées concurremment afin de faire ressortir les différentes métamorphoses narratives de la figure et du destin romanesque de l'écrivain-journaliste. Dans les limites que nous impose ce mémoire, nous tenterons de démontrer de quelle façon *Bel-Ami* de Maupassant tend à s'inscrire dans la continuité du scénario matriciel évoqué précédemment, mais nous chercherons principalement à mettre en lumière les ruptures qu'il opère avec ce scénario et dont *Illusions perdues* demeure à notre sens le modèle. Autrement dit, Maupassant puise sa matière dans le réservoir topique du scénario romanesque de l'écrivain-journaliste comme plusieurs autres écrivains l'ont d'ailleurs fait avant et après lui, mais il en offre également plusieurs variantes, le scénario primitif subissant entre autres des adaptations historiques. Parmi les mutations importantes que subit le scénario, notons la trajectoire majoritairement ascensionnelle que décrit le roman malgré certains échecs provisoires du protagoniste. Alors qu'*Illusions perdues* est le roman de la désillusion et de l'échec du Grand Écrivain, *Bel-Ami* est celui de la gloire, mais une gloire sombre, nimbée de corruption, d'abus de

⁵ Jacques NOIRAY, « La subversion du modèle balzacien dans *Charles Demailly* », dans *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 168.

⁶ Gérard DELAISEMENT, *Bel-Ami par Maupassant; analyse critique*, Paris, Hatier, 1972, p. 34.

toutes sortes et dont l'apothéose est la carrière politique envisagée par le protagoniste à la toute fin du roman et non une place au Panthéon des écrivains. Cette ascension sociale s'accompagne cependant d'une déchéance morale. Duroy est si l'on peut dire une version dégradée de Lucien de Rubempré dans un monde et une presse qui ne sont évidemment plus les mêmes qu'au temps de Balzac, un monde davantage subordonné aux intérêts politiques et financiers et au sein duquel les rapports entre individus sont soumis à la toute-puissance d'un nouveau dieu : l'argent. Nous aimerions également prouver que *Bel-Ami* se présente en quelque sorte comme un point charnière dans la représentation fictionnelle des milieux de la presse parisienne au XIX^e siècle, en ce sens que le roman de Maupassant tend à évacuer les enjeux esthétiques et littéraires qui étaient auparavant au cœur des préoccupations des romans de l'écrivain-journaliste. Par le biais de ce roman, Maupassant donne également naissance à un nouveau type de héros, celui de l'arriviste amoral dont le succès repose sur diverses transgressions tant amoureuses que professionnelles.

Bel-Ami, nous l'avons déjà mentionné, est le roman d'un arriviste; Duroy n'est ni un romancier, ni un poète, il n'a aucune ambition littéraire, mais est mu presque uniquement par un désir brutal d'ascension sociale, de richesse et de puissance. En *Bel-Ami* semble se concrétiser l'angoisse de voir le journalisme supplanter la littérature, la superficialité détrôner la profondeur de réflexion, en d'autres mots, la médiocrité l'emporter sur le talent. Comme l'affirme Marie-Ève Thérénty dans son ouvrage intitulé *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle* : « le destin arriviste de *Bel-Ami* ne diffère pas symboliquement d'une mort terrible du Grand Écrivain⁷. » C'est cette mort symbolique de l'Écrivain et du génie attribuée entre autres à l'expansion de l'outil médiatique qui semble hanter plusieurs œuvres romanesques du XIX^e siècle. Mettre en scène un écrivain-journaliste, figure récurrente, voire obsédante des romans de cette époque, c'est s'interroger sur le statut de l'écrivain, son rôle dans le monde moderne, ses fonctions sociales. La présence du journal dans les textes de fiction permet également de repenser les frontières de la littérature et invite à réfléchir à la place que devrait occuper la littérature dans un système médiatique en plein essor et dont l'élément central est le journal. Concurrencée par une presse périodique à grand tirage et dans un contexte de production et de réception de l'imprimé en pleine mutation, la littérature se sent menacée et semble réagir par une certaine résistance à la modernité et au régime médiatique naissant, d'où la persistance d'un imaginaire anti-médiatique dans les romans de la période évoquée ainsi qu'une dévalorisation quasi systématique de la presse. Alors que certains le considèrent comme un outil de progrès social et d'instruction des masses, une

⁷ Marie-Ève THÉRENTY, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Poétique), 2007, p. 19.

critique bien souvent corrosive s'applique à dénoncer, à l'intérieur même des fictions, les tares dont est affublé le journalisme. Les rapports entre l'œuvre littéraire et la société de référence sont nombreux et essentiels à la compréhension du scénario de l'écrivain-journaliste, c'est pourquoi un rappel de certains moments et événements marquants de l'histoire de la presse française au XIX^e siècle s'impose. Nous commencerons donc par brosser un tableau rapide du développement de la presse à cette époque. Par la suite, le premier chapitre sera consacré à définir, à partir d'*Illusions perdues* et en se permettant à l'occasion quelques références à d'autres romans de la même époque, les éléments-clés du scénario matriciel des romans de formation de l'écrivain-journaliste.

Quelques repères historiques

En France, au XIX^e siècle, les journaux sont essentiellement écrits par des hommes de lettres qui, pour la plupart, contribuent à la fois au champ journalistique et au champ littéraire. Pratiquement tous les écrivains qui aujourd'hui jouissent d'un grand renom, pensons par exemple à Stendhal, Gautier, Sand, Dumas, Zola, Balzac et Maupassant, ont marqué l'histoire du journalisme et se sont servis du journal comme un espace privilégié d'expérimentation, un atelier d'écriture, mais également comme un lieu de publication ou de prépublication pour leurs œuvres fictionnelles, et ce, principalement sous forme de roman-feuilleton. Rappelons brièvement que le feuilleton est d'abord et avant tout un espace situé dans la partie inférieure des pages d'un journal et qu'il est apparu pour la première fois dans le *Journal des Débats* vers 1800. Souvent délimité par un trait horizontal appelé filet, le bas-de-page est généralement consacré à des sujets non politiques (critique littéraire et artistique, chronique mondaine, comptes rendus de théâtre, œuvres de fiction, impressions de voyage, actualité savante, etc.), son but premier est de divertir contrairement au haut-de-page qui lui se veut davantage sérieux et masculin, réservé à des sujets politiques et économiques. Les hommes et les femmes de lettres « f[ont] de l'espace du feuilleton une case ironique, fantaisiste, littéraire qui parle du monde autrement que le haut-de-page et crée des effets polyphoniques tout à fait intéressants en jouant sur le contre-pied, l'antiphrase, les paradoxismes⁸. » Nous verrons plus avant dans ce mémoire que la fiction ne se cantonne pas uniquement dans cet espace qu'est le feuilleton, on la retrouve aussi dans les colonnes du haut-de-page, à travers les faits divers, les annonces publicitaires, les interviews, les faits-Paris. Cela peut d'ailleurs surprendre le lecteur d'aujourd'hui habitué à lire dans son journal des faits qu'il suppose véridiques et vérifiés et dont on peut généralement connaître la source. Plusieurs hommes de lettres se sont investis dans la rédaction et la direction de quotidiens ou de revues, ont participé à leur fondation ou en ont été

⁸ Marie-Ève THÉRENTY, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 28.

propriétaires. Un même écrivain peut donc plus ou moins simultanément publier des œuvres dites de production restreinte (roman, recueil de poésie, pièce de théâtre, etc.) et contribuer au champ de grande production en remplissant les colonnes d'un journal, d'où le sentiment de dualité qui semble habiter plusieurs hommes de lettres de l'époque et qui est relayé dans les fictions mettant en scène des écrivains-journalistes. Le fait que les journalistes⁹ soient d'abord et avant tout des hommes de lettres tend à expliquer le caractère fortement littéraire du journal ainsi que l'importante circulation des genres, des formes et des poétiques que l'on observe entre l'écriture à proprement parler littéraire et l'écriture périodique. À cette époque, la fiction paraît être le mode de représentation privilégié pour aborder le réel et dire le monde, c'est le filtre à travers lequel on voit et interprète le plus aisément les choses. La forte littérisation de la presse découle également du fait que certaines mesures restrictives ont été mises en place de façon sporadique – la presse française oscille durant plusieurs années entre répression et libéralisme – afin que le journal évite de débattre des questions politiques, pensons entre autres à la surtaxe des journaux politiques, à l'autorisation préalable et au système des avertissements qui durcissent les contrôles exercés sur la presse durant le Second Empire. Ce n'est qu'en 1881 que la loi établit de manière durable la liberté de la presse et « donn[e] à tout citoyen le droit de fonder un journal sans autre obligation que celle de déposer un titre au Parquet¹⁰. » Avant cette date, les journalistes ont bien souvent utilisé la fiction afin de contourner ces mesures. Notons également que la crise de la librairie qui sévit en France vers 1830 ainsi que la progressive disparition du mécénat tel que connu sous l'Ancien Régime concourent à faire du journal le lieu de publication privilégié pour toute une jeunesse désirant vivre de sa plume et atteindre un lectorat nombreux. La présence de fiction au cœur de la presse permet à la littérature et au journal de s'enrichir et de se renouveler l'un au contact de l'autre, mais cette proximité a longtemps été perçue comme dangereuse pour la littérature, car le nouveau régime médiatique qui se met en place au 19^e siècle risque, croit-on, « [d']expos[e] [r] [la littérature] à une dénaturation essentielle de ses enjeux¹¹ ». Le journal est le signe d'un monde qui valorise l'utilité, alors que l'art et l'utilité sont incompatibles.

⁹ Il est important de noter que la profession de journaliste n'existe pas encore. « La conscience d'une réelle spécificité professionnelle ne commence à émerger dans les milieux de la presse qu'après 1870. [...] Jusqu'à la fin du second Empire, le journaliste est une variété de l'homme de lettres. » Il faut attendre entre autres la formation du premier syndicat national des journalistes français en 1918 pour que la profession s'organise véritablement et soit reconnue comme telle. Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, *Les Discours du journal, rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 101.

¹⁰ Raymond MANEVY, *La presse de la III^e République*, Paris, J. Foret, 1955, p. 9.

¹¹ Marie-Ève THÉRENTY, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 18.

Fait important, la loi Guizot sur l'enseignement primaire adoptée en 1833 a permis une plus grande alphabétisation de la population. Les classes plus pauvres, malgré tout avides de lecture, mais qui n'ont pas les moyens de se procurer des livres, se tournent de plus en plus vers les journaux. Il n'est pas rare de voir quelques familles se regrouper afin de payer leur abonnement à un journal. « Les journaux sont aussi lus en décalé par les lecteurs des "journaux du lendemain", qui reçoivent le journal du jour précédent, récupéré auprès des premiers lecteurs¹². » Il est également possible de faire la lecture des journaux dans des cafés ou des cabinets de lecture. En 1836 survient une véritable révolution dans le monde du journalisme alors qu'Émile de Girardin fonde *La presse* et abaisse considérablement le prix de l'abonnement à son quotidien dans le but d'augmenter son lectorat et d'élargir son circuit de diffusion. Afin de maintenir l'équilibre financier de son journal, il mise sur l'introduction massive d'annonces publicitaires au sein de ses feuilles et sur la publication de romans-feuilletons, véritables rendez-vous quotidiens pour de nombreux lecteurs. Ayant visé juste, il est rapidement suivi par plusieurs autres journaux qui adoptent les mêmes stratégies commerciales. La révolution se poursuit en 1863, année durant laquelle l'homme d'affaires et banquier Moïse Polydore Millaud fonde *Le Petit journal*, presse populaire à un sou vendue au numéro, s'adressant non plus à une certaine élite intellectuelle et financière, mais à une nouvelle classe de lecteurs, le peuple de l'ensemble du territoire français, *Le Petit journal* s'étant créé son propre service de distribution en province. Ce journal se donne pour objectifs d'être accessible, facilement compréhensible, instructif et distrayant, en d'autres mots susceptible de plaire à un public de masse. Pour ce faire, Millaud s'est entre autres associé à des chroniqueurs et feuilletonistes célèbres de son temps comme Léo Lespès (davantage connu sous le pseudonyme de Timothée Trimm), Ponson du Terrail et Émile Gaboriau. « *Le Petit journal* remplit d'abord une fonction de loisir au lieu d'être, comme l'ancienne presse, un lien avec l'espace public officiel¹³. » Il mise également sur l'actualité non politique et notamment sur les faits divers et les reportages dont raffole le lectorat de l'époque. Ces faits divers sont bien souvent racontés de façon sensationnelle, ils font appel à l'imaginaire et aux émotions du lecteur, pensons par exemple à l'affaire Troppmann qui a fait grand bruit en 1869 ou encore au procès du maréchal François-Achille Bazaine qui a lui aussi fait couler beaucoup d'encre. La présentation visuelle, l'organisation du contenu et la mise en page du journal tendent elles aussi peu à peu à changer afin de rendre l'information plus attrayante et ainsi capter l'intérêt du lecteur au premier regard. Des considérations éditoriales et commerciales entrent désormais en ligne de compte au moment de déterminer l'importance et la place attribuées à chaque article : « On renonça au classement par

¹² Bibliothèque nationale de France, « La lecture au jour le jour : les quotidiens à l'âge d'or de la presse », [en ligne]. <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/Fiche-presse1.pdf> [Site consulté le 16 décembre 2014].

¹³ Christophe CHARLE, *Le siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Seuil, 2004, p. 104.

rubrique et on adopta une mise en page dans laquelle l'actualité fut interprétée par les secrétaires de rédaction pour satisfaire la curiosité, les goûts et les tendances d'un lecteur moyen, dont les services de vente notaient les réactions. Cette évolution dans la mise en page fut marquée par l'apparition des titres en gros caractères, des sous-titres explicatifs¹⁴. » Le lecteur n'est plus obligé de lire le journal en entier, il peut le parcourir du regard et s'arrêter plus longuement sur les sujets et les nouvelles qui attirent son attention. La présentation visuelle du journal qui auparavant s'apparentait davantage à celle d'un livre, c'est-à-dire une succession de colonnes formant des pages noircies de haut en bas, laisse maintenant place à des pages plus aérées. Dans la foulée du *Petit journal*, on assiste à une véritable multiplication des titres (*Le Petit moniteur*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Marseillais*, *Le Petit Lyonnais*, etc.) et à une augmentation considérable des tirages. La presse subit au cours de ces années un essor sans précédent :

Depuis la fin de la Restauration, la presse quotidienne prédomine en France. Dans la seconde moitié du siècle, la généralisation des presses rotatives et de la composition mécanique, le développement des transports ferroviaires et du télégraphe électrique, participent à l'essor des moyens d'information. Surtout, la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté d'écrire et de publier des journaux périodiques marque les débuts d'une ère de prospérité exceptionnelle pour la presse. On dénombre 1 540 titres à Paris en 1885, 1 665 en 1887¹⁵.

La deuxième moitié du XIX^e siècle est d'ailleurs qualifiée « d'âge d'or de la presse » pour cette raison. Mentionnons aussi l'importance des agences d'information quant au développement et la transformation des journaux. L'agence Havas qui produisait en quelque sorte un « journal à l'usage des journaux », une extraordinaire revue de presse, est la première agence de presse au monde fondée en 1835 par Charles-Louis Havas. Elle dispose d'un important réseau d'informateurs et de correspondants un peu partout en Europe pour collecter et traduire des nouvelles de la presse étrangère. Charles-Louis Havas était pleinement conscient que l'avenir de son agence dépendait beaucoup de l'évolution des techniques de transmission de l'information, il a su utiliser les moyens et les technologies de l'époque comme le pigeon voyageur, le télégraphe électrique et, plus tard, le téléphone pour transmettre les dépêches dans des délais de plus en plus courts. L'agence s'est rapidement imposée comme le principal fournisseur « à la presse, française puis étrangère, des informations sur ce qui se passe dans le monde¹⁶. » La presse devient véritablement un moyen de communication de masse, elle permet d'atteindre des dizaines de milliers de lecteurs et acquiert par le fait même une puissance extraordinaire. Machine à diffuser des idées, à former l'opinion

¹⁴ Raymond MANEVY, *La presse de la III^e République*, op. cit., p. 22.

¹⁵ Emmanuelle GAILLARD, « L'âge d'or de la presse », [en ligne]. http://www.histoireimage.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=450#sthash.0Yc8eZiw.dpuf [Site consulté le 13 juillet 2014].

¹⁶ Bibliothèque nationale de France, « L'Agence France-Presse », [en ligne]. <http://expositions.bnf.fr/afp/arret/1/> [Site consulté le 5 septembre 2014].

publique, mais aussi entreprises commerciales très lucratives, les journaux se transforment en biens de consommation dans une société où l'argent règne en roi. Le passage d'une presse d'idées à une presse d'information s'accompagne d'une accélération des flux d'information – accélération qui n'est pas sans rappeler nos chaînes actuelles d'information continue ainsi que les nouveaux médias qui répondent à notre soif de tout savoir au moment même où se déroulent les événements. À cette époque, cette nouvelle façon de faire du journalisme a elle aussi reçu son lot de critiques. Voilà ce qu'en pense Zola :

Le flot déchaîné de l'information à outrance... en s'étalant, a transformé le journalisme, tué les grands articles de discussion, tué la critique littéraire, donné chaque jour plus de place aux dépêches, aux nouvelles grandes et petites, aux procès-verbaux des reporters et des interviewers... Mon inquiétude unique, devant le journalisme actuel, c'est l'état de surexcitation nerveuse dans lequel il tient la nation. Aujourd'hui, remarquez quelle importance démesurée peut prendre le moindre fait. Des centaines de journaux le publient à la fois, le commentent, l'amplifient. Et pendant une semaine, souvent, il n'est pas question d'autre chose... chaque feuille tâche de pousser au tirage en satisfaisant davantage la curiosité de ses lecteurs¹⁷.

Avec la professionnalisation du journalisme vers le tournant du XX^e siècle, la frontière entre presse et littérature tend à se préciser et à devenir moins poreuse. D'une presse très littéraire et artisanale faite par des hommes de lettres on voit progressivement s'imposer un journalisme dit d'information qui s'est doté de ses propres codes et qui affirme son autonomie face à la littérature. Ce changement de paradigme annonce le déclin de la figure jusque là dominante de l'écrivain-journaliste et annonce le triomphe à venir de la figure du reporter, ce journaliste présent sur le terrain qui rend compte de la chose vue, qui investigate, qui cherche à sentir et surtout à faire ressentir aux lecteurs ce qui se déroule sous ses yeux. « Ni commentateurs à leurs pupitres de travail ni chroniqueurs de salons, [les "nouveaux journalistes" des années 1880] posent en *reporters*. Il est désormais question d'arpenter l'espace public, d'entrer – y compris par effraction – dans les alcôves privées. Il s'agit de dénicher le scoop avant les confrères ; le détail inédit et ignoré des agences de presse devenues incontournables¹⁸. » Le reportage et l'enquête deviennent alors les formes privilégiées de l'écriture journalistique. Tous ces changements se répercutent inévitablement sur les romans ayant pour thème central le journalisme et c'est ce que nous tenterons de démontrer à travers l'étude du scénario de l'écrivain-journaliste dans les trois œuvres de notre corpus, soit *Illusions perdues*, *Charles Demailly* et *Bel-Ami*.

¹⁷ Émile ZOLA, «Étude sur le journalisme», préface à *La Morasse*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888, p. III.

¹⁸ Pierre VAN DEN DUNGEN, «Écrivains du quotidien : Journalistes et journalisme en France au XIX^e siècle », dans *SEMEN*, n° 25 (2008), p. 4.

Chapitre 1 : Le scénario romanesque de l'écrivain-journaliste

« Vous êtes un journaliste de cette minute du dix-neuvième siècle. Vous appartenez à ce moment très lamentable et très particulier où toute littérature se résout dans un journalisme qui la tue. Car le caractère du Journalisme, c'est de se substituer à la littérature, sous prétexte d'être autrement grand qu'elle, sous prétexte d'être, lui ! »
(Barbey d'Aurevilly, *Du journalisme contemporain*, 1868)

À partir de l'année 1830, un type de personnage émerge véritablement dans le paysage romanesque français et commence à s'imposer en tant que « représentant d'une partie du corps social¹⁹ », de toute une génération qui, à cette époque, accède au rang d'acteur de l'Histoire : le jeune homme. Il tente d'inscrire sa marque dans un monde qui, jusqu'à présent, a eu tendance à l'ignorer. Héros de prédilection des romans d'apprentissage où l'on retrace ses premiers pas dans le monde, le jeune homme inexpérimenté et avançant dans la vie sans direction fixe est bien souvent un provincial d'origine modeste ouvert aux infinies possibilités que lui offre l'avenir et projetant ses rêves et ses désirs sur une société qui, généralement, le désillusionne et finit par broyer ses espoirs. Hors de son cercle familial et loin de son milieu d'origine, le héros est confronté à une succession d'expériences qui l'obligent à s'adapter à une panoplie de nouvelles réalités, il subit alors une transformation profonde et permanente de sa personnalité et de tout son être. Dans ce parcours d'apprentissage, il sera accompagné, guidé et parfois aussi berné par des individus qui possèdent quant à eux une bonne connaissance des usages et des codes de la société de l'époque. La multiplication de ces personnages-repères au sein du roman fait en sorte de placer le héros devant des influences contradictoires l'obligeant à choisir la voie qu'il désire emprunter. Ayant une visée didactique avouée, ces romans mettent en scène des représentants fictifs de la jeunesse auxquels les lecteurs peuvent facilement s'identifier, ce qui leur permet de tirer certaines leçons des expériences vécues par le héros et de les transposer dans leur propre vie. De cette catégorie de personnages que sont les héros de romans de formation, nous centrerons notre analyse sur les jeunes hommes aspirant à faire carrière dans les lettres et désirant se faire remarquer du milieu littéraire parisien mais qui, afin d'assurer leur subsistance, devront se contenter de mettre leur talent, leur plume au service du journalisme. Lucien de Rubempré, le héros d'*Illusions perdues*, est l'un de ceux-ci, le plus emblématique peut-être, et c'est dans cette œuvre majeure d'Honoré de Balzac que se cristallise de façon exemplaire l'ensemble des traits propres aux romans de formation de l'écrivain-

¹⁹ Pierre LAFORGUE, *L'Edipe romantique : le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, ELLUG, 2002, p. 11.

journaliste. Nous commencerons donc notre étude par l'analyse du scénario matriciel mis en place dans *Illusions perdues* afin, par la suite, de déterminer si les romans postérieurs à celui de Balzac s'inscrivent dans la filiation de cette œuvre phare ou cherchent plutôt à s'en dégager et à mettre en place un nouveau scénario.

1.1 Le scénario primitif du jeune provincial à Paris : la tentation du journalisme

Il importe tout d'abord d'effectuer un bref survol de l'histoire qui nous est donnée à lire dans *Illusions perdues* en s'attardant davantage aux moments qui constitueront, nous le verrons plus tard, des éléments-clés du scénario romanesque de l'aspirant écrivain, ce scénario reposant en grande partie sur le topos de la cohabitation malheureuse du journalisme et de la littérature. Lucien Chardon de Rubempré est un jeune poète d'Angoulême qui, à son arrivée à Paris, dans ce lieu de tous les possibles et de toutes les tentations, alors qu'il est rapidement délaissé par sa maîtresse M^{me} de Bargeton, se retrouve sans le sou et se heurte au mépris des libraires qui refusent de publier ses manuscrits, un roman historique et un recueil de sonnets. Les œuvres du jeune homme n'ont pour eux aucune valeur pécuniaire en raison notamment du fait que le nom de Lucien est totalement inconnu du milieu littéraire parisien et que les éditeurs privilégient les réputations déjà bien établies. Ses premières illusions s'évanouissent alors qu'il constate que ce sont principalement des réalités commerciales qui régissent le monde de l'édition plutôt que des préoccupations d'ordre artistique ou esthétique. Il faut se rappeler que le roman se déroule à une époque caractérisée par de grands bouleversements tant culturels que techniques ainsi que par l'avènement du capitalisme moderne. Balzac cherche à démontrer que la littérature, comme toute forme d'art d'ailleurs, entre de plus en plus dans un processus de marchandisation, processus évidemment soumis aux diktats de la rentabilité financière. La littérature « participe [désormais] à une *économie marchande* de l'offre et de la demande qui tend à multiplier les échanges et à leur imposer une traductibilité/lisibilité dans une langue universelle, la monnaie²⁰. » Le livre, et davantage encore le journal, sont dépeints comme des biens de consommation courante et l'écrivain comme un ouvrier de la plume. Dans ce contexte, l'activité littéraire semble être mue presque uniquement par des mécanismes économiques régis par la loi de l'offre et de la demande, la soif du profit, le marchandage et le chantage. Lorsqu'un écrivain leur soumet un manuscrit, les libraires-éditeurs ignorent bien souvent la valeur littéraire de l'ouvrage – notons au passage que Dauriat, un libraire à qui Lucien tente de vendre ses écrits, lui refuse la publication de son recueil de sonnets qu'il qualifie de poésie invendable sans même l'avoir lu, tout en affirmant mensongèrement l'avoir parcouru et l'avoir fait lire à « un

²⁰ Michel DE CERTEAU, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 167.

homme de goût » (IP-352) –, mais prennent grand soin d'évaluer sa valeur marchande, car acheter un manuscrit correspond pour eux à risquer des capitaux. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils choisissent d'investir dans les œuvres d'auteurs à succès et ne s'intéressent qu'aux noms déjà faits, c'est-à-dire à ceux susceptibles de leur rapporter la plus grande somme d'argent. Dans le même ordre d'idées, ce sont les hommes de lettres capables de produire non pas un seul chef d'œuvre, mais une collection complète qui les intéressent. Le libraire-éditeur Doguereau le dit d'ailleurs en ces termes à Lucien : « Vous ne connaissez pas les affaires, monsieur. En publiant le premier roman d'un auteur, un éditeur doit risquer seize cents francs d'impression et de papier. » (IP-231) Dauriat, celui que le narrateur surnomme « le libraire des célébrités [et] le roi des Galeries de Bois » (IP-263), renchérit en affirmant ceci : « Moi, je ne m'amuse pas à publier un livre, à risquer deux mille francs pour en gagner deux mille; je fais des spéculations en littérature. [...] Je ne suis pas ici pour être le marchepied des gloires à venir, mais pour gagner de l'argent et pour en donner aux hommes célèbres. Le manuscrit que j'achète cent mille francs est moins cher que celui dont l'auteur inconnu me demande six cents francs! » (IP-286) Le discours de Dauriat change toutefois lorsqu'il se rend chez Lucien au lendemain de la parution de son article démolissant un livre que le libraire vient à peine de publier. Ayant constaté le pouvoir grandissant du jeune écrivain au sein de la presse et l'influence qu'il peut avoir par le biais de ses articles, il a désormais une proposition à lui faire, il veut acheter *Les Marguerites* afin de s'attacher Lucien et qu'il comprenne qu'en devenant l'un de ses auteurs, il doit s'engager à ne plus critiquer les œuvres qui seront publiées par sa maison d'édition. Ces courts extraits démontrent bien que, pour les libraires-éditeurs, le rapport au texte est de l'ordre du calcul. Ils cherchent à obtenir la plus importante somme d'argent en contrepartie d'une œuvre, voilà tout. Hébété, Lucien constate dès son arrivée à Paris que « les livres [sont] comme des bonnets de coton pour les bonnetiers, une marchandise à vendre cher, à acheter bon marché » (IP-228). Sous ses yeux, « tout se résolvait par de l'argent. Au Théâtre comme en Librairie, en Librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question. » (IP-296)

L'initiation de Lucien aux coulisses du monde de la librairie se fait d'ailleurs dans un lieu hautement symbolique : les Galeries de Bois. Véritables ancêtres des passages couverts, ces bâtiments érigés en 1786 et faits, faute de crédits, en planches de bois ceinturaient avec les Galeries de Pierres le jardin du Palais-Royal et abritaient des boutiques de tous genres²¹. Les Galeries de Bois sont décrites dans *Illusions perdues* comme un « bazar ignoble » (IP-275) où règnent vices et

²¹ L'histoire par l'image, « Les galeries du Palais-Royal, ancêtre des passages couverts », [en ligne]. <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=684#sthash.nvB5eyzn.dpuf> [Site consulté le 01 mars 2014].

saleté et où se côtoient entre autres des boutiques de libraires, des cabinets de lecture, des charlatans, des maisons de jeux, des marchandes de mode et des filles de joie, rapprochement « oxymorique » qui n'est sans doute pas anodin et qui vise à démontrer l'entrée de la culture dans une logique commerciale qui la dégrade en plus de réaffirmer une certaine inadéquation entre la réalité et les apparences dans une ville où tout est artifice et spectacle. Les Galeries de Bois sont un lieu marchand, mais également un lieu de divertissement. Les corps féminins à vendre paradent et s'affichent avec extravagance dans cet espace de tous les commerces, « la chair éclatante des épaules et des gorges » (IP-279) éblouit dans le demi-jour et au milieu des vêtements sombres, les « rondeurs blanches » (IP-280) et les « gorges audacieuses » (IP-280) soufflent un vent de volupté à l'esprit du jeune poète qui foule le sol des galeries du Palais-Royal pour la toute première fois. Revenons brièvement sur le caractère fortement sexualisé de ce lieu que les frères Goncourt appellent « le grand marché de la chair²² ». Ces galeries constituent le quartier général des prostituées, elles y rôdent et s'accrochent aux bras des hommes, faisant potentiellement d'un simple promeneur, un client. « Depuis neuf heures du soir jusqu'au milieu de la nuit, des centaines de filles de douze à quarante ans recrutent, l'œil effronté, l'éventail en jeu, et font étal de leurs appas, de leurs mines, de leurs toilettes. [...] Elles mett[ent] comme une loyauté impudique à se révéler, et à ne pas se cacher d'être une marchandise²³. » Lucien y découvre un univers hétéroclite qui réunit dans un « monstrueux assemblage » (IP-280) le haut et le bas, le beau et le laid, le génie et la dépravation. L'endroit se révèle toutefois très attirant, il exerce un puissant pouvoir d'attraction et de séduction auquel personne ne semble demeurer indifférent. Le narrateur d'*Illusions perdues* affirme d'ailleurs que cet univers de désordre et de contrastes « [a] je ne sais quoi de piquant » (IP-280) qui parvient à fasciner, à émouvoir tant l'élite sociale que la lie du peuple. À la nuit tombante, tous s'y retrouvent, peu importe l'âge ou la classe sociale, afin de profiter de cette atmosphère singulière, à la fois chaotique et grisante, qui surexcite les sens de ceux qui y déambulent. Les Galeries de Bois, débordantes de vie et d'agitation, sont l'un des lieux emblématiques au cœur de la capitale, ce Paris qui fait tant rêver les provinciaux.

Après avoir entraperçu les coulisses du monde littéraire et en réponse à cette première désillusion – celle de voir les libraires ignorer son talent –, le jeune provincial, se croyant malgré tout destiné à un brillant avenir et convaincu de son génie, décide de vivre reclus et de retravailler patiemment ses manuscrits à l'abri de toute l'effervescence de la vie parisienne. Lucien y parvient

²² Edmond et Jules de GONCOURT, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Didier et Cie, 1864, p. 223.

²³ *Ibid.*, 223-224.

durant quelque temps menant « une vie innocente et pure » (IP-223) partagée entre ses travaux de lecture et de réécriture à la bibliothèque Sainte-Geneviève et ses repas au restaurant Flicoteaux²⁴, place de la Sorbonne, véritable repère pour les étudiants sans le sou qui vivent dans le Quartier Latin. Au cours de son voyage initiatique au cœur de l'enfer parisien, dans cette société qui s'avère hostile et semée de pièges, Lucien trouve une oasis, celle du Cénacle, ce cercle d'intellectuels composé de neuf amis partageant une existence ascétique et célébrant les vertus du travail. Lucien fait connaissance avec d'Arthez – « chef » et père symbolique du Cénacle – chez Flicoteaux et est rapidement invité à se joindre à ce cercle de jeunes gens d'élite. Toutefois, après une période d'errance, de questionnements, mais surtout d'ouverture et de disponibilité complète au destin, le débutant rencontre un journaliste expérimenté nommé Étienne Lousteau, figure tentatrice par excellence, ce dernier ayant tôt fait d'entraîner le jeune écrivain dans l'enfer de l'écriture journalistique où il abîmera son talent, ce qui le mènera à sa perte. « Le corps redoutable des journalistes » (IP-348) a tôt fait d'exercer sur Lucien l'attraction des lieux défendus, ces lieux où l'on pénètre en raison d'un magnétisme inexplicable, mais sentant confusément le péril auquel on s'expose. Lucien se trouve alors à la croisée de deux voix distinctes, il est écartelé entre les forces antithétiques que représentent le Cénacle, vision idéalisée de la littérature, et l'univers de la presse, sphère dégradée du monde littéraire, mais où le succès peut être fulgurant. Charmé par les sirènes de la presse, il choisira au terme d'une brève réflexion, se disant trop faible pour continuer à supporter la pauvreté et le travail acharné, la voie des succès instantanés et de la vie de bohème. Malgré ce choix, durant tout le roman la double identité de l'écrivain-journaliste, c'est-à-dire sa vocation d'écrivain et son appartenance au champ journalistique, est vécue par le personnage comme un écartèlement, mais également comme un interdit transgressé, un péché que le récit se chargera de punir par la désillusion, la folie ou encore la mort. Lucien est à la fois « dévoré par un appétit de notoriété [et] rongé par le mépris du succès facile²⁵ ». Ses deux vies étant irréconciliables, l'écrivain-journaliste peut être décrit comme un être sans cesse « en devenir », dont l'identité demeure toujours problématique et instable. Il rêve de créer une œuvre littéraire répondant aux attentes les plus élevées tant par la pureté du langage que par le parfait amalgame de l'intelligible et

²⁴ Patrick BERTHIER, « Le thème du "grand homme de province à Paris" dans la presse parisienne au lendemain de 1830 », dans *Illusions perdues, Colloque de la Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 40. À propos du célèbre restaurant Flicoteaux, Patrick Berthier rapporte ces paroles d'un auteur inconnu, peut-être s'agit-il du chansonnier Charles Lemesle : « Flicoteaux est l'astre tutélaire autour duquel gravitent toutes les intelligences qui débarquent chaque année rue Notre-Dame-des-Victoires, pour perdre à Paris cinq ans de jeunesse, quelques milliers de francs et, par-dessus le marché, ce qu'une jeune fille garde si bien et si mal. » Nous aurons également l'occasion plus avant dans ce chapitre de revenir sur l'importance de Paris pour le héros de formation, cette ville représentant le lieu de tous les apprentissages qui font l'homme.

²⁵ Françoise GRAUBY, « L'artiste selon les Goncourt », dans *Le corps de l'artiste : discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 62.

du sensible, mais il ne parvient jamais à l'écrire en raison notamment de sa faiblesse et de son manque de volonté. Bien qu'il réussisse à s'intégrer temporairement au monde de la presse, il s'avère encore là trop faible pour la machine médiatique qui finit tôt ou tard par l'écraser, le détruire. Son rapport au réel se vit donc en grande partie sur le mode déceptif, car il existe un clivage trop important entre ses rêves, ses désirs et la réalité. « Le héros balzacien [ne semble pouvoir réussir] qu'à condition de réprimer tout idéalisme et d'accepter les corruptions sociales. Le succès mondain ne vient qu'au bout d'une suite de trahisons. Le parvenu selon Balzac paie sa réussite d'une déroute intime²⁶. » Son élévation sociale s'accompagne d'une dégradation morale, d'un oubli de ses propres valeurs et de sa nature profonde. Mais qui est véritablement ce héros dont Balzac décrit les tribulations? Quelle est sa nature, son caractère?

1.2 Le portrait d'un aspirant écrivain

Lucien de Rubempré a certes cet esprit, ce génie inné dont sont dotés les écrivains de talent, mais il n'a pas la volonté fixe de ceux qui parviennent à l'exploiter adéquatement afin de réussir, il est facilement influençable et, comme il le dit lui-même à ses amis du Cénacle, « [il] n'a pas des reins et des épaules à soutenir Paris, à lutter avec courage » (IP-248) contre toutes les tentations qui le guettent et menacent de le faire tomber. Il se trouve « sans force [face aux] séductions » (IP-223) parisiennes. Car « la lutte à Paris exig[e] une force constante » (IP-580), force dont Lucien est dépourvu. Les descriptions du jeune provincial démontrent qu'il y a correspondance dans l'écriture balzacienne entre le portrait physique du personnage et ses dispositions internes, son caractère, le corps jouant en quelque sorte le rôle de signe visible révélant l'être intérieur. Balzac a sans doute été inspiré par les théories très en vogue au XIX^e siècle de Lavater et de Gall, soit la physiognomonie et la phrénologie, théories selon lesquelles « les dispositions intellectuelles et morales de l'individu peuvent se déduire de ses traits²⁷ » physiques et de la conformation de son crâne. Ainsi, selon ces théories, il serait possible de révéler l'intériorité d'un individu à partir de son apparence extérieure et de sa façon de bouger. L'agencement de certains traits en une même personne permettrait de l'associer à un type de caractère particulier. Lucien est en effet doué d'une incroyable beauté, d'une « suavité divine » (IP-81), « sa tournure molle » (IP-82), sa peau veloutée d'un blanc doré ainsi que ses traits délicats rappellent ceux d'une femme à tel point que, comme nous le révèle le narrateur, « un homme aurait été [...] tenté de le prendre pour une jeune fille déguisée » (IP-81). Sa beauté physique semblable à celle des divinités antiques est la marque des êtres d'exception, des êtres supérieurs et elle lui confère un grand pouvoir de séduction tout en

²⁶ Thierry BRET, *Jules Vallès : la violence dans la trilogie*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 90.

²⁷ Gérard GENGEMBRE, *Le romantisme*, Paris, Ellipses, 1995, p. 73.

excitant la convoitise des gens qui l'entourent. Lucien est un être androgyne dont le charme troublant ne laisse personne indifférent. Par contre, son allure efféminée et sa mollesse physique trahissent certains aspects de son tempérament comme la faiblesse morale, la sensibilité exacerbée, le manque de volonté ainsi que la mobilité de caractère et d'esprit, traits que l'on associe généralement aux femmes à cette époque, l'artiste ayant en lui une importante part de féminité. Bien que Lucien possède un talent poétique réel qui à force de travail aurait pu s'épanouir et faire de lui un véritable artiste, sa faiblesse morale le pousse toutefois à emprunter une autre voie, celle de la facilité et des succès instantanés. Lucien se demande lui-même s'il n'est pas simplement « un enfant qui cour[t] après les plaisirs et les jouissances de vanité, leur sacrifiant tout; un poète, sans réflexion profonde, allant de lumière en lumière comme un papillon, sans plan fixe, l'esclave des circonstances, pensant bien et agissant mal. » (IP-443) Le héros d'*Illusions perdues* semble demeurer tout au long du récit, et ce malgré plusieurs apprentissages qui devaient avoir pour conséquence de « faire "mourir" un enfant pour faire naître un homme²⁸ », à un stade que nous qualifions d'enfance continue. À maintes reprises le narrateur met en lumière son innocence ainsi que son inexpérience. À ce propos, soulignons que lors de l'orgie durant laquelle se déroule le baptême journalistique de Lucien, ce dernier se laisse passivement séduire par l'actrice et courtisane Coralie. À la fin de la soirée, il est incapable de profiter d'une nuit d'amour avec sa maîtresse en raison de son ivresse qui le rend affreusement malade. Coralie aidée de sa servante déshabillent le jeune poète et le lavent « avec le soin et l'amour d'une mère pour un petit enfant » (IP-324). Ainsi pris en charge par Coralie, Lucien en vient à confondre sa maîtresse avec une figure maternelle et va jusqu'à l'appeler maman. Le lendemain matin, il se réveille sous le regard plein d'amour et de tendresse de Coralie qui, durant près de dix heures, l'a observé dormir, comme l'aurait fait une mère inquiète auprès d'un enfant malade, admirant sa beauté, mais surtout guettant tous les signes de dégradation ou d'amélioration de son état de santé. En évaluant l'itinéraire du héros, on constate qu'il demeure à un stade dit infantile principalement en raison du fait qu'à chaque illusion dont il parvient à se défaire en naît une nouvelle qui la remplace et le maintient à distance de la réalité. Les descriptions du protagoniste ont ici une valeur proleptique, la combinaison de traits qui caractérisent Lucien de Rubempré annonce son échec futur qui est en grande partie dû à sa faiblesse et à son manque de volonté. Un constat similaire de faiblesse est fait dans le roman des frères Goncourt concernant le personnage principal, Charles Demailly. On nous dit d'ailleurs ceci à propos de lui : « Il n'échappait pas [...] aux rapides désenchantements de l'homme d'imagination, à ses inconstances de goûts et d'affections, à ses brusqueries et à ses changements. Charles était

²⁸ Jean-François RICHER, « Le Boudoir chez Balzac ou la nouvelle fabrique de l'homme d'État : le cas d'Henri de Marsay », dans *Balzac et le politique*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2007, p. 135.

faible. Il manquait de cette énergie toujours prête, de l'énergie au saut du lit. » (CD-77) Le narrateur mentionne également qu'il est de « nature délicate et malade » (CD-75) et qu'il a hérité de par sa génétique familiale d'un système nerveux fragile. Il est aussi doté de cette sensibilité extrême, de cette hyperacuité sensorielle, presque douloureuse, qu'ont les artistes dans la perception de tout ce qui les entoure:

Partout où il allait, il était affecté comme par une atmosphère des sentiments qu'il y rencontrait ou qu'il y dérangeait. Il sentait une scène, un déchirement, dans une maison où il trouvait des sourires sur toutes les bouches. [...] Un mobilier lui était ami ou ennemi. Un vilain verre le dégoûtait d'un bon vin. Une nuance, une forme, la couleur d'un papier, l'étoffe d'un meuble le touchaient agréablement ou désagréablement, et faisaient passer les dispositions de son humeur par les mille modulations de ses impressions. (CD-75-76)

Ce personnage correspond au type de l'artiste sensible, mélancolique, impressionnable et à la santé tant psychologique que physique vacillante, un être frappé en quelque sorte d'une fatalité héréditaire. À un moment, Marthe trouvant que son mari avait mauvaise mine fit demander le médecin et ce dernier dit à Charles qu'il n'avait rien de grave, qu'il était « malade [par essence] comme tous les gens de lettres » (CD-261), prédisposé en quelque sorte à certaines affections, notamment nerveuses, à l'image de tous les êtres d'exception s'adonnant aux travaux de l'esprit et stimulant sans relâche leur matière grise. Les frères Goncourt associent fréquemment, à l'intérieur de leur œuvre, le génie de l'artiste à une certaine forme de folie²⁹. « Diverses formes de maladie ont [d'ailleurs] été perçues depuis l'Antiquité comme la conséquence et parfois même la source de la grandeur littéraire et artistique³⁰. » Génie et maladie seraient donc liés comme les deux faces d'une même médaille. Ces deux personnages – Lucien de Rubempré et Charles Demailly – ont une personnalité dont l'équilibre est fragile, ils peuvent passer facilement de la joie au désespoir, d'une agitation fiévreuse à un abattement total.

²⁹ Stéphanie CHAMPEAU, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 178-179. Voir aussi Françoise GRAUBY, *Le corps de l'artiste : discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 28. « Il ressort que l'équilibre est bien instable au sommet de l'échelle et que le corps de l'artiste est en lutte constante avec une loi d'attraction qui le tire vers les bas-fonds de la folie. » Au sujet du corps malade de l'artiste, les frères Goncourt écrivent ceci dans leur journal en date du 17 janvier 1865 : « Passer par des découragements, avoir les entrailles inquiètes, c'est la misère de nos natures si fermes dans leurs audaces, dans leur vouloir, dans leur poussée vers le vrai, mais trahies par cette loque en mauvais état qu'est notre corps. Après tout, ferions-nous sans cela ce que nous faisons ? La maladie n'est-elle pas la valeur de notre œuvre ? » Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire, 1862-1865*, Paris, Flammarion, 1935, p. 192.

³⁰ Pascal BRISSETTE, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », dans *CONTEXTES : revue de sociologie de la littérature*, [en ligne]. <http://contextes.revues.org/index1392.html> [Texte consulté le 6 avril 2012].

Tout au long du récit, Lucien demeure un être duel, à la fois homme et femme, poète et journaliste, idéaliste et matérialiste, noble et roturier. Incapable de tenir les rênes de sa destinée, il est sans cesse pris en charge par quelqu'un de son entourage, un mentor détenant un savoir nécessaire à sa progression. À Angoulême, il est d'abord pris en charge par sa mère et sa sœur qui l'adulent et nourrissent ses plus grands espoirs tout en excitant son ambition et en décuplant du même coup son désir de parvenir, ensuite sa maîtresse M^{me} de Bargeton l'escorte brièvement dans son parcours; à son arrivée à Paris, il est sous la tutelle de Daniel d'Arthez, puis sous celle du journaliste Étienne Lousteau qui se charge de l'introduire dans les coulisses du monde de la presse et du théâtre et, pour finir, il tombera sous les griffes du faux abbé Carlos Herrera (aussi connu sous les noms de Jacques Collin et Vautrin). Comme le signale Mireille Labouret dans un article analysant les figures du pacte dans *Illusions perdues*, « de Séchard à Herrera, en passant par Lousteau et d'Arthez, Lucien recherche en ces figures jumelles le double de lui-même ou la moitié complémentaire susceptible de lui insuffler l'énergie qui lui fait défaut³¹. » Lucien se laisse tromper par toutes les apparences mensongères que lui offre Paris, il n'est pas en mesure de distinguer le vrai du faux tant il est aveuglé par son désir de reconnaissance et de gloire. Incapable de s'autoconstruire, il a besoin de ces intermédiaires entre lui et le monde, qu'ils se révèlent être de véritables amis ou encore de faux amis, car sans eux Lucien se sent réduit à néant dans ce Paris hostile aux faibles et aux honnêtes gens. À chaque fois qu'il se retrouve seul, le découragement l'envahit et il « éprouv[e] comme une immense diminution de lui-même » (IP-191), ce qui a entre autres pour effet d'éveiller les pulsions suicidaires qui dorment en lui. Alors qu'il jouissait d'une certaine considération et d'une relative supériorité en province, à Paris Lucien est un être anonyme parmi la foule de jeunes conquérants lancés à l'assaut de la capitale littéraire, un élément quelconque au cœur de la multitude. Pour un homme qui se croyait promis à une glorieuse destinée, le contraste semble trop fort entre « être quelque chose dans son pays et n'être rien à Paris » (IP-191-192). Il se sent abandonné à lui-même, diminué, perdu. Dévoré par son ambition et avide de gloire ainsi que de jouissances immédiates, il sera introduit par Lousteau dans le monde du journalisme, ce monde qui le mènera inéluctablement à sa perte.

Les cénaciers ont, à maintes reprises, tenté de mettre Lucien en garde contre un monde journalistique sans scrupules qu'ils décrivent comme « un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur » (IP-249). Tous ces avertissements se sont avérés vains car, pour le jeune poète de province, la littérature représente

³¹ Mireille LABOURET, « Méphistophélès et l'androgynie. Les figures du pacte dans *Illusions perdues* », dans *L'Année Balzacienne*, 1995, n° 17, p. 211.

davantage un moyen de briller et d'avancer socialement qu'une fin en soi. Lucien est rapidement happé par le tourbillon du monde des « viveurs » (IP-399), sa vie se transforme en un enchaînement de soirées au théâtre, à l'opéra et dans les restaurants : « [...] les déjeuners, les dîners, les parties de plaisir, les soirées du monde, le jeu prenaient tout son temps, et Coralie dévorait le reste. » (IP-400) Lucien dépense ses énergies vitales³² sans compter, glissant sur la pente des plaisirs faciles plutôt que de se consacrer corps et âme à son œuvre littéraire. Il est séduit par tout ce que peut lui offrir une vie luxueuse. Dès son premier souper chez Florine, la maîtresse de Lousteau, « il [est] sous le charme du luxe, sous l'empire de la bonne chère; ses instincts capricieux se réveill[ent], il b[oi]t pour la première fois des vins d'élite, il fai[t] connaissance avec les mets exquis de la haute cuisine; il vo[it] un ministre, un duc et sa danseuse, mêlés aux journalistes, admirant leur atroce pouvoir [...]. » (IP-323) Le narrateur confirme au lecteur quelques pages plus loin que « ce luxe agissait sur son âme comme une fille des rues agit avec ses chairs nues et ses bas blancs bien tirés sur un lycéen. » (IP-329) Le caractère et le tempérament de Lucien font en sorte qu'il est incapable de demeurer indifférent à ces plaisirs raffinés et aux dissipations du grand monde. Dans son esprit s'associent progressivement argent, pouvoir et journalisme. Il semble toutefois ignorer le fait que durant toutes ces activités mondaines, plus ses énergies se dissipent, plus son talent s'érode. Selon la théorie de la dissipation énergétique chère à Balzac, chaque homme possède en lui une somme donnée d'énergie, à l'image d'un fluide vital générateur à la fois du geste et de la pensée dont il doit contrôler la dépense. Afin d'illustrer plus concrètement cette théorie, nous pouvons comparer ces forces vives, phénomène à la fois matériel et spirituel, à la lumière ou à l'électricité³³. Il importe de rassembler et d'économiser cette force dans le but de l'utiliser uniquement à des fins productives, ce à quoi échoue Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* alors qu'il épuise ses réserves énergétiques à travers toutes les superfluités de la vie mondaine. La trop grande dépense du corps et les excès en tous genres ont pour conséquence l'improductivité intellectuelle et artistique en plus, à long terme, d'abrégé la vie de celui qui se dépense sans compter. Charles Demailly au moment de l'écriture de son premier roman semble avoir compris, lui, que pour enfanter l'imagination a besoin de calme et de solitude, l'écrivain doit donc se retirer du monde : « Pour ne rien briser de cette chaîne nouée avec le monde invisible de l'imagination, pour éviter un coup de coude d'ami, le choc d'une nouvelle, le spectacle de Paris, pour fuir la vie et ne point sortir

³² Au sujet de l'énergétique balzacienne, voir Guillaume MCNEIL ARTEAU, « La carrière journalistique dans *Illusions perdues* : dépense énergétique et désordre social », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2009, 99 p.

³³ Arlette MICHEL, « La poétique balzacienne de l'énergie », dans *Romantisme*, n° 46 (1984), p. 50.

de lui-même, Charles s'enfermait tout le jour.» (CD-99)³⁴ La démarche créatrice exigeant l'investissement d'une importante quantité d'énergie, Lucien n'a véritablement pu créer qu'à Angoulême alors qu'il était en quelque sorte maintenu à l'écart de l'effervescence de la vie parisienne, de son agitation perpétuelle et de tous les appétits qu'elle a fait naître en lui. Outre quelques articles de journaux dans lesquels il « jettera ses plus belles idées [...] [et] desséchera son cerveau » (IP-322), à Paris Lucien ne produira plus rien. Selon Balzac, l'action exige l'association de l'énergie et de la volonté³⁵, de la pensée et de l'acte. Il faut donc une grande volonté pour parvenir à concentrer la force vitale qu'il y a en soi afin de l'orienter vers la création :

Seuls les hommes vraiment forts, c'est-à-dire ceux qui mettent au service de leur force vitale une volonté très grande, savent concentrer leurs forces, les rassembler en vue d'une action précise, au lieu de laisser l'usure de la vie les émietter, les disperser. Créer, donner la vie, voilà l'action capitale et on comprend aisément pourquoi Balzac s'intéressa tant au problème de la génération, celle des êtres vivants mais aussi et surtout celle des idées³⁶.

Lucien est un être incomplet, il lui manque certaines qualités de caractère afin d'allier à un talent inné un engagement profond dans son travail créateur. Malheureusement, il se laisse emporter par ses désirs. Après avoir fait la rencontre d'un journaliste déjà perdu et celle d'une actrice qui l'enivre de voluptés, après avoir découvert les délices d'une vie luxueuse, il en vient à renier les valeurs de ses amis du Cénacle, allant même jusqu'à les trouver « un peu niais avec leurs idées et leur puritanisme » (IP-374), et à s'interroger sur l'importance du travail : « Travailler! N'est-ce pas la mort pour les âmes avides de jouissances? » (IP-330) Lousteau lui confirme d'ailleurs en ces termes que le travail n'est pas la principale valeur sur laquelle repose le journalisme et la littérature : « Enfin, mon cher, travailler n'est pas le secret de la fortune en littérature, il s'agit d'exploiter le travail d'autrui » (IP-323). « La contradiction interne entre les aptitudes poétiques de Lucien et son inconsistance humaine en fait un jouet tout désigné pour ces tendances poétiques et politiques au sein de la littérature qui sont exploitées par le capitalisme³⁷. » Comme l'avait prédit Léon Giraud, un membre du Cénacle, Lucien n'a pas tardé « [à] trahi[r] la cause du Travail pour celle de la Paresse et des vices de Paris. » (IP-249) Étourdi par tout ce qu'il découvre en si peu de temps, il en vient à ne voir « aucune différence entre la noble amitié de d'Arthez et la facile camaraderie de Lousteau » (IP-269). Cette affiliation n'est pourtant pas sans conséquence, car

³⁴ Maupassant en tant qu'écrivain a lui-même ressenti ce besoin de s'isoler pour créer. Dans une lettre adressée à Victor Havard il écrit : « Je suis en ce moment en plein travail et il m'est absolument impossible de recevoir personne. Une conversation de cinq minutes me fait perdre une après-midi. » Guy de MAUPASSANT, « À Victor Havard », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/corresp/cadre.php?ord=a&num=612> [Site consulté le 22 août 2014].

³⁵ Madeleine AMBRIÈRE, « Balzac et l'énergie », dans *Romantisme*, n° 46 (1984), p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 46.

³⁷ Georg LUKÁCS, *Balzac et le réalisme français*, Paris, F. Maspero, 1967, p. 54.

« choisir l'amitié de Lousteau revient pour le héros d'*Illusions perdues* à élire un type d'existence³⁸ », celui des journalistes, et par le fait même à reléguer la littérature à un second plan. Ce mode de vie qu'il finit par adopter est intimement lié à la ville de Paris, capitale de la modernité, du progrès et de la vie intellectuelle. C'est le lieu des premières fois et un passage obligé pour tout aspirant écrivain qui s'y verra soumis à la tentation du journalisme.

1.3 Paris, ville initiatrice et rite de passage

« Plexus solaire et centre nerveux, phare dispensant ses rayons mais aussi flamme avide brûlant les phalènes, Baal s'engraissant de la jeunesse montée des extrémités du pays pour consumer dans la fournaise ses talents et ses forces, convoquée par l'intuable mirage de la réussite et du pouvoir. Paris en permanente gésine et genèse, Paris-Chaos, Paris-Tout... »

(Balzac, *Le Père Goriot*, p. 23)

« Paris est une ville où affluent, comme dans un maëlstrom, tous les bons et tous les mauvais courants humains, charriant le meilleur et le pire. [...] Paris est comme l'Océan. Mais il use les âmes les mieux trempées, ainsi que les vagues de la mer les roches les plus dures. »

(Champsaur, *Dinah Samuel*, p. 282-283)

La ville de Paris en elle-même est quasiment un personnage tant elle occupe une place centrale dans les romans d'apprentissage qui voient le jour au 19^e siècle. Elle est un véritable territoire initiatique vers lequel se ruent les jeunes gens après avoir quitté leur province natale car, selon l'expression consacrée, le provincial afin de réussir doit « monter à Paris », ce qui implique une idée d'ascension, de trajet vers le sommet sur un axe vertical, comme si réussir à Paris est le symbole de la gloire ultime. Balzac, dans la préface de la troisième partie de son roman, qualifie cette ville de « forteresse enchantée à l'assaut de laquelle toutes les jeunesses de la province se préparent » (IP-56). Dans sa *Monographie de la presse parisienne*, il écrit également : « Presque tous les débutants, plus ou moins poètes, grouillent dans [l]es journaux en rêvant des positions élevées, attirés à Paris comme les moucherons par le soleil, avec l'idée de vivre *gratis* dans un rayon d'or et de joie jeté par la librairie ou par le journal³⁹. » Paris, cité palpitante et sans cesse en mouvement, éblouit, fascine les jeunes avides de succès et exerce sur eux une force d'attraction irrésistible, une sorte de magnétisme. La ville lumière représente, à cette époque encore tant dans la société du texte que dans la société de référence, le lieu de la plus haute civilisation moderne, le centre rayonnant de l'activité intellectuelle et culturelle de la France, de l'Europe, voire du monde entier. La capitale est

³⁸ Mariane BURY, *Le roman d'apprentissage au XIX^e siècle*, Paris, Hatier (coll. Profil littérature), 1995, p. 135.

³⁹ Honoré de BALZAC, *Monographie de la presse parisienne*, Paris, J.-E. Hallier et A. Michel, 1981, p. 159.

d'ailleurs fréquemment comparée par le biais de métaphores anatomiques à la tête ou au cœur, faisant ainsi de Paris l'essence même de la France, son centre. Au moment où M^{me} de Bargeton implore Lucien de ne pas laisser « [ses] idées se rancir en province » (IP-177) et lui fait miroiter la capitale parisienne comme le seul lieu possible de ses réussites futures, le jeune provincial, dans une vision fantasmagorique, pense ainsi à la ville et à ses splendeurs : « Paris, qui se produit dans toutes les imaginations de province comme un Eldorado, lui apparut avec sa robe d'or, la tête ceinte de pierreries royales, les bras ouverts aux talents » (IP-178). Lucien se représente la ville personnifiée sous les traits d'une reine somptueuse, une femme aimante et bienveillante recueillant sous son aile protectrice les jeunes talents de province et guidant leurs premiers pas dans le monde. Le débutant chargé d'espérances projette son avenir dans ce lieu idéalisé et quasi mythique où tous les rêves sont permis. En effet, pour un grand homme ou du moins pour celui qui est confiant de le devenir, il n'est de vie possible qu'à Paris. La ville est décrite comme le pays des « gens supérieurs » et des êtres d'exception, l'unique patrie des lettres et des arts « où brill[ent] les grands esprits, où l'air est chargé de pensées, où tout se renouvelle⁴⁰ » (IP-92). Les artistes « ne peuvent donner [qu'à Paris], les pieds sur ses trottoirs et la tête dans son air capiteux et vif, toute leur complète floraison⁴¹ ». Le roman laisse à penser que l'intelligence humaine a besoin de ce bouillonnement d'idées propre aux grandes capitales afin de s'épanouir pleinement. Lucien désire gorger ses poumons de cet air nouveau et rafraîchissant « qui semble [à la fois] contenir des effluves amoureuses et des émanations intellectuelles⁴² ». La capitale est synonyme de modernité, de progrès, de grandeur démesurée et de dynamisme. L'un des éléments-clés de cette modernité caractéristique de la ville lumière, c'est le développement de la presse. Paris est le territoire tout désigné des journalistes. Ces derniers parcourent – et par le fait même font découvrir aux lecteurs – les rues de la ville, fréquentent les restaurants, les cabarets et les cafés, vont au théâtre où bien souvent ils s'acoquinent à une actrice. Ils adoptent un mode de vie particulier⁴³, une vie mondaine effrénée où ils sont sans cesse en relation avec des individus appartenant aux diverses classes de la société, autant les plus modestes que les plus hautes, car le journalisme n'est pas un métier qui s'exerce en solitaire, il nécessite des relations nombreuses et diverses. Les journalistes se transforment en véritable

⁴⁰ Balzac tenait des propos similaires à Madame Hanska dans sa lettre du 22 janvier 1843 : « Il y a seulement à Paris, un air qu'on ne retrouve nulle part, un air plein d'idées, plein d'amusements, plein d'esprit, saturé de plaisirs et de drôleries, oui, une grandeur, une indépendance, qui élèvent l'âme. Il s'y prépare, il s'y fait de grandes choses. » Honoré de BALZAC, *Lettres à Madame Hanska, 1832-1844*, Paris, R. Laffont, 1990, p. 638.

⁴¹ Guy de MAUPASSANT, « Louis Bouilhet », dans *Chroniques II*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 119.

⁴² Gustave FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 123.

⁴³ Nous aurons l'occasion au chapitre 3 d'analyser plus en profondeur les mœurs journalistiques et la représentation des salles de rédaction des journaux.

caméléon social afin de pénétrer dans tous les milieux. En étudiant les représentations fictionnelles de Paris, nous découvrons une ville complexe, multiple, quasi insaisissable, qui exacerbe tous les désirs et toutes les passions, mais c'est avant tout pour le jeune homme de province le lieu des apprentissages qui font homme et qui lui permettent généralement de passer du stade d'enfant où il est maintenu en raison de son ignorance à celui d'adulte.

Le débutant, à son arrivée à Paris, doit en quelque sorte se « déprovincialiser » pour assimiler le plus rapidement possible les codes linguistiques, sociaux, vestimentaires qui gouvernent la capitale et dont la maîtrise est essentielle à la réussite. Il doit veiller à ce que des lambeaux de provincialisme ne s'accrochent pas à lui ce qui aurait pour effet de freiner son intégration à la société parisienne. Le débutant subit alors ce que l'on pourrait appeler un processus d'acculturation. « Les jeunes gens découvrent à Paris un nouveau monde très différent de leurs tranquilles provinces. [...] Ils s'aperçoivent par exemple de l'importance du nom, des relations et des vêtements, qui sont des masques indispensables dans une ville où l'apparence compte plus que la réalité⁴⁴. » Le roman de l'écrivain-journaliste se double donc d'un « roman d'apprentissage de la sociabilité parisienne⁴⁵ ». Lucien de Rubempré l'apprend à ses dépens lors de sa première soirée à l'Opéra où il est encore cet étranger dans Paris que l'on remarque par des signes certains, des stigmates qui dévoilent ses origines provinciales, pensons par exemple à ses manières gauches, à son langage et à ses vêtements jugés inappropriés par les gens du monde. S'opère dans ce milieu une hiérarchisation des classes sociales et des individus en fonction de différents critères tels que la richesse, la naissance, l'expression du visage, l'habillement ou encore l'utilisation d'un certain niveau de langue. Au cours de ce processus de stratification les intrus sont rejetés, c'est ce que vivra Lucien. Cette soirée agira d'ailleurs comme événement déclencheur d'un désenchantement réciproque entre sa protectrice, M^{me} de Bargeton (née Anaïs de Nègrelisse), et lui. En la comparant aux élégantes Parisiennes qui déploient de grands efforts afin de construire et contrôler leur image notamment grâce à leurs tenues vestimentaires, le jeune provincial a l'impression de voir sa maîtresse pour la première fois sous son vrai jour, se révèle alors à lui une femme très différente de celle qu'il admirait tant à Angoulême. Le contraste est trop fort pour que leur relation demeure intacte :

Lucien, [...] éclairé par le beau monde de cette pompeuse salle [...], vit enfin dans la pauvre Anaïs de Nègrelisse la femme réelle, la femme que les gens de Paris voyaient : une femme grande, sèche, couperosée, fanée, plus que rousse, anguleuse, guindée, précieuse, prétentieuse,

⁴⁴ Philippe BARON, « La postérité littéraire de Rastignac », dans *L'intertextualité*, Paris, Belles Lettres (coll. Annales littéraires de l'Université de Besançon), 1998, p. 332.

⁴⁵ Denis PERNOT, « Paris, province pédagogique », dans *Romantisme*, n° 83 (1994), p. 107-118.

provinciale dans son parler, mal arrangée surtout! En effet, les plis d'une vieille robe de Paris attestent encore du goût, on se l'explique, on devine ce qu'elle fut, mais une vieille robe de province est inexplicable, elle est risible. La robe et la femme étaient sans grâce ni fraîcheur [...]. (IP-200)

Malgré ce constat, ce que le lecteur comprend assez rapidement, c'est que M^{me} de Bargeton a, si l'on peut dire, une longueur d'avance sur Lucien, son intégration à la société parisienne se fera plus aisément en raison de sa naissance et de sa parenté avec la marquise d'Espard. Balzac le laisse présager en écrivant ceci : « Si M^{me} de Bargeton manquait d'usage, elle avait la hauteur native d'une femme noble et ce *je ne sais quoi* que l'on peut nommer la *race*. » (IP-200) Forte d'une certaine supériorité innée et de ce désir de raffinement qui sommeille en elle, M^{me} de Bargeton apprend sans tarder à se vêtir et à agir comme une « vraie » Parisienne. Lorsqu'elle retourne en Province après son séjour dans la capitale, le lecteur est à même de constater l'ampleur de la transformation que la ville lui a fait subir : « Le monde parisien où elle était restée pendant dix-huit mois, les premiers bonheurs de son mariage qui transformaient aussi bien la femme que Paris avait transformé la provinciale, l'espèce de dignité que donne le pouvoir, tout faisait de la comtesse du Châtelet une femme qui ressemblait à M^{me} de Bargeton comme une fille de vingt ans ressemble à sa mère. (BA-551) De son côté, M^{me} de Bargeton vit une désillusion similaire. Elle se rend vite compte que son amant, si beau et si brillant dans sa province natale, n'est plus rien à Paris. Il n'est que le fils d'un petit apothicaire qui s'est arrogé un nom illustre, celui de sa mère, et qui paraît ce soir-là fort inconfortable dans son habit de garçon de noces, alors que les dandys parisiens affichent une élégance étudiée, une aisance et une distinction qui plaisent quasi instantanément aux femmes. Elle décide alors d'abandonner son protégé, car sa présence auprès d'elle pourrait nuire à son évolution dans la haute société parisienne. Sa cousine et mentor la marquise d'Espard ne manque pas de lui faire remarquer que ce pauvre inconnu, ce garçon bien ordinaire sans titre et sans argent la compromet et attire sur elle et, bien entendu sur lui-même, des regards pleins de mépris et des sourires moqueurs. Un peu plus tard, ces gens qui l'avaient d'abord considéré avec hauteur l'ignorent totalement, ce qui lui laissera au cœur un désir de vengeance et une soif de reparaître triomphant devant ceux qui l'ont méprisé. Ce geste est pour lui comme « le couteau de la guillotine » (IP-212), car le regard s'avère fondamental à Paris, c'est par l'attention que l'on porte à quelqu'un que l'on peut mesurer l'importance de cet être dans le monde et lui accorder le droit de vie ou de mort dans telle ou telle société. Puisque être et paraître semblent ne faire qu'un, on ne peut vivre et se construire une identité qu'à travers et pour le regard d'autrui. Sortis de leur cadre habituel et du milieu où ils croyaient faire partie d'une certaine élite, ces deux êtres deviennent

presque méconnaissables l'un pour l'autre⁴⁶ et perdent de leur importance aux yeux de l'autre. Paris semble détenir ce mystérieux pouvoir de transformer les gens, leurs valeurs, leurs priorités et le regard qu'ils portent sur eux-mêmes et sur autrui. Autre apprentissage étroitement lié à la ville, l'arrivée à Paris correspond, au sein de plusieurs romans, à un premier contact significatif du personnage en formation avec la gent féminine. Le jeune homme vient donc à Paris, plus ou moins consciemment, parce qu'il rêve de conquérir le monde certes, mais également et surtout pour aimer. C'est entre autres pour lui l'occasion de découvrir les différents types de femmes qui peuplent la faune sociale parisienne : femmes du monde, courtisanes, demi-mondaines, cocottes, lorettes, actrices et ouvrières ne sont que quelques catégories de femmes que le débutant doit apprendre à distinguer. Nous aurons l'occasion, dans un chapitre subséquent, de dresser un portrait plus complet des femmes qui partagent la vie de l'écrivain-journaliste et d'étudier leur rôle, mais pour l'instant revenons à la représentation de Paris dans les romans à l'étude et au côté plus sombre de la ville, à ce qui constitue l'envers du décor⁴⁷.

Lorsqu'il met les pieds pour la première fois dans la capitale, étant désormais en mesure de confronter rêve et réalité, Lucien découvre l'autre face de Paris, la ville lumière se révèle également être un lieu d'illusions, de corruption, de vices, de boue et de mensonges. Malgré le faste ostentatoire des salons ou des grands boulevards, la ville ne se résume pas qu'au luxe et au plaisir, Paris est un immense théâtre et un borborygme, tant sur le plan physique que moral. On rencontre fréquemment dans les romans de cette époque – et Balzac ne fait pas exception à la règle – des images associant Paris à un gouffre, un abîme ou encore à une mer inquiétante⁴⁸ menaçant d'engloutir ceux qui s'y aventurent et dont les profondeurs demeurent insondables. Paule Petitier qualifie Paris de « capitale

⁴⁶ Le narrateur d'*Illusions perdues* le dit d'ailleurs en ces termes : « Il est en effet certaines personnes qui n'ont plus ni le même aspect ni la même valeur, une fois séparées des figures, des choses, des lieux qui leur servent de cadre. Les physionomies vivantes ont une sorte d'atmosphère qui leur est propre [...]. Les gens de province sont presque tous ainsi. » (IP-185)

⁴⁷ Les représentations littéraires de la ville lumière autour de 1830 contribuent à édifier le mythe de Paris, entre rêve et réalité. Voir Pierre CITRON, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 530 p. Dans son ouvrage, l'auteur cite un passage d'un conte intitulé « Cécile », paru en 1833 dans *Le Salmigondis* et qui résume toute la duplicité de Paris que Balzac met en lumière, quelques années plus tard, dans *Illusions perdues*. On reconnaît dans cet extrait plusieurs thèmes qui seront repris par Balzac, notamment celui des illusions : « Paris, la grande capitale, que les parents sages et timorés nomment à leurs fils comme un séjour hérissé de périls, comme une Babylone impure, et que les jeunes gens embrassent dans leurs rêves comme l'idéal promis à toutes leurs illusions. À Paris, l'éclat des beaux-arts et des spectacles ; à Paris, la présence des hommes célèbres dans tous les genres ! à Paris, la vie, le mouvement, tous les plaisirs, toutes les merveilles. » (p. 141-142)

⁴⁸ Dans une lettre pleine de colère et d'amertume que Lucien envoie à M^{me} de Bargeton après qu'elle l'ait abandonné, il lui demande ce qu'elle pense d'une femme – c'est évidemment d'elle dont il parle – qui « conduit [un enfant] au bord d'une mer immense, le fait entrer par un sourire dans un frêle esquif, et le lance seul, sans secours, à travers les orages ». (IP-216)

hypertrophiée⁴⁹ » qui absorbe tout et qui vampirise la jeunesse gorgée d'énergie et de désirs. Les frères Goncourt ont décrit ce phénomène de la façon suivante à travers les réflexions que note Charles Demailly dans son journal intime : « Un fier balayage de fortunes – ce Paris! – et la mort aux jeunes gens! [...] Ah! Le boulevard en mange diablement de ces caracoleurs, de ces viveurs! Un an, deux ans au plus, - et brûlés! » (CD-85) Dans le roman *Bel-Ami*, on constate également que la vie parisienne exige une forte dépense énergétique et qu'elle semble avoir épuisé Charles Forestier si bien que lorsque Georges Duroy le revoit après quelques années alors qu'il déambule sur les boulevards, il a de la difficulté à le reconnaître : « Il était bien changé, bien mûri. [...] En trois ans, Paris en avait fait quelqu'un de tout autre, de gros et de sérieux, avec quelques cheveux blancs sur les tempes, bien qu'il n'eût pas plus de vingt-sept ans. » (BA-50) Cette ville l'a fait vieillir prématurément, l'a usé. Son ancien camarade de régiment souffre également depuis son retour à Paris d'une maladie de poitrine qui l'emportera seulement quelques mois après leur première rencontre. À Paris, le débutant perd sa jeunesse, son argent, son talent et « ce qu'une jeune fille garde si bien et si mal⁵⁰ ». La ville est souvent dépeinte comme un enfer, un lieu de perdition⁵¹ et de corruption. Dans son roman *La Fille aux yeux d'or*, Balzac écrit: « Ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume⁵². » Entraînés par le tourbillon de la vie parisienne et les dépenses que cela exige, le corps et l'esprit du débutant se trouvent rapidement surmenés, vidés, mais dans ce continuum sans fin il y a sans cesse d'autres jeunes assoiffés de succès et de reconnaissance prêts à tenter leur chance à Paris et essayer d'y faire fortune. La roue peut donc continuer à tourner. La poésie de Paris repose entre autres sur le fait que cet univers urbain est conçu comme un lieu d'éclectisme, de contrastes et de paradoxes, où s'opposent de manière spectaculaire vices et vertus; extrême misère et opulence; rues sales, boueuses et salons tendus de soie où se côtoient œuvres d'art et meubles à la mode.

⁴⁹ Paule PETITIER, « 1830 ou les métamorphoses du centre (Michelet, Balzac, Hugo) », dans *Romantisme*, n° 123 (2004/1), p. 10.

⁵⁰ Auteur anonyme, dans *Illusions perdues*, *Colloque de la Sorbonne*, *op. cit.*, p. 40.

⁵¹ Afin de démontrer que plusieurs thèmes et images semblables circulent et sont repris dans de nombreux écrits du XIX^e siècle en ce qui concerne la ville de Paris, nous aimerions citer à nouveau Pierre Citron qui reprend les propos suivants de Théophile Vinet qui parurent en 1840 dans *Paris et ses mœurs, histoires et chroniques, drames et romans publiés au XIX^e siècle* : « Voilà Paris, cette taverne sombre, le domaine du gamin, de la marchande de modes, de l'étudiant et de la grisette ; là où tout vient s'engloutir comme dans l'enfer, honneur, probité et vertu, infâme et profond précipice où roulant jusqu'au fond, l'on s'écrase sans se tuer, où tout ce qu'il y a de lie dans le peuple surgit gigantesque comme un géant tout couvert de haillons sales et déchirés. » (p. 151)

⁵² Honoré de BALZAC, *Le Lys dans la vallée - La Fille aux yeux d'or*, Paris, Éditions Baudelaire (coll. Les cent un chefs-d'œuvre du génie humain), 1969, p. 458.

La province quant à elle demeure en marge et est associée au paradis perdu de l'enfance, à la jeunesse pure et innocente, aux valeurs plus traditionnelles – plus authentiques dirons-nous –, au bonheur simple, au temps qui s'écoule avec lenteur, mais aussi sur une note plus négative à un certain archaïsme, une atmosphère de stagnation, voire de clausturation. Dans une lettre adressée à sa sœur Ève quelque temps après son arrivée à Paris, Lucien décrit en ces termes le retard dont souffre la province par rapport à la capitale : « On apprend plus de choses [lui dit-il] en conversant au café, au théâtre pendant une demi-heure qu'en province en dix ans. [...] La vie y est d'une effrayante rapidité. » (IP-219) Voilà décrit en quelques mots tout le fossé séparant les deux mondes que sont la province et Paris. Dans le roman *Charles Demailly*, on retrouve aussi cette complexe mise en opposition de Paris et de la province. La correspondance qu'entretiennent le protagoniste et Chavannes, son ami d'enfance, décrit la vie à la campagne comme une succession de jours tous pareils, une « vie ruminante » (CD-186), abrutissante et ennuyeuse où seuls les repas, dont l'importance est d'ailleurs quelque peu démesurée⁵³, rythment le quotidien. Charles Demailly qui se sent incapable de concevoir sa vie ailleurs qu'à Paris écrit ceci à son ami : « Peut-être y a-t-il deux France, Paris et le reste... » (CD-187) Selon lui, la vie en province c'est « le suicide de la tête » (CD-95) puisqu'il n'existe pas d'effervescence intellectuelle en dehors de la grande capitale. Lorsqu'il revient à Paris après un court séjour à la campagne, Charles contemple les annonces des commerces du passage des Panoramas et se réjouit de revoir le décor urbain, de sentir l'atmosphère parisienne, « ce pâtre de plâtre tout barbouillé de grandes lettres, tout sali, tout écrit [qui] pue si bien Paris, - et l'homme! » (CD-188) L'opposition entre Paris et la province n'est pas aussi manichéenne qu'elle en a l'air, chacun des deux espaces a des aspects positifs et négatifs, mais la province agit malgré tout comme repoussoir dans les romans à l'étude. C'est en raison de son immobilité que les jeunes gens ressentent le besoin d'un ailleurs et cet ailleurs c'est évidemment Paris. Nous avons pu constater le « rôle central [qu'occupe la ville lumière] dans la formation du héros⁵⁴ », une influence déterminante quant à son éducation sociale, intellectuelle et sentimentale, mais également un rôle de corruption. Ce n'est qu'à Paris, confronté à lui-même et au monde qui l'entoure, que le débutant fera le choix de tourner le dos à ses idéaux et de gonfler les rangs des écrivains qui s'adonnent au journalisme, activité fréquemment décrite comme la plaie du siècle. Il importe maintenant de mieux comprendre l'origine de cette vive dénonciation de la presse présente dans les romans de la vie littéraire.

⁵³ « Ah ! mon cher ami, quelle chose que le manger en province ! L'appétit y est une institution, le repas une cérémonie, la digestion une solennité. [...] La table n'y est plus un meuble, mais un centre, un autel, le foyer même, quelque chose qui est à la famille et à l'amitié ce qu'est l'oreiller conjugal au ménage. L'estomac lui-même prend le caractère mystérieusement auguste et sacré d'un instrument d'extase journalière. » (CD-186)

⁵⁴ Mariane BURY, *Le roman d'apprentissage au XIX^e siècle*, op. cit., p. 97.

1.4 Quelques critiques adressées à la presse

Le journal se révèle être une tribune de choix pour les jeunes talents de province encore inconnus du monde littéraire parisien, mais qui espèrent, en sortant de l'ombre et en acquérant une place au sein de l'espace public, atteindre gloire et fortune. Généralement d'origine modeste, le jeune écrivain devient avant tout journaliste par nécessité, il consacre sa plume à une écriture quotidienne qui sera en mesure de lui assurer une rémunération fixe, et ce, malgré la précarité de l'emploi. Le journal quant à lui raffole de ces talents anonymes prêts à tout pour réussir et assez souples en ce qui concerne les questions d'argent. Cette fonction de la presse purement orientée vers la satisfaction des besoins matériels contribue, entre autres, à dénuer de noblesse le travail de l'écrivain-journaliste et à nourrir, notamment dans les romans de la vie littéraire, tout un imaginaire qui repose sur l'association de la presse et de la prostitution. L'écriture monnayée, marchandisée et destinée à un lectorat de masse devient en quelque sorte le symbole de la perte des talents de l'homme de lettres. L'écrivain qui contribue régulièrement au journal s'éloigne de l'image glorifiée du créateur solitaire et prophète d'un monde meilleur. Il n'est plus ce travailleur acharné, patient, en quête du Vrai et du Beau. S'installe, au sein même des œuvres fictionnelles, une profonde dichotomie entre une vision idéalisée de la « vraie » littérature où l'écrivain, vivant en retrait de la société, se consacre corps et âme à son œuvre et l'engagement pervers dans une carrière journalistique d'où l'on ne peut ressortir pur et où le talent s'avilit inévitablement. Préformatée par des principes de périodicité, de collectivité et de conformité à l'horizon d'attentes des lecteurs-consommateurs, l'écriture journalistique est perçue comme la sphère dégradée de la littérature et par conséquent le journaliste, lui, représente l'envers négatif de l'homme de génie, du poète. L'écrivain, dans le cas de l'écriture périodique, doit entre autres s'adapter à un rythme d'écriture imposé et généralement assez soutenu (livraison quotidienne ou hebdomadaire), se conformer à l'espace qui lui est dévolu au sein des colonnes du journal, aux couleurs et à la direction d'ensemble de celui-ci, sa liberté d'opinion n'étant qu'illusion. N'oublions pas non plus que les écrivains-journalistes payés le plus souvent à la ligne, parfois à l'article, devaient produire beaucoup et régulièrement afin d'assurer leur subsistance. « L'écriture périodique définit donc pour celui qui la pratique un système de normes et de contraintes extrêmement coercitif⁵⁵. » Ce manque de liberté du journaliste fait l'objet d'une vive dénonciation dans *Illusions perdues* : « Le Journal au lieu d'être un sacerdoce est devenu un moyen pour les partis ; de moyen, il s'est fait commerce ; et comme tous les commerces, il est sans foi ni loi. Tout journal est [...] une boutique où l'on vend au public des paroles de la couleur dont il les veut. S'il existait un journal des bossus, il prouverait soir et matin la beauté, la

⁵⁵ Marie-Ève THÉRENTY, *La littérature au quotidien, Poétiques journalistiques au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 48.

bonté, la nécessité des bossus. » (IP-320) Les auteurs de romans mettant en scène des écrivains-journalistes reprochent aussi au journal de rendre l'écrivain esclave d'une besogne de second ordre. Lousteau dit à Lucien : « Les propriétaires de journaux sont des entrepreneurs, nous sommes des maçons. Aussi plus un homme est médiocre, plus promptement arrive-t-il. » (IP-267) Dans le même ordre d'idées, en parlant de Rémonville, l'homme de lettres et ami avec lequel Charles Demailly se trouve le plus d'affinités, le narrateur du roman affirme ceci : « Il subissait cette horrible loi moderne du journalisme qui attelle à la tâche inférieure et au travail périssable des plumes qui, libres et ne se dépensant qu'à leur heure et dans leur voie, eussent donné une œuvre à la France, au lieu de donner des comptes rendus au public. » (CD-172) Les écrivains-journalistes se décrivent comme de véritables « mercenaires des périodiques⁵⁶ » obligés de produire des textes dans des délais assez courts ce qui fait en sorte que leur qualité est très variable. Vernou dit quant à lui à Lucien : « Quand vous voudrez faire une grande et belle œuvre, un livre enfin, vous pourrez y jeter vos pensées, votre âme, vous y attacher, le défendre; mais des articles lus aujourd'hui, oubliés demain, ça ne vaut à mes yeux que ce qu'on les paye. » (IP-369) Maupassant dans un article ayant pour titre *Messieurs de la chronique* affirme pour sa part que les journalistes font le « métier terrible d'écrire tous les jours, d'avoir de l'esprit tous les jours, de plaire tous les jours⁵⁷ ». Dans ce contexte, l'écriture journalistique, jouissant par ailleurs d'un immense succès populaire, est perçue comme éphémère, rapidement vouée à l'oubli et sans qualité⁵⁸. Lucien rédige d'ailleurs son tout premier article, celui-là même qui le lance officiellement dans la carrière de journaliste et qui est censé exercer une influence déterminante quant à son avenir, à la hâte sur une table du boudoir de la maîtresse de Lousteau lors d'une soirée durant laquelle alcool, nourriture et femmes sont à l'honneur. « Animé par le désir de faire ses preuves devant des personnages [qu'il croit] remarquables » (IP-312), Lucien jette ses plus belles idées dans cet article et ceux qui suivront, sans se douter que la sève de son esprit peut et va se tarir. « Nous brocherons le journal pendant que Florine et Coralie s'habillent » (IP-311), lui dit Lousteau. Le journal se fait toujours dans l'urgence, rien n'est écrit quelques heures avant l'heure de tombée et on demande au journaliste d'avoir de l'esprit sur demande un peu « comme on allume un quinquet... jusqu'à ce que l'huile manque » (IP-307). Les journalistes sont rarement représentés dans une salle de rédaction, car « le journal [...] se fait dans la rue, chez les auteurs, à l'imprimerie, entre onze heures et minuit. » (IP-255) Pensons à

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁷ Guy de MAUPASSANT, « Messieurs de la chronique », dans *Maupassant : journaliste et chroniqueur*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 30.

⁵⁸ Dans une lettre adressée à Louise Colet le 26 août 1846, Flaubert écrit : « J'ai un dégoût profond du journal, c'est-à-dire de l'éphémère, du passager, de ce qui est important aujourd'hui et de ce qui ne le sera pas demain. » Gustave FLAUBERT, *Correspondance (1830-1850)*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 137.

cette phrase prononcée par Rémonville lorsqu'il entre dans le cabinet de travail de Charles Demailly : « – Sacristi ! dit Rémonville en tombant sur le divan et en regardant tout autour de lui, voilà un vrai cabinet de travail : je n'y écrirais pas une ligne ! » (CD-239) Le journaliste est d'abord et avant tout un être de relations – c'est en grande partie sur ces relations que repose son succès –, un homme du monde, une sorte de caméléon social ayant accès à tous les milieux, les plus bas comme les plus élevés. Dans *Bel-Ami*, Maupassant écrit, à propos de Georges Duroy devenu journaliste :

Il eut des rapports continus avec des ministres, des concierges, des généraux, des agents de police, des princes, des souteneurs, des courtisanes, des ambassadeurs, des évêques, des proxénètes, des rastaquouères, des hommes du monde, des grecs, des cochers de fiacre, des garçons de café et bien d'autres, étant devenu l'ami intéressé et indifférent de tous ces gens, les confondant dans son estime, les toisant à la même mesure, les jugeant avec le même œil, à force de les voir tous les jours, à toute heure, sans transition d'esprit, et de parler avec eux tous des mêmes affaires concernant son métier. (BA-105-106)

Tous ces gens se confondent dans son esprit et son estime puisqu'ils représentent pour lui des sources d'information d'égal intérêt, le journal se nourrissant à la fois de données, de faits et de témoignages véridiques, mais aussi de cancans, de ouï-dire et de pures inventions. La principale préoccupation de Duroy, comme plusieurs autres écrivains de son époque, semble être sa réussite sociale et son image. Déjà en 1825, Stendhal, dans son « *État actuel de la littérature française en prose* », un article destiné au journal anglais *New Monthly Magazine*, s'est élevé contre l'attitude dandy de plusieurs hommes de lettres davantage soucieux de leur succès mondain et de leur fortune que de leur art : « Les hommes de lettres français d'aujourd'hui sont des hommes à la mode dont la principale ambition est de briller et de faire sensation dans un salon, d'être montrés du doigt à la promenade, de faire parade d'un tilbury au bois de Boulogne, et de s'emparer, en intriguant dans les antichambres ministérielles, d'un emploi de chef de bureau dans un ministère ou de toute autre position lucrative⁵⁹. » Comme l'affirme à juste titre Franc Schuerewegen, à partir de ce moment charnière qu'est la première révolution médiatique « l'écriture [semble être] enchaînée, ligotée par des engagements commerciaux – situation que les journalistes, du reste, assument pleinement. Que l'on se souvienne de ces propos de Félicien Vernou, écrivain désenchanté : "Vous tenez donc à ce que vous écrivez? [...] Mais nous sommes des marchands de phrases et nous vivons de notre commerce." (458)⁶⁰ » Le journal devient le symbole d'un monde livré au capitalisme, d'une écriture soumise à la rentabilité financière, en somme d'un contact impur entre l'Art et l'argent. Alain

⁵⁹ STENDHAL, « De l'État actuel de la littérature française en prose », dans *Chroniques pour l'Angleterre, Contributions à la presse britannique (1826)*, Grenoble, ELLUG Éditions, 1991, p. 29.

⁶⁰ Franc SCHUEREWEGEN, « Le prix de la lettre. Réflexions axiologiques », dans Françoise VAN ROSSUM-GUYON [dir.], *Balzac : Illusions perdues : « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, Groningen, Institut de langues romanes, 1988, p. 80.

Vaillant cite le journaliste et historien français Louis Blanc dont les propos résument bien les inquiétudes de ce siècle :

Oui, la littérature a sur la société droit de commandement. Or, que devient ce droit de commandement si l'homme de lettres descend à l'exercice d'un métier, s'il ne fait plus des livres que pour amasser des capitaux? S'asservir au goût du public, flatter ses préjugés, alimenter son ignorance, transiger avec ses erreurs, entretenir ses mauvaises passions, écrire enfin tout ce qui lui est funeste, mais agréable... telle est la condition nécessaire de quiconque a du génie pour de l'argent⁶¹.

Le journal est à cette époque considéré comme « le mécanisme diabolique qui, soumettant l'écrivain à la nécessité absurde de la périodicité – voire de la quotidienneté – et à la pression constante et immédiate du public, aurait perverti la littérature – l'aurait industrialisée, selon l'expression de Sainte-Beuve⁶². » Par ce roman, Balzac semble vouloir dépeindre « une dégradation généralisée du système de production du spectacle et de la littérature⁶³ », cette dégradation est le symptôme d'une société en transformation et dont les repères changent. Selon Isabelle Tournier, « la trilogie d'*Illusions perdues* est précisément la fictionnalisation des origines du devenir mercantile de la littérature et une critique acerbe de ces mutations⁶⁴. » L'angoisse de voir la littérature péricliter et le journal devenir tout-puissant est bien présente dans le discours ambiant, on peut à ce sujet lire en 1866 dans *L'Année littéraire et dramatique* : « Le journal tend de plus en plus à supplanter le livre. Il appelle à lui tous les écrivains de valeur ou de quelque renom; il met en réquisition tous les talents, les éparpille, les gaspille en menue monnaie. Il dévore par miettes et parcelles le temps précieux que réclament les œuvres importantes. Le livre s'en va⁶⁵. »

Cette préoccupation n'est d'ailleurs pas exclusive à la France, le professeur de littérature, journaliste et critique littéraire neuchâtelois Philippe Godet affirme ceci : « Je ne pouvais m'empêcher de sourire tristement à la pensée que notre siècle fiévreux oblige une foule d'hommes de talent à disperser en articles éphémères sur les nouveautés du jour, les forces qu'ils voudraient

⁶¹ Alain VAILLANT, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 62.

⁶² Alain VAILLANT, « Le journal, creuset de l'invention poétique », dans *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, p. 318.

⁶³ José-Luis DIAZ et André GUYAUX, *Illusions perdues*, *Colloque de la Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 236.

⁶⁴ Isabelle TOURNIER, « Titrer et interpréter », dans Françoise VAN ROSSUM-GUYON [dir.], *Balzac : Illusions perdues : « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ Gustave VAPERAU, *L'Année littéraire et dramatique. Revue annuelle des principales productions de la littérature française et des traductions des œuvres les plus importantes des littératures étrangères*, Paris, Hachette, 1866, p. 239.

employer à écrire un vrai livre⁶⁶. » Le topos du journaliste prostitué est également présent chez Godet, il voit le feuilletoniste comme un « martyr des lettres forcé de prostituer son talent à des tâches subalternes⁶⁷ ». La littérature fait donc écho aux préoccupations et aux angoisses présentes dans le discours ambiant tant en France qu'ailleurs en Europe et même au Canada français. En 1875, le journaliste Arthur Buies lors d'une conférence portant sur la presse canadienne-française affirmait ceci : « Cette carrière enfin, le journalisme, n'est guère autre chose chez nous que le pis-aller des avortons de l'intelligence et des fruits secs de toute nature.⁶⁸ » À l'époque qui nous préoccupe, condamner le journal correspond implicitement ou explicitement à valoriser la « vraie » littérature. Les écrits journalistiques sont quant à eux une forme de littérature suspecte et fortement méprisée. L'écrivain de son côté perd peu à peu le statut d'archétype du « grand homme ». C'est cette mort symbolique de l'Écrivain et du génie attribuée à l'expansion de l'outil médiatique qui hante plusieurs œuvres romanesques de l'époque. En *Bel-Ami* semble se concrétiser la peur de voir le journalisme supplanter la littérature. Georges Duroy serait donc la version dégradée de Lucien de Rubempré et *Bel-Ami* l'actualisation de la représentation de l'écrivain-journaliste dans un monde et une presse qui ne sont évidemment plus les mêmes qu'au temps de Balzac. C'est sur quoi nous nous pencherons dans les prochains chapitres, mais pour le moment, dressons un rapide inventaire des principaux points de rupture ou différences que nous pouvons constater entre le roman de Maupassant et le scénario matriciel des romans de l'écrivain-journaliste.

1.5 Bel-Ami ou la déconstruction du héros traditionnel

Bel-Ami débute sensiblement de la même façon qu'*Illusions perdues* alors que Georges Duroy, lui aussi provincial venu à Paris, sans le sou et sans relations, dans l'espoir d'atteindre gloire et fortune, fait la rencontre d'un ancien ami et camarade de régiment, Charles Forestier, qui travaille à *La vie française* comme rédacteur et qui l'introduit dans le milieu de la presse où il gravira à une vitesse fulgurante tous les échelons. Dans cette quête de gloire et d'argent, Duroy utilise les femmes qui l'entourent et qu'il parvient facilement à séduire afin d'accélérer son ascension sociale, faisant ainsi de la séduction une forme de spéculation et des femmes, un moyen au service de ses intérêts personnels. On retrouve dans le roman de Maupassant certains thèmes qui ont été développés dans le scénario primitif soit le déracinement du jeune provincial, son errance, sa rencontre avec un

⁶⁶ Alain CLAVIEN, « Philippe Godet et La Gazette de Lausanne », dans *Littérature "bas de page" : le feuilleton et ses enjeux dans la société des 19^e et 20^e siècles*, Lausanne, Antipodes (coll. Les Annuelles - Histoire et société contemporaines, n° 7), 1996, p. 81.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Arthur BUIES, *Conférences – La presse canadienne-française et les améliorations de Québec*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1875, p. 6.

journaliste, l'écriture monnayée, la dégradation morale, etc. Toutefois, avec *Bel-Ami* nous assistons à la naissance d'un nouveau type de héros qui diffère du jeune homme sans expérience habituellement mis en scène dans les romans d'apprentissage et confronté pour la première fois à un monde dont il ignore toutes les lois, tous les rouages. Duroy est un ancien sous-officier de l'armée coloniale ayant voyagé en Afrique et détenant une certaine expérience de vie et des femmes. Au moment où il fait la rencontre de Forestier, il est depuis six mois à l'emploi des bureaux du chemin de fer du Nord et gagne un maigre salaire. Désireux d'améliorer ses conditions de vie, il songe à devenir écuyer au manège Pellerin, mais Forestier lui déconseille d'emprunter cette voie et lui suggère plutôt de tenter sa chance dans le journalisme, et ce, même s'il a échoué à deux reprises au baccalauréat et n'a aucune aptitude particulière le prédisposant à ce métier, de toute façon comme nous le verrons plus loin ce ne sont pas ses talents d'écrivain qui le mèneront au succès. Pour le convaincre de se lancer dans l'aventure, Forestier lui dit : « Ça n'est pas difficile de passer pour fort, va; le tout est de ne pas se faire pincer en flagrant délit d'ignorance. On manœuvre, on esquivé la difficulté, on tourne l'obstacle, et on colle les autres au moyen d'un dictionnaire. Tous les hommes sont bêtes comme des oies et ignorants comme des carpes. » (BA-51) Ces paroles de Forestier appuient les propos de Joël Malrieu dans sa présentation du roman de Maupassant lorsqu'il affirme que « dans le monde informel et superficiel qu'est celui de *Bel-Ami*, l'essentiel [au fond] est de savoir concilier le plus grand nombre d'apparences⁶⁹. » Voilà la clé du succès, parvenir à s'effacer derrière différents masques, neutraliser ce que l'on est pour devenir autre, mais à quel prix? – nous y reviendrons plus tard. Une autre différence que nous pouvons relever concerne la description physique de Duroy qui est fort éloignée de celle des héros que nous avons étudiés précédemment et qui ont en commun une apparence quasi féminine alliant à une beauté angélique, une certaine faiblesse. *Bel-Ami* est quant à lui un homme sûr de sa force et de sa supériorité, plutôt rude, beau certes, mais « d'une élégance [que le narrateur qualifie d'] un peu commune » (BA-46) et de tapageuse. Il est séduisant comme le sont les prostituées⁷⁰ trop fardées et exhalant des parfums pénétrants, mais qui ont un je-ne-sais-quoi d'original et d'attirant⁷¹ : « Grand, bien fait, blond, d'un blond châtain vaguement roussi, avec une moustache retroussée, qui semblait mousser sur sa lèvre,

⁶⁹ Joël MALRIEU, *Joël Malrieu présente Bel-Ami de Guy de Maupassant*, Paris, Gallimard (coll. Folio classique), 2002, p. 106.

⁷⁰ Nous verrons au chapitre 2 que ce rapprochement avec les prostituées est présent à quelques reprises dans l'œuvre et qu'il n'est pas dénué de sens.

⁷¹ À cet égard, pensons à la description de la prostituée nommée Rachel rencontrée aux Folies-Bergère : « Duroy n'écoutait plus. Une de ces femmes, s'étant accoudée à leur loge, le regardait. C'était une grosse brune à la chair blanchie par la pâte, à l'œil noir, allongé, souligné par le crayon, encadré sous des sourcils énormes et factices. Sa poitrine, trop forte, tendait la soie sombre de sa robe; et ses lèvres peintes, rouges comme une plaie, lui donnaient quelque chose de bestial, d'ardent, d'outré, mais qui allumait le désir cependant. » (BA-57-58)

des yeux bleus, clairs, troués d'une pupille toute petite, des cheveux frisés naturellement, séparés par une raie au milieu du crâne, *il ressemblait bien au mauvais sujet des romans populaires*⁷². » (BA-46) Un détail présent dans cette description attire notre attention : la couleur de ses cheveux. Cette couleur que le narrateur qualifie de « vaguement roussi[e] » (BA-46) n'est-elle pas révélatrice du caractère du protagoniste, et ce, dès le tout début du roman? La rousseur, longtemps connotée négativement ou jugée suspecte, a été, à partir du Moyen-Âge, associée à « la fausseté, [au] mensonge, [à] la tromperie [et à] la perfidie⁷³ ». Dans l'iconographie chrétienne et dans la littérature, on représente d'ailleurs souvent Judas avec la barbe ainsi que les cheveux roux et vêtu de jaune afin de symboliser sa trahison et sa vilénie⁷⁴. De plus, les personnes rousses sont fréquemment comparées au renard, animal qui, dans l'imaginaire collectif, est conçu comme étant fourbe et hypocrite. Des relents de ces conceptions anciennes se retrouvent dans les œuvres fictionnelles du 19^e siècle notamment chez Balzac, pensons aux cheveux rouge brique de Vautrin dans *Le Père Goriot* qui révèlent aux pensionnaires de la maison Vauquer sa véritable identité et son caractère diabolique. Au moment de son arrestation, lorsque sa perruque tombe sur le sol et que tous ont sous les yeux cet être dont le corps et la chevelure semblent « illuminés comme si les feux de l'enfer les eussent éclairés⁷⁵ », le narrateur décrit Vautrin à l'image d'une bête féroce, un être dangereux à mi-chemin entre l'homme et l'animal, qui bondit sur lui-même avec une force quasi surnaturelle. Il est véritablement l'incarnation du Mal, le tentateur, et à le regarder les personnages éprouvent « une sorte de dégoût mêlé d'effroi⁷⁶ ». Bel-Ami, quant à lui, est un homme au « tempérament de feu et de désir⁷⁷ », il a le « sang bouillant » (BA-47) et peut être assez brutal lorsque ses envies ne sont pas rapidement comblées. Il n'a pas non plus l'attachante naïveté d'un Lucien de Rubempré ni cet élan vers l'absolu, cette aspiration vers un idéal élevé, vers des vérités transcendantes bien qu'elle soit, le dénouement de l'histoire nous le confirme, vouée à l'échec, ni cette noblesse de cœur et d'esprit qui caractérisait les personnages d'écrivains-journalistes à l'époque romantique⁷⁸. Un héros comme Lucien de Rubempré, d'abord candide et ingénu, devient cynique à force de désillusions et de

⁷² Nous soulignons.

⁷³ Valérie VAN CRUGTEN-ANDRÉ, « Quand l'Autre est roux », dans *Les grandes peurs*, Genève, Droz, 2003, p. 200. De la même auteure, voir aussi Valérie VAN CRUGTEN-ANDRÉ, *Réflexions sur la question rousse : histoire littéraire d'un préjugé*, Paris, Tallandier, 2007, 283 p.

⁷⁴ Marie-Aude ALBERT, « Judas Iscariote ou les Avatars littéraires du douzième apôtre », dans *Revue des études slaves*, n° 71-2 (1999), p. 363. Voir aussi, Paull Franklin BAUM, « Judas's Red Hair », dans *The Journal of English and Germanic Philology*, n° 3 (juillet 1922), p. 520-529.

⁷⁵ Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard (coll. Folio classique), 2009, p. 263.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁷ Philippe LEHU, Bel-Ami, *Guy de Maupassant*, Paris, Bordas (coll. L'œuvre au clair), 2003, p. 36.

⁷⁸ « La vulgarité arrogante qui définit en ce début de roman Georges Duroy l'éloigne définitivement de la noblesse de Rastignac ou de la nature "romantique" indécise de Frédéric Moreau. » Hélène CAMPAIGNOLLE-CATEL, « Modèles picturaux, modèles descriptifs dans *Bel-Ami*. Une écriture sketchiste », dans *Poétique*, n° 153 (2008/1), p. 97.

déconvenues, tandis que Georges Duroy l'est déjà lorsque l'histoire débute. Il est certes un peu plus timide et incertain au commencement du récit, mais est inscrite en lui cette rouerie naturelle, cette absence de scrupules, cet instinct violent et destructeur qui se développeront par la suite à une vitesse fulgurante, son caractère ainsi que son attitude se durcissant sans cesse au fil de ses expériences et de son évolution. Contrairement à *Bel-Ami*, « Lucien n'est pas pleinement vicieux, mais seulement faible : c'est pourquoi le lecteur est amené, malgré tous ses méfaits, à le prendre en pitié⁷⁹. » Georges Duroy n'incarne pas non plus cette figure du génie souffrant d'occuper une place bien inconfortable au carrefour de deux voies opposées, la vertu et le vice. Il ne vit pas de grand déchirement intérieur ou de quête tourmentée. *Bel-Ami* est le roman d'un arriviste; Duroy n'est ni un romancier, ni un poète, il n'a aucune ambition littéraire⁸⁰ et aucune qualité pouvant expliquer sa réussite exceptionnelle. Il semble agir sous l'impulsion d'un désir brutal d'ascension sociale, de richesse et de puissance. Calculateur et cynique, pour lui la fin justifie les moyens et il est prêt à tout afin de réussir. Déjà durant ses années au régiment, il s'était promis d'être « un malin, un roublard, un débrouillard. » (BA-78) Il n'hésitera pas à plusieurs reprises au cours de son ascension à utiliser divers moyens afin d'évincer ou tuer métaphoriquement les guides qui sont placés sur son chemin⁸¹, pensons entre autres à Forestier qui lui donne sa première chance, mais dont il convoite l'épouse, à M^{me} de Marelle, sa maîtresse, qu'il abandonne et reconquiert à sa guise sans compter les nombreux dons d'argent qu'elle lui fait, il y a aussi Madeleine Forestier à qui il usurpe, après l'avoir épousée, une partie d'un héritage qui lui était entièrement destiné avant d'élaborer un stratagème pour la surprendre en flagrant délit d'adultère dans le but d'obtenir le divorce et de marier une autre femme qui le mènera plus loin. Après chaque événement qui le fait progresser, Duroy vit toujours un moment de bonheur et de satisfaction totale suivi du sentiment de ne pas en

⁷⁹ Julia CHAMARD-BERGERON, « "Vous croyez aux amis" : l'amitié dans *Illusions perdues* », dans *L'Année balzacienne*, n° 10 (2009/1), p. 297.

⁸⁰ La littérature ne fait aucunement partie des préoccupations de Georges Duroy, contrairement aux héros de Balzac et des frères Goncourt. Le roman de Maupassant n'est donc plus un livre qui s'interroge sur le statut de l'écrivain dans le monde moderne et sur l'avenir de la littérature dans le système médiatique qui se met en place au XIX^e siècle. On passe d'un scénario où est dénoncée la marchandisation de l'œuvre littéraire à un roman où, en plus de la marchandisation de l'Art, se sont les rapports humains qui se trouvent réifiés. Un rappel de cette soumission de l'Art aux lois économiques est fait dans *Bel-Ami* à travers le personnage de M. Walter qui achète des tableaux de valeur, non pour leurs qualités esthétiques ou en raison de son amour de l'Art, mais comme un investissement ou encore comme signe visible de sa richesse et de sa puissance. Dans leur journal, les Goncourt ont eux aussi dénoncé cette transformation de l'art en marchandise : « Les objets d'art, aujourd'hui, ressemblent aux souliers et aux paquets de chandelles du Directoire. Ce n'est plus la chose de l'amateur, du pur collectionneur; c'est un pur agiotage, une valeur qu'on se passe de main en main, une circulation de plus-value parmi des brocanteurs millionnaires. » Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire, 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 135-136.

⁸¹ Catherine BOTTEREL-MICHEL, *Le mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, thèse de doctorat en lettres, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000, p. 417.

avoir encore assez, d'en mériter plus, c'est pourquoi il continue de transgression en transgression, de ruse en ruse à vouloir améliorer sa situation. Pour ne citer qu'un seul exemple, pensons au moment où Bel-Ami met la main sur la moitié de l'héritage que le comte de Vaudrec a laissé à sa femme : « Il était heureux comme un souverain et cherchait ce qu'ils [Madeleine et lui] pourraient bien faire encore. [...] Il s'était cru riche avec les cinq cent mille francs extorqués à sa femme, et maintenant, il se jugeait pauvre, affreusement pauvre, en comparant sa piètre fortune à la pluie de millions tombée autour de lui, sans qu'il eût su en rien ramasser. Sa colère envieuse augmentait chaque jour. » (BA- 313 et 318) Comme l'affirme à juste titre Graham Gargett en parlant du protagoniste du roman de Maupassant : « [He] personif[ies] admirably the disappearance of the traditional type of hero, one whom the reader can admire and seek to emulate⁸². » En aucun moment, il ne peut être considéré comme un modèle pour le lecteur, car sa réussite repose en grande partie sur des compromissions de toutes sortes ainsi que des transgressions tant en ce qui concerne sa vie amoureuse que professionnelle. Tout au long de l'histoire ces transgressions demeureront impunies et seront même récompensées puisque Duroy parvient à améliorer sa condition sociale et financière grâce à celles-ci, en d'autres mots elles sont la cause de son triomphe. Bel-Ami est un être banal⁸³ que son auteur qualifie de « gremlin » (BA-410), c'est comme il le dit lui-même un « aventurier [...] affamé d'argent et privé de conscience [...] [qui] s'est servi de la Presse comme un voleur se sert d'une échelle » (BA-410-412). Ce n'est pas une victime passive du destin ou un être faible, il se veut une force agissante du moins parce qu'il « tourne à son avantage tous les hasards qui se présentent [à lui] comme autant d'occasions à saisir⁸⁴. » Il possède cette extraordinaire capacité à s'adapter, à se métamorphoser et à imiter ses initiateurs et initiatrices, camarades masculins et maîtresses, afin de tirer profit de toute nouvelle situation. Sa survie sociale dépend d'ailleurs largement de cette aptitude car dans ce récit de l'ambition, « une forme d'opportunisme [est] conçue comme le principe premier d'adaptation pour la survie sociale⁸⁵. » Le succès appartient donc à ceux et celles qui savent le mieux s'adapter aux conditions de leur époque et qui connaissent les dessous du jeu social, ce sont eux qui parviennent à se démarquer, à progresser. Et si l'univers dans lequel évolue le protagoniste est caractérisé par une turpitude généralisée, il doit se montrer

⁸² Graham GARGETT, *Heroism and Passion in Literature : Studies in Honour of Moya Longstaffe*, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2004, p. 14.

⁸³ « Nous entrons dans un monde différent des premiers romans du XIX^e siècle où le héros était doué d'une sorte d'aura – Bel-Ami, au contraire, est banal ; il n'a aucune aspiration exceptionnelle, aucun "génie". » Annie GOLDMANN, *Rêves d'amour perdus : les femmes dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Denoël, 1984, p. 158.

⁸⁴ Voir Valérie STIÉNON, « Penser la querelle par la sélection naturelle », dans *CONTEXTES*, [en ligne]. <http://contextes.revues.org/4999?lang=en> [Texte consulté le 1^{er} mai 2013]. L'auteure décrit les héros de ce genre comme « des virtuoses de l'action ponctuelle orientée vers une fin à court terme ».

⁸⁵ *Idem*.

autant sinon plus corrompu que les gens qui l'entourent, car « derrière tout homme riche et puissant, il y a un voleur, un spéculateur, un maître-chanteur⁸⁶ » et Duroy semble être pleinement conscient de cela. Il sait que sa gloire et sa fortune ne peuvent être acquises qu'à force de ruse, d'impostures et par des moyens peu moraux. Comme l'affirme Gérard Delaisement, « lire *Bel-Ami*, c'est assister à l'irrésistible progression [...] d'un de ces pirates modernes qui prospèrent dans un monde de trafiquants et de flibustiers, dans une société corrompue⁸⁷. » Le caractère subversif de cette œuvre repose entre autres sur le fait que la société permet à un tel type d'individus de parvenir, elle cautionne en quelque sorte son ascension sociale en lui fournissant un environnement et un climat propices à sa réussite. On se demande alors comment un tel être peut atteindre une pareille gloire sans être démasqué, sans que sa médiocrité ne soit mise au jour et dénoncée? Pour Jean-Paul Sartre le protagoniste du roman n'est qu'« un ludion dont la montée témoigne de l'effondrement d'une société⁸⁸ », un homme médiocre autant que l'est le monde qui l'a vu naître. « Son ascension présente le versant cynique et désabusé d'un succès qui pourrait passer pour l'orgueil de la démocratie : devenir quelqu'un en partant de rien⁸⁹ », mais cette gloire perd de son lustre lorsqu'on s'intéresse aux moyens pris par le héros pour y parvenir. Soulignons également toute l'ironie de la scène finale marquant l'apothéose de l'ascension sociale du protagoniste alors que Duroy épouse Suzanne Walter, la fille de son patron, qu'il a d'abord enlevée durant quelques jours ce qui a eu pour effet de la compromettre et de forcer son père à concéder cette union pour éviter un scandale. Il importe d'observer la foule venue acclamer ce nouvel homme-dieu, elle est composée, outre le peuple de Paris massé à la sortie de l'église de la Madeleine, de « gens connus dans l'entremonde » (BA-368), des « cousins éloignés des riches parvenus, gentilshommes déclassés, ruinés, tachés » (BA-368). Cette gloire est célébrée par des gens peu honorables, par les débris d'une société en décadence. On peut alors se demander que valent la reconnaissance et l'« acquiescement des médiocres⁹⁰ ». L'ironie naît entre autres du fait que se côtoient dans un même passage la vision euphorique de Duroy par rapport à l'événement qu'il est en train de vivre et le discours dévalorisant du narrateur lorsqu'il décrit les individus venus saluer son triomphe. Devant cette mer humaine qui n'a d'yeux que pour lui et qui applaudit sa réussite, Bel-Ami se sent au-dessus de tout, presque invincible. Alors même qu'il vient d'épouser Suzanne Walter et qu'il rêve d'une carrière à la Chambre des députés – dernier lieu à conquérir –, le roman se clôt sur une allusion à des désirs charnels, sur l'image de sa maîtresse, Clotilde de Marelle, replaçant ses cheveux défaits au sortir du

⁸⁶ Francis MARCOIN, *Les romans de Maupassant : six voyages dans le bleu*, Paris, Éditions du temps, 1999, p. 45.

⁸⁷ Gérard DELAISEMENT, *Bel-Ami par Maupassant; analyse critique, op. cit.*, p. 6.

⁸⁸ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 163.

⁸⁹ Mariane BURY, *Le roman d'apprentissage au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 59.

⁹⁰ Jacques DUBOIS, *Stendhal, une sociologie romanesque*, Paris, Découverte, 2007, p. 59.

lit. Cette dernière scène n'est pas une fin en soi, elle laisse à penser que Duroy reproduira dans le futur les mêmes transgressions qui l'ont mené où il se trouve présentement et délaissera plus ou moins rapidement sa jeune épouse. Bien que le roman paraisse adopter une trajectoire linéaire et ascensionnelle, nous sommes plutôt d'avis que *Bel-Ami* se présente comme un récit dont la structure est cyclique, il obéit à une mécanique de la répétition, c'est-à-dire que Duroy reprend les mêmes manœuvres, notamment avec les femmes, à chacune des étapes de son ascension, il n'est capable que de répéter les actions qui ont déjà été couronnées de succès, actions qui pour la plupart lui ont été suggérées par l'un ou l'autre de ses guides⁹¹. Son parcours est également parsemé de moments de piétinement, de paliers et la possibilité de tomber semble toujours présente. Chez Balzac, l'idéal paraît encore possible, réalisable, tandis que dans le roman *Bel-Ami*, on ne retrouve plus cet îlot de résistance qu'est le Cénacle, plus rien n'entrave la toute-puissance de la presse et la dégradation irrémédiable de la société. Dans *Bel-Ami*, Maupassant donne le reflet d'un monde et d'une presse qui ne sont plus du tout les mêmes qu'au temps de Balzac, « la presse [étant] devenue toute puissante, il est désormais inconcevable que des écrivains libres puissent, comme Daniel d'Arthez, former des groupes de résistance contre elle. La presse de 1880 broie tout et contrôle tout. Elle est aux mains des banquiers et sert à leurs affaires⁹². » L'unique personnage qui semble constater cette dégradation généralisée c'est le poète Norbert de Varenne, il est le seul à rappeler vaguement des valeurs plus hautes, mais son rôle est trop secondaire pour qu'il ait une véritable influence sur le protagoniste et sur l'ensemble de la société. Les parcours de Lucien de Rubempré et de Charles Demailly se soldent par un échec, alors que celui de Duroy mène à un succès triomphant. *Bel-Ami* réussit là où les deux autres héros se sont avérés trop faibles, mais comme nous l'avons vu plus tôt cette réussite n'est que le reflet d'une société corrompue où les valeurs traditionnelles ont perdu leur sens, ont été perverties. « [S]a réussite est [donc] une forme ironique de l'échec⁹³. » Cette dégradation généralisée est également présente dans les descriptions de la ville de Paris. Le narrateur souligne à maintes reprises la chaleur suffocante qui règne dans la ville, l'air que l'on respire qui fait mal aux poumons, la puanteur des rues surchauffées, l'atmosphère écrasante : « La ville, chaude comme une étuve, paraissait suer dans la nuit étouffante. Les égouts soufflaient par leurs bouches de granit leurs haleines empestées, et les cuisines souterraines jetaient à la rue, par leurs fenêtres basses, les miasmes infâmes des eaux de vaisselle et des vieilles sauces. » (BA-46)

⁹¹ « The underlying structure of *Bel-Ami* is itself essentially reduplicative, with its repeated scenes of self-contemplation, its staircases and dinner-parties. » Robert LETHBRIDGE, « Maupassant's *Bel-Ami* and the art of illusion », dans *Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Mylne*, Londres, Grant & Cutler, 1988, p. 128.

⁹² Daniel LEUWERS, « Introduction », dans *Bel-Ami, texte établi avec introduction, chronologie, bibliographie, notes, appendice et variantes par Daniel Leuwers*, Paris, Garnier, 1988, p. XIII.

⁹³ Gisèle D'ESTOC, *Cahier d'amour*, Paris, Arléa, 1993, p. 7.

Alors que chez Balzac Paris est représenté – du moins dans l'esprit de Lucien de Rubempré – comme une reine, un idéal féminin, chez Maupassant, « dans un roman où les femmes ne sont plus des objets de contemplation, mais simplement des objets, Paris apparaît comme une gigantesque prostituée⁹⁴. » Et si la ville de Paris est comparée à une prostituée, si sa physionomie peut être aussi changeante, qu'en est-il des hommes et des femmes qui la peuplent? Ont-ils subi eux aussi cette dégradation? La femme est-elle, à l'image de la ville et de la société où elle vit, une prostituée? Le prochain chapitre s'emploiera à répondre à ces questions en s'attardant notamment au rôle qu'ont joué les relations amoureuses dans le parcours ascensionnel de Georges Duroy.

⁹⁴ Mariane BURY, *Le roman d'apprentissage au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 96.

Chapitre 2 : Le double féminin

« Plaire aux femmes ! Voilà le désir ardent de presque tous. Être par la toute-puissance du talent, dans Paris, dans le monde, un être d'exception, admiré, adulé, aimé, qui peut cueillir presque à son gré ces fruits de chair vivante dont nous sommes affamés! Entrer partout où l'on va, précédé d'une renommée, d'un respect et d'une adulation, et voir tous les yeux fixés sur soi, et tous les sourires venir à soi... »

(Préface des lettres de Gustave Flaubert à George Sand par Maupassant)

2.1 La séduction et les relations amoureuses: une affaire de spéculation

Dès le début du roman, le lecteur est à même de constater que promotion sociale et richesse sont intimement liées, dans l'esprit de Duroy, à la conquête des femmes. Accoudé à la fenêtre de sa chambre, dégoûté par les conditions misérables dans lesquelles il se voit contraint de vivre, il rêve à une histoire d'amour qui le rendrait riche et lui permettrait d'entrer dans le cercle plus ou moins fermé des hommes du monde :

Il s'était remis, sans s'en apercevoir, à rêvasser, comme il faisait chaque soir. Il imaginait une aventure d'amour magnifique qui l'amenait, d'un seul coup, à la réalisation de son espérance. Il épousait la fille d'un banquier ou d'un grand seigneur rencontrée dans la rue et *conquise à première vue*. [...] Il jeta, à tout hasard, un baiser dans la nuit, *un baiser d'amour vers l'image de la femme attendue, un baiser de désir vers la fortune convoitée*⁹⁵. (BA-79)

Déjà dans cet extrait sont contenus tous les éléments-clés de l'histoire, en particulier l'argent et les femmes. Elles sont indissociables du rêve de gloire du protagoniste. Il pressent que sa réussite dépendra des femmes et c'est d'ailleurs pourquoi il manifeste à plusieurs reprises une certaine impatience, une certaine frustration de ne pas avoir encore rencontré celle qui le mènera loin. Un peu plus tard lorsqu'il parvient à conquérir pour la première fois une femme du monde, M^{me} de Marelle, et qu'il s'approche davantage de la concrétisation de ses désirs, un songe similaire revient le hanter : « Dans le mirage confus où s'égareraient ses espérances, espérances de grandeur, de succès, de renommée, de fortune et d'amour, il aperçut tout à coup, pareille à ces guirlandes de figurantes qui se déroulent dans le ciel des apothéoses, une procession de femmes élégantes, riches, puissantes, qui passaient en souriant pour disparaître l'une après l'autre au fond du nuage doré de ses rêves. » (BA-119) Duroy réalise peu à peu que son principal atout est son charme irrésistible, à partir de cette prise de conscience « séduire pour réussir » devient son leitmotiv, et ce, tout au long de son parcours ascensionnel. La fille de Clotilde de Marelle, habituellement farouche et distante à l'égard des hommes, se laisse amadouer par Duroy et le rebaptise en lui donnant un surnom qui dès lors ne le

⁹⁵ Nous soulignons.

quittera plus, celui de Bel-Ami⁹⁶, mots d'enfant qui au premier abord semblent anodins, mais surnom très significatif puisqu'il insiste sur le caractère séducteur du protagoniste et cet ascendant qu'il a sur toutes les femmes, les plus jeunes comme les femmes mûres, les prostituées autant que les femmes appartenant aux classes bourgeoises et mondaines. Dans la lettre intitulée « Aux critiques de *Bel-Ami* » parue dans le *Gil Blas* le 7 juin 1885, Maupassant rappelle aux lecteurs de son roman que le surnom du protagoniste n'a pas été choisi au hasard et qu'il révèle en peu de mots ce sur quoi reposera sa réussite : « C'est aux femmes qu[e Duroy] devra son avenir. Le titre: *Bel-Ami*, ne l'indique-t-il pas assez⁹⁷? » Déjà dans sa vie passée, à l'époque où il était sous-officier dans un régiment de hussards, il avait eu quelques succès auprès des femmes « ayant séduit la fille d'un percepteur qui voulait tout quitter pour le suivre, et la femme d'un avoué qui avait tenté de se noyer par désespoir d'être délaissée. » (BA-78) Dès les premières phrases du roman, les lecteurs croquent sur le vif Duroy sortant d'une gargote à prix fixe par une chaude soirée d'été et le narrateur prend soin de mentionner que trois ouvrières attablées à ce petit restaurant ne peuvent s'empêcher sur son passage de lever les yeux vers lui tant son magnétisme est grand. La beauté de Duroy, son charme viril dont la touche indispensable est sans aucun doute sa moustache retroussée ainsi que sa prestance d'ancien sous-officier font de lui un être auquel les femmes ne peuvent résister, et ce, malgré les souffrances qu'il leur fait tour à tour subir. Elles acceptent tout de lui jusqu'à l'abandon, l'humiliation et la violence physique. Non seulement il les séduit grâce à son physique avantageux, mais aussi grâce à la comédie d'amour qu'il sait habilement leur jouer, adaptant ses stratégies de conquête et ses discours à la femme qu'il désire prendre dans ses filets⁹⁸. À ce jeu, toutes les ruses

⁹⁶ « Et le fait que ce nom lui soit donné à l'aube d'une aventure avec une dame du monde [- la mère de la fillette -] est symbolique. » Hervé ALVADO, *Maupassant ou l'amour réaliste*, Paris, La Pensée universelle, 1980, p. 110.

⁹⁷ Guy de MAUPASSANT, « Aux critiques de *Bel-Ami* », [en ligne], <http://maupassant.free.fr/chroniq/critiques.html>, [Site consulté le 3 novembre 2013].

⁹⁸ Il existe à plusieurs endroits dans le texte une dissonance, un décalage important entre les gestes ainsi que les paroles de Duroy traduisant la passion amoureuse ou à tout le moins le désir et ses pensées qui, elles, révèlent les intentions véritables du protagoniste. À maintes reprises Duroy commente assez froidement d'ailleurs, à l'image d'un personnage de théâtre faisant un aparté, le but de ses manœuvres ou la progression de celles-ci. Par exemple, lorsqu'il tente de séduire M^{me} Walter grâce à un discours amoureux enflammé dont les effets sont toutefois calculés et qu'il croise « son œil caressant et fuyant » (BA-263), signe évident du trouble qu'il fait naître en elle, il dit : « Bigre, je crois qu'elle mord » (BA-263) ou encore « Cristi, je crois que ça y est. » (BA-266) En feignant le grand amour il sait qu'il parviendra à émouvoir cette femme qui n'a jamais véritablement aimé. Duroy est pleinement conscient de la comédie des sentiments qu'il joue aux femmes si bien qu'il est en mesure de critiquer son jeu et d'ajuster ses manières de procéder selon le rang, le caractère et les dispositions de la femme à séduire. Quand il annonce à Clotilde qu'il s'apprête à épouser son amie Madeleine, il lui dit qu'il est désespéré de ne pouvoir la marier, elle, et que par moments, il aurait envie de tuer son mari afin qu'elle soit toute à lui, mais en réalité Duroy est plutôt content qu'elle accepte sa décision sans scène et sans drame : « - Ma foi, tant pis ou tant mieux. Ça y est... sans scène. J'aime autant ça. - Et, soulagé d'un poids

sont permises et Duroy n'hésitera pas à utiliser diverses tactiques pour parvenir à ses fins. Son ami Forestier a d'ailleurs rapidement décelé chez lui cette force à exploiter, ce pouvoir qui le place en cette matière au-dessus des autres hommes, car Duroy n'a pas de véritable talent autre que celui de plaire, mais ce talent, ses amis et collègues le lui envient. Lors d'une soirée aux Folies-Bergère, le journaliste remarque que Duroy attire les regards féminins et qu'une prostituée ne demeure pas insensible à ses charmes. Il lui glisse alors ce conseil à l'oreille : « – Dis donc, mon vieux, sais-tu que tu as vraiment du succès auprès des femmes? Il faut soigner ça. Ça peut te mener loin. Il se tut une seconde, puis reprit, avec ce ton rêveur des gens qui pensent tout haut : – C'est encore par elles qu'on arrive le plus vite. » (BA-59) Ces paroles plus ou moins obscures à ce moment-là du récit prendront tout leur sens et seront pleinement comprises par Duroy lorsque, une fois engagé à *La Vie française*, il découvrira peu à peu que c'est en fait la femme de Forestier, Madeleine, qui, dans l'ombre, rédige en grande partie ses articles, le conseille et est responsable de son succès. Alors que Duroy est incapable d'écrire un premier papier relatant son séjour en Afrique, sujet qui lui est pourtant très familier, et qu'il cherche de l'aide auprès de Forestier, ce dernier, plutôt que de le conseiller sur la façon de rédiger son texte, lui dit ceci : « Va-t'en trouver ma femme, elle t'arrangera ton affaire aussi bien que moi. Je l'ai dressée à cette besogne-là. » (BA-81) Le reporter Saint-Potin en rajoute et contribue à confirmer ce que Duroy commence à soupçonner. En parlant de Forestier, il affirme que ce dernier « a de la chance d'avoir épousé sa femme voilà tout. » (BA-99) Madame de Marelle, l'amie de Madeleine, est également au fait de ce stratagème et de la véritable nature de son amie, elle le révèle à Duroy par ces paroles : « [Madeleine] 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-169) C'est elle la véritable journaliste et tête pensante au sein du couple, elle qui a des connaissances, des amis dont elle obtient des informations privilégiées, elle qui côtoie à la fois des députés, des journalistes, des ministres, des sénateurs et des magistrats. Madeleine se sert en quelque sorte de son mari comme prête-nom afin de se réaliser et revendiquer une part d'influence dans la société en assouvissant ses ambitions de femme de lettres et de politicienne, à une époque où la femme était généralement exclue de la sphère publique et confinée au foyer familial où elle devait remplir son rôle d'épouse et de mère sans aspirer à autre chose. Ce personnage est assez surprenant et unique, voire paradoxal sous la plume d'un écrivain que l'on a si

énorme, se sentant tout à coup libre, délivré, à l'aise pour sa vie nouvelle, il se mit à boxer contre le mur en lançant de grands coups de poing, dans une sorte d'ivresse de succès et de force [...] » (BA-218).

souvent accusé de misogynie⁹⁹ et qui dépeignait la femme, tant dans son œuvre littéraire que journalistique, comme « le sexe second à tous égards, fait pour se tenir à l'écart et au second plan¹⁰⁰ », surtout en ce qui concerne le domaine intellectuel. Elle est également jugée inférieure sur les plans physique et moral. Une même image de la femme, généralement dépréciative, se retrouve dans le roman *Charles Demailly*. Au sujet des facultés intellectuelles des femmes, les frères Goncourt écrivent : « Le génie est mâle... Une femme de génie est un homme. » (CD-196) Le sociologue français Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) explique cette infériorité par la faiblesse physique de la femme : « La force physique étant indispensable au travail intellectuel, pense-t-il, la femme ne peut supporter une grande tension cérébrale¹⁰¹. » Madeleine Forestier est quant à elle une femme forte, intelligente et indépendante. N'ayant pas la possibilité de s'exprimer librement elle doit demeurer dans l'ombre de son mari pour exercer le travail de journaliste, mais de ce jeu de cache-cache personne n'est dupe et tous comprennent que Madeleine détient un grand pouvoir et s'avère être une alliée essentielle pour faire avancer une carrière. Pour preuve, lorsque Duroy remplace Forestier à *La Vie française*, ses collègues du journal ne voient aucune différence entre ses articles et ceux de son prédécesseur puisqu'ils sont en grande partie écrits par la même femme, Madeleine. Le contenu, le style et la tournure générale des articles sont semblables. Un journaliste lui dit d'ailleurs : « C'est stupide, je te confonds toujours avec ce pauvre Charles. Cela tient à ce que tes articles ressemblent bigrement aux siens. Tout le monde s'y trompe. » (BA-241) À chaque fois que ses collègues l'abordent en l'appelant Forestier, il comprend qu'avec ces paroles pleines de sous-entendus ils lui disent du même souffle : « C'est ta femme qui fait ta besogne comme elle faisait celle de l'autre. Tu ne serais rien sans elle. » (BA-242) Peut-être vaguement conscient qu'il y a une part de vérité dans ces plaisanteries, Duroy se fâche et menace ceux qui à l'avenir oseront l'appeler par le nom de l'autre. Après leur divorce, Madeleine prend sous son aile un autre jeune journaliste, Jean Le Dol, et le poète Norbert de Varenne remarque que « les articles politiques [de Le Dol] ressemblent terriblement à ceux de Forestier et de Du Roy. » (BA-365) Madeleine se sert donc des hommes pour assouvir ses propres ambitions. Très peu de femmes dans les écrits de Maupassant ont une vie sociale et intellectuelle aussi riche que celle de Madeleine, car bien souvent leur culture

⁹⁹ Peut-être ne faisait-il que relayer dans une certaine mesure le discours social ambiant selon lequel la femme est victime de son infériorité innée, tant intellectuelle que physique, ces idées étant après tout monnaie courante à l'époque?

¹⁰⁰ Guy de MAUPASSANT, *Les Dimanches d'un Bourgeois de Paris*, [en ligne], http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Maupassant_Les_dimanches_dun_bourgeois_de_Paris.pdf, [Site consulté le 12 novembre 2013].

¹⁰¹ Christian MBARGA, *Émile Zola : les femmes de pouvoir dans les Rougon-Macquart*, Paris, Harmattan, 2008, p. 25.

artistique ou littéraire se révèle n'être qu'un vernis de surface¹⁰² ou un objet d'apparat dont elles font montre dans les salons¹⁰³, ce n'est pas le cas en ce qui concerne Madeleine. On a également tendance à croire à l'époque que « les femmes peuvent acquérir exceptionnellement une compétence égale à celle de l'homme, mais c'est alors au prix de la disparition de leurs charmes caractéristiques¹⁰⁴. » Encore une fois, Madeleine Forestier semble échapper à la règle, en elle se combine admirablement charme et intelligence. Nous aurons l'occasion d'analyser en profondeur ce personnage plus avant dans le présent chapitre lorsqu'il sera question de l'inversion des rôles entre hommes et femmes dans *Bel-Ami* et de la femme-mâle qui cherche, consciemment ou inconsciemment, à se masculiniser afin d'accéder à un statut auquel elle n'aurait pas accès autrement en raison de sa condition de femme. Mais pour l'instant, revenons aux multiples entreprises de séduction de Duroy.

Duroy suivra le conseil de Forestier et s'appliquera à séduire des femmes qui lui permettront d'avancer. La séduction est ainsi mise au service de l'ambition. Les conquêtes amoureuses de Duroy jalonnent le parcours de son ascension dans le monde et jouent un rôle de premier plan dans le processus de transformation du protagoniste. Chez lui, l'amour n'est jamais désintéressé, il est toujours le fruit d'un calcul égoïste. Chacune des femmes qu'il parvient à conquérir constitue un échelon lui permettant de gravir un peu plus l'échelle sociale et d'atteindre les buts qu'il s'est fixés, c'est-à-dire la gloire et la fortune. Ses conquêtes sont au nombre de cinq : d'abord Rachel, la prostituée rencontrée aux Folies-Bergère qui tombe instantanément sous son charme; ensuite Clotilde de Marelle, femme aux mœurs libres qui deviendra rapidement sa maîtresse; Madeleine Forestier, la

¹⁰² À ce sujet, voir les propos de Maupassant dans sa chronique « La Lysistrata moderne » publiée dans *Le Gaulois* le 30 décembre 1880 : « Elles ne voient que ce qui est sous leurs yeux, s'attachent au présent, prennent l'apparence pour la réalité et préfèrent les niaiseries aux choses les plus importantes. Par suite de la faiblesse de leur raison tout ce qui est présent, visible et immédiat, exerce sur elles un empire contre lequel ne sauraient prévaloir ni les abstractions, ni les maximes établies, ni les résolutions énergiques, ni aucune considération du passé ou de l'avenir, de ce qui est éloigné ou absent... Aussi l'injustice est-elle le défaut capital des natures féminines. Cela vient du peu de bon sens et de réflexion que nous avons signalé. [...] Mais le plus terrible argument contre l'intelligence de la femme est son éternelle incapacité de produire une œuvre, une œuvre quelconque, grande et durable. » Guy de MAUPASSANT, « La Lysistrata moderne », [en ligne], <http://maupassant.free.fr/chroniq/lysistrata.html>, [Site consulté le 15 novembre 2013].

¹⁰³ Dans le même ordre d'idées, Maupassant souligne à quelques reprises dans ses écrits que les mondaines aiment recevoir chez elles des artistes, elles augmentent ainsi la renommée et le prestige de leur salon. Les artistes sont en quelque sorte en représentation dans ces lieux de mondanité, ils doivent y être vus, avoir de l'esprit et faire bonne impression : « Il n'est guère de femme du monde, et du meilleur, qui ne tienne à avoir son artiste, ou ses artistes ; et elle donne des dîners pour eux, afin de faire savoir à la ville et à la province qu'on est intelligent chez elle. [...] Ajoutons qu'il n'est pas de bassesse dont ne soit capable une femme connue, une femme en vue, pour orner son salon d'un compositeur illustre, [d'un peintre ou d'un homme de lettres]. » Guy de MAUPASSANT, *Sur l'eau : Cannes, Saint-Raphaël, Saint-Tropez*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993, p. 21. Dans le roman *Notre cœur*, Maupassant qualifie ces artistes de « figurants mondains » parce qu'ils participent en quelque sorte à décorer, à orner les salons où ils sont invités. Guy de MAUPASSANT, *Notre cœur*, Paris, Pocket (coll. Lire et voir les classiques), 1996, p. 25.

¹⁰⁴ Marc ANGENOT, « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », dans *Romantisme*, n° 63 (1989), p. 7.

femme de son ami journaliste qu'il parviendra à marier après le décès de celui-ci; Virginie Walter, l'épouse de son patron que tous qualifient d'intouchable, ce qui la rend à ses yeux d'autant plus attirante en raison de la difficulté de la conquête et sa fille Suzanne Walter, jeune femme naïve qu'il pourra facilement manipuler et qu'il qualifie d'ailleurs de « marionnette de chair » (BA-323), de « joli bibelot de fillette » (BA-255), de « poupée de luxe » (BA-251) ou encore de « joujou » (BA-367), l'assimilant ainsi à un objet que l'on utilise selon son bon vouloir ou qui n'a qu'une fonction ornementale, décorative. Selon Rachel M. Hartig, « Rachel marks a point of departure; hers is an accessory role. Madame de Marelle initiates him to love in high society. The marriage with Madeleine Forestier gives him a social situation and professional training. The liaison with Madame Walter brings him financial gain and finally the marriage with Suzanne helps him to attain a fortune and social rank¹⁰⁵. » Duroy sélectionne les femmes qu'il souhaite courtiser en fonction des avantages qu'elles peuvent lui procurer : argent, protection bienveillante, expérience, savoir-faire, position sociale, etc. Ses diverses entreprises de séduction sont autant de luttes avec la société à conquérir à l'heure où seuls les plus forts et les plus malins pourront triompher. Mais, choisit-il réellement les femmes qu'il courtise? La question peut se poser lorsque l'on constate que l'initiative de ces conquêtes revient quasi toujours à Madeleine Forestier, Duroy ayant besoin des autres pour avancer, de cette impulsion, cet élan nécessaire à la progression qui semble lui faire défaut. Dans ce roman, tout nous porte à croire que Duroy est incapable de réussir lorsqu'il est seul. « À défaut d'interventions extérieures [...], c'est le hasard qui lui fournit l'occasion d'agir¹⁰⁶ », pensons par exemple à la mort soudaine du comte de Vaudrec et au détournement d'une partie de l'héritage destiné à sa femme. Autrement, il doit être poussé à agir par une tierce personne. Ayant une vue à court terme et vivant exclusivement dans le présent, c'est Madeleine qui se charge de veiller sur sa carrière, de planifier, de penser au futur, de provoquer des rencontres. En ce qui concerne plus particulièrement les femmes, elle lui vante d'abord les qualités de M^{me} de Marelle avant de lui suggérer d'aller la voir un de ces jours. Son mari étant souvent absent de Paris en raison de son travail, il a le champ libre pour tenter de la séduire, elle qui, plus ou moins satisfaite de sa vie conjugale, se plaint notamment du fait que son époux n'a que des « abstentions » (BA-116) en matière d'amour. Les conditions idéales semblent réunies pour que le futur séducteur en série qu'est Duroy fasse de cette proie facile sa première victime – consentante dans ce cas-ci. Il a malgré tout fallu un léger mouvement du pied de Clotilde, interprété par Duroy comme un appel, afin de le regaillardir et l'inciter à se jeter sur elle pour l'embrasser dans le fiacre qui la ramène à son domicile après une soirée en cabinet particulier. Duroy considère que la conquête de cette femme appartenant

¹⁰⁵ Rachel MILDRED HARTIG, *Struggling Under the Destructive Glance : androgyny in the Novels of Guy de Maupassant*, New York, P. Lang, 1991, p. 58.

¹⁰⁶ Joël MALRIEU, *Joël Malrieu présente Bel-Ami de Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 114.

à un autre rang social que le sien et à un autre milieu a été relativement simple, il n'a eu qu'à tendre la main et cueillir sa future maîtresse sans se donner grand mal « comme on cueille un fruit » (BA-144) mûr :

Il en tenait une, enfin, une femme mariée! une femme du monde! du vrai monde! du monde parisien! Comme ça avait été facile et inattendu! Il s'était imaginé jusque-là que pour aborder et conquérir une de ces créatures tant désirées, il fallait des soins infinis, des attentes interminables, un siège habile fait de galanteries, de paroles d'amour, de soupirs et de cadeaux. Et voilà que tout d'un coup, à la moindre attaque, la première qu'il rencontrait s'abandonnait à lui, si vite qu'il en demeurait stupéfait. (BA-119)

La situation nous paraît au fond très ironique puisque la première femme du monde que Duroy séduit et qui pour lui représente une élévation par rapport à ses conquêtes passées a un fort penchant pour la débauche et un goût prononcé pour l'encanaillement, ce qui tend à la rapprocher des femmes du peuple, voire des prostituées¹⁰⁷. Elle est fortement associée au « monde des profondeurs, de l'inconscient et de l'éros¹⁰⁸ ». N'est-ce pas symboliquement un retour à la case départ ou à tout le moins un palier – un moment de stagnation – dans le parcours ascensionnel du protagoniste? La prostituée représente en principe le contretype de la bourgeoise et de l'idéal féminin mais, dans ce roman, la frontière entre la femme du monde dite respectable et la marchande d'amour n'est pas aussi nette qu'on aurait tendance à le croire. L'univers maupassantien nous présente un monde où tout est sujet à renversement, aucune certitude ne subsiste¹⁰⁹. Ainsi, toutes les femmes sont des prostituées potentielles. La prostitution n'est plus circonscrite aux bas-fonds de Paris, elle s'infiltré insidieusement dans tous les milieux ce qui semble nourrir une certaine angoisse dans la société¹¹⁰. L'élégante et intellectuelle Madeleine Forestier n'échappe pas non plus à ce constat puisque l'on comprend au fil du récit qu'elle récompense par l'amour et les plaisirs charnels les hommes qui lui fournissent des informations politiques ou financières qu'elle utilise par la suite dans ses articles journalistiques. En analysant le roman *Bel-Ami*, Mary Donaldson-Evans voit d'ailleurs se dessiner un

¹⁰⁷ Bill Overton qualifie Clotilde de Marelle de « high-class slut ». Voir Bill OVERTON, *Fictions of female adultery, 1684-1890 : theories and circumtexts*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2002, p. 204. À ce propos, voir aussi Mary DONALDSON-EVANS, « The Harlot's Apprentice: Maupassant's *Bel-Ami* », dans *The French Review*, vol. 60, n° 5 (avril 1987), p. 616-625. « [...] although Madame de Marelle is not strictly speaking a strumpet, she is definitely cut of the same cloth as the *marchande d'amour*, as the text makes quite clear. Her fascination with the female employees of the Folies-Bergère, the ease with which Duroy replaces her with Rachel when her husband comes into town, and her relaxed morals, although clearly *d'époque*, all identify her with the harlot. » (p. 621)

¹⁰⁸ Claudine GIACCHETTI, *Maupassant : espaces du roman*, Genève, Droz, 1993, p. 89.

¹⁰⁹ « L'univers de *Bel-Ami* est désespérément opaque [...] C'est un monde d'illusion, où chacun ment et se cherche en vain, paraît et veut paraître, se trompe sur lui-même et sur les autres en croyant pourtant saisir ou détenir la vérité. Et les personnages, loin d'être seulement ignorants des autres, le sont aussi d'eux-mêmes. » Joël MALRIEU, *Joël Malrieu présente Bel-Ami de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 95.

¹¹⁰ « L'impression d'invasion par l'insoumise traduit bien évidemment la terreur qu'inspire toute idée de libéralisation sexuelle au sein de la bourgeoisie. La démarcation est moins nette que jamais entre adultère, liberté de mœurs, débauche, vice et prostitution. » Alain CORBIN, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1989, p. 43.

effet-miroir entre Clotilde de Marelle ainsi que Madeleine Forestier et deux prostituées rencontrées par Duroy :

However episodic their roles, the introduction of two harlots, one a blonde, one a brunette, in a novel which features as its two central female characters, a blonde and a brunette, is scarcely coincidental. In fact, the brunette prostitute, Rachel, is so taken with Duroy that pecuniary concerns become secondary; likewise, the brunette Madame de Marelle offers her favors gratis. The blond courtesan of the Bois de Boulogne, on the other hand, parades a bold luxury “gagné sur ses draps”; although she does not sleep with Duroy, she serves to inspire him. Similarly, Madame Forestier (whose true nature is significantly discovered in the Bois de Boulogne) is above all associated with Duroy as muse rather than as sexual partner. Selling her body openly to others in return for political secrets which she in turn passes on to her ambitious husband, she makes of him an involuntary *proxénète*. Duroy's mother was surely not wrong when she saw in her son's new wife “une trainée”. As for Madame de Marelle, she is taken for a prostitute on two separate occasions, first by the tenants of Duroy's apartment building, then by Rachel who, after seeing Duroy and Madame de Marelle together, accuses the former of being a “dos-vert” or pimp¹¹¹.

Autre élément tendant à appuyer cette interprétation, le regard de Madeleine « rappelait [à Duroy] sans qu'il sût pourquoi, celui de la fille rencontrée la veille aux Folies-Bergère » (BA-64). Ce rapprochement peut paraître tout à fait inusité vu le raffinement et l'élégance de Madeleine comparativement à la vulgarité de la marchande d'amour, mais il ne l'est peut-être pas tant que ça au fond puisque sous les apparences d'une féminité conventionnelle Madeleine se sert de la sexualité pour acquérir certaines informations qui lui permettent de rédiger des articles qui seront par la suite publiés sous la signature de son mari. N'est-elle pas, elle aussi, dans une moindre mesure peut-être, une prostituée? Mais, pour l'instant, revenons à la pétillante et sensuelle M^{me} de Marelle ainsi qu'aux autres conquêtes de Duroy. Cette première victoire amoureuse – la conquête de Clotilde de Marelle – lui permet d'acquérir une certaine confiance en son charme et lui fait réaliser que les femmes du monde ne sont pas aussi inaccessibles qu'il l'a d'abord cru. Par la suite, lors du souper durant lequel Duroy tente de se tailler une place parmi les journalistes de *La Vie française*, la femme de Forestier lui conseille de faire la cour à M^{me} Walter, l'épouse de son patron, ce qu'il fera avec succès. Un peu plus tard, lorsque Duroy déclare à Madeleine Forestier être amoureux d'elle et qu'elle le décourage de nourrir inutilement ce sentiment à son égard, elle lui répète que pour lui la meilleure chose à faire est d'entrer dans les bonnes grâces de la femme de son patron, cet appui de taille pouvant lui être d'une utilité certaine pour sa carrière journalistique :

Allez donc voir madame Walter, qui vous apprécie beaucoup, et plaisez-lui. Vous trouverez à placer par là vos compliments, bien qu'elle soit honnête, entendez-moi bien, tout à fait honnête. Oh! pas d'espoir de... de maraudage non plus de ce côté. Vous y pourrez trouver mieux, en vous faisant bien voir. Je sais que vous occupez encore dans le journal une place inférieure. Mais ne craignez rien, ils reçoivent tous les rédacteurs avec la même bienveillance. Allez-y, croyez-moi. (BA-146)

¹¹¹ Mary DONALDSON-EVANS, « The Harlot's Apprentice: Maupassant's *Bel-Ami* », *art. cit.*, p. 621.

C'est encore Madeleine qui plus tard, voyant Duroy impuissant et vert de jalousie devant la richesse de M. Walter, sa puissance et le luxe de son hôtel particulier rue du Faubourg-Saint-Honoré, fouette son ambition en lui disant : « Tais-toi donc et fais-en autant. » (BA-319) Elle ose même lui exprimer cette pensée : « Si tu n'étais pas engagé [Duroy est à ce moment-là marié avec elle], je te conseillerais de demander la main de... de Suzanne. » (BA-252) Il n'en faut pas plus pour que Duroy se mette à croire en ses chances de succès auprès de la fille de son patron. Germera alors dans son esprit l'idée d'un plan qui lui permettrait d'évincer sa femme afin d'épouser Suzanne Walter. Réfléchissant à haute voix lors d'une soirée offerte par M. Walter, M^{me} de Marelle lui rappelle que celui qui épousera la jeune femme aura droit à une dot considérable et que, sur le plan physique, Suzanne a une apparence plutôt avantageuse, deux « qualités » susceptibles d'attirer l'ambitieux Duroy : « – Voilà deux filles qui auront de vingt à trente millions chacune. Sans compter que Suzanne est jolie. » (BA-326) La réaction de Duroy à ces paroles est suggestive : « Il ne dit rien. Sa propre pensée sortie d'une autre bouche l'irritait. » (BA-326) Sans le savoir, elle lui confirme qu'il doit agir promptement pour saisir cette occasion « en or » qui se présente à lui et qui risque à tout moment de lui filer entre les doigts. Après un enlèvement qui compromet Suzanne et force son père à lui accorder sa main, Duroy parvient à épouser une fortune ainsi qu'un espoir de députation et non une femme. Selon la logique du protagoniste, la femme à marier est d'abord et avant tout une dot. Grâce à cette union, Duroy se hisse au sommet de la société faisant de lui l'un des personnages les plus influents de Paris et lui permettant désormais de penser à la possibilité d'une carrière politique. Dans ce contexte, « la séduction devient littéralement une affaire, une spéculation dont on espère tirer un bénéfice économique. Il s'agit pour le séducteur de bien analyser où il investit son capital – c'est-à-dire lui-même – pour en tirer le plus grand profit¹¹². » En effet, Duroy conquiert tour à tour des femmes dont le statut social est plus élevé que le sien et que celui de la précédente. « Tout en "aimant" les femmes, il n'est jamais [véritablement] amoureux d'une femme¹¹³. » On le sent parfois troublé, charmé, souvent attiré par elles, au début du récit il a même de brefs moments de sincérité où semblent poindre des émotions authentiques, mais de manière générale il ne s'engage et ne s'attache jamais réellement car, pour lui, « toutes les femmes sont des filles, il faut s'en servir et ne rien leur donner de soi. » (BA-248) « Incapable de sentiments profonds comme d'idées profondes, sa médiocrité sentimentale est égale à sa médiocrité intellectuelle¹¹⁴. » L'amour véritable et pur n'est qu'un idéal inaccessible dans l'univers maupassantien. Il est totalement exclu de ces transactions. Dans ce monde gouverné par les pratiques mercantiles et où l'argent tend à s'affirmer comme

¹¹² Elena REAL, « Quand Don Juan s'embourgeoise. Le personnage du séducteur dans le roman du XIX^e siècle », dans *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, p. 250.

¹¹³ Annie GOLDMANN, *Rêves d'amour perdus : les femmes dans le roman du XIX^e siècle*, op. cit., p. 157.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 158.

équivalent universel, même les êtres humains sont évalués selon ce qu'ils valent : « Dans *Bel-Ami*, l'argent constitue la substance même de l'univers romanesque. D'un point de vue subjectif interne, les personnages ne prennent d'importance humaine, de densité sociale, que dans la mesure où ils participent effectivement ou virtuellement de cette substance; ils ne valent, pour ainsi dire, que leur pesant d'or¹¹⁵. » Duroy regarde, juge les femmes avec « une curiosité d'amateur qui bibelote » (BA-144), qui soupèse le pour et le contre de tel ou tel choix, leur valeur, les avantages de s'associer à l'une plutôt qu'à l'autre, etc. Il compare également leur apparence physique, leur style : « Du Roy avait pris à sa droite M^{me} Walter, et il ne lui parla, durant le dîner, que de choses sérieuses, avec un respect exagéré. De temps en temps il regardait Clotilde. "Elle est vraiment plus jolie et plus fraîche", pensait-il. Puis ses yeux revenaient vers sa femme [Madeleine Forestier] qu'il ne trouvait pas mal non plus. » (BA-267) On assiste dans ce roman à une réification des rapports humains, c'est l'être humain qui devient marchandise, objet interchangeable, et le corps agit quant à lui comme une monnaie d'échange. Les relations humaines fondées sur de telles valeurs s'avèrent fragiles et éphémères.

Lorsque les femmes séduites ont donné à Duroy le meilleur d'elles-mêmes et qu'elles ne sont plus utiles à sa progression, il les perçoit comme un boulet entravant son ascension. Duroy les traite alors avec indifférence, les rejette ou encore les abandonne brutalement, sans hésitation ni regret : « La conduite amoureuse du héros est donc toujours, d'une façon ou d'une autre, subordonnée à une exigence d'un autre ordre. Son désir de la femme s'évanouit dès que l'amour cesse de servir son ambition sociale ou de flatter sa vanité¹¹⁶. » Le désir une fois assouvi laisse place à un autre, gonflé, déçu. Duroy cherche toujours à avoir mieux et plus, ses satisfactions sont de courte durée. Après avoir triomphé de sa proie, Duroy « s'aperçoit peu à peu que cette conquête, qu'il jugeait de loin incomparable, ne vaut en somme ni plus ni moins que les précédentes¹¹⁷. » C'est exactement ce qui se passe avec Madeleine Forestier. Il n'éprouve aucune reconnaissance envers cette femme qui a fortement contribué à lancer sa carrière de journaliste à *La Vie française* en plus de l'initier au monde des affaires et de la politique. Aucune reconnaissance non plus pour les gains financiers dont il bénéficie, étant parvenu, grâce à ses droits d'époux et de chef de famille, à soutirer à sa femme la moitié d'un héritage qui lui était entièrement destiné. Même si leur mariage, disons plutôt leur association, est fondé sur une grande liberté, il n'hésite aucunement à la faire prendre en flagrant délit d'adultère avec Laroche-Mathieu, le ministre des Affaires étrangères, dont il détruira

¹¹⁵ Charles CASTELLA, *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972, p. 100.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁷ Guy de MAUPASSANT, « L'Art de rompre », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/chroniq/rompre.html> [Site consulté le 23 mai 2014].

par la suite la carrière par le biais d'articles assassins, le journal étant à cette époque une arme redoutable capable de faire aussi rapidement que de défaire les réputations. Il se lasse bien vite de Virginie Walter, de son amour acharné et de ses câlineries puérides qui finissent par l'exaspérer et qui lui paraissent fort inappropriées et grotesques pour une femme de son âge. Au moment où elle cède enfin à ses avances, il est de son côté déjà rendu ailleurs. La trouvant de plus en plus envahissante et possessive, il se met à haïr cette vieille maîtresse qui s'accroche désespérément à lui et qui invente divers prétextes pour le revoir et le retenir un peu plus longtemps auprès d'elle : « Dégoûté de l'amour de [M^{me} Walter], il en arrivait à une insurmontable répugnance; il ne pouvait plus la voir, ni l'entendre, ni penser à elle sans colère. Il cessa donc d'aller chez elle, de répondre à ses lettres et de céder à ses appels. Il avait envie de la maltraiter, de l'injurier, de la frapper [...]. » (BA-291) Malgré le fait qu'elle soit sincèrement amoureuse de lui, en femme dont le cœur était jusque-là demeuré vierge, il lui fait endurer de grandes souffrances et l'abandonne au seuil de la folie et du désespoir avant d'épouser sous ses yeux sa propre fille. Quant à Clotilde de Marelle, bien que leur relation parfois houleuse soit une alternance de trahisons, de ruptures et de réconciliations, elle lui pardonne toutes ses infidélités et Duroy revient inévitablement vers elle tout au long du récit. M^{me} de Marelle demeure pour Bel-Ami un objet de désir sans cesse convoité. Son attachement envers cette femme libre et bohème ne cesse de croître. Il pense à elle et la revoit au sortir du lit à peine quelques minutes après avoir épousé Suzanne Walter, ce qui laisse présager que leur relation reprendra. Est-ce parce que leurs deux natures se révèlent être très semblables¹¹⁸? Nous sommes tentée de le croire. Dès leurs premières rencontres, Duroy avait « sent[i] s'établir [entre eux] un de ces courants de confiance, d'intimité et d'affection qui font amis, en cinq minutes, deux êtres de même caractère et de même race. » (BA-109) Même après des disputes d'une grande violence, une simple pression de la main ou un regard complice leur suffisent pour se dire qu'ils s'aiment encore et que leur attirance réciproque est toujours aussi forte. Sa relation avec Clotilde de Marelle est la plus durable et leur attachement nous paraît être le plus sincère de tout le roman, ils sont unis par on ne sait quels liens mystérieux du cœur et du corps. Baptiste Frankinet avance quant à lui que « cet attachement qu'il garde à son égard est sans aucun doute lié au fait qu'il n'ait pas dû la séduire en vue d'une promotion socioprofessionnelle¹¹⁹. » Nous ajouterons également que selon la pensée de Maupassant,

¹¹⁸ « Son affection pour M^{me} de Marelle [...] avait grandi pendant l'été. Il l'appelait son "gamin", et décidément elle lui plaisait. Leurs deux natures avaient des crochets pareils ; ils étaient bien, l'un et l'autre, de la race aventureuse des vagabonds de la vie, de ces vagabonds mondains qui ressemblent fort, sans s'en douter, aux bohèmes des grandes routes. » (BA-291)

¹¹⁹ Baptiste FRANKINET, *Bel-Ami de Maupassant*, Bruxelles, Lemaitre publishing, 2011, p. 7.

contrairement au mariage qui est « une ficelle qu'on coupe à volonté, [...] l'amour libre est une chaîne qu'on ne brise pas¹²⁰. » C'est cette chaîne quasi indestructible qui les unit.

2.2 L'inversion des rôles : la femme-mâle et l'homme-fille

Dans une société où le pouvoir réel des femmes est très limité, la femme moderne se lance à la conquête d'une plus grande part d'autonomie et elle refuse en totalité ou en partie les rôles qui lui sont traditionnellement attribués, soit la séduction, l'amour et la maternité¹²¹, ainsi que les normes qui lui sont imposées par la société. Pour ce faire, elle se masculinise, elle abandonne symboliquement son identité sexuelle en adoptant les attributs, les comportements et les manières de penser qui sont généralement associés aux hommes, ce qui est d'ailleurs largement perçu comme une dénaturation quasi monstrueuse de la femme. La femme-mâle « [es]t moins naïve, moins sentimentale, plus proche de l'homme dont elle [es]t autant l[a] camarade que l[a] maîtresse¹²² », nous dit Francis Marcoin. Elle est bien loin de ces femmes qui n'existent qu'à travers celui qui s'intéresse à elles. Désirant être considérée comme l'égale de l'homme avec les mêmes droits et les mêmes libertés, la femme moderne devient en quelque sorte sa rivale. Chez Maupassant, l'Autre, dans ce cas-ci la femme, est souvent perçu comme une puissance hostile. Ce type de femmes inquiète. Étant à la recherche de plus d'indépendance et d'autonomie, elles accèdent à une certaine – et bien relative – émancipation, ce qui laisse présager pour le futur qu'elles ne seront plus aussi soumises et passives que jadis et qu'elles chercheront à se libérer progressivement du carcan étroit dans lequel l'homme désire les contraindre. Plusieurs d'entre elles n'acceptent plus la sujétion, l'étouffement conjugal et la maternité¹²³. Il se produit alors ce que l'on pourrait appeler une neutralisation de la différence sexuelle ou à tout le moins une confusion des genres qui amène l'homme à craindre pour son identité et sa virilité, car il se voit dépossédé des attributs et des prérogatives qui lui étaient spécifiques et se sent menacé dans son intégrité. De plus, la hiérarchie des sexes étant bouleversée, l'homme pressent confusément qu'il perd prise sur la femme et cela l'effraie. Ces changements dans les rapports conventionnels entre les sexes donnent lieu à une

¹²⁰ Guy de MAUPASSANT, « La revanche », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/revanche.html> [Site consulté le 8 septembre 2014].

¹²¹ À plusieurs reprises dans ses chroniques, Maupassant mentionne que la femme a deux « fonctions », l'amour et la procréation. Elle est également décrite selon la conception de l'époque comme étant faible, changeante, inconstante, capricieuse, émotive, sensible, séductrice, calculatrice, indéchiffrable, mais surtout inférieure à l'homme sur le plan intellectuel et peu portée vers les travaux de l'esprit. On dit souvent d'elle qu'elle est demeurée très près de l'enfant.

¹²² Francis MARCOIN, *Les romans de Maupassant : six voyages dans le bleu*, op. cit., p. 44.

¹²³ Sur ce refus de la maternité, M^{me} de Mascaret, un personnage de femme moderne de Maupassant, dit : « Je suis, nous sommes des femmes du monde civilisé, Monsieur. Nous ne sommes plus et refusons d'être de simples femelles qui repeuplent la terre. » Guy de MAUPASSANT, *L'inutile beauté*, Paris, Victor-Havard Éditeur, 1890, p. 54-55.

remise en question de la toute-puissance de la virilité. Le renversement des rôles attribués à chacun des sexes déstabilise l'homme. Ses repères habituels sont brouillés et il réagit négativement à ce désir d'émancipation des femmes. Autre trait caractéristique de la femme moderne fin-de-siècle, « [elle] assume totalement sa sexualité et se veut agissante et non victime du désir de l'homme¹²⁴. » Certains écrivains représentent également ce nouveau type de femme comme étant artificielle, froide, lucide, capricieuse, centrée sur elle-même et incapable d'aimer, pensons pour n'en citer qu'une à la Michèle de Burne de Maupassant dans *Notre cœur*¹²⁵. La femme-mâle que l'on retrouve dans les œuvres fictionnelles de la fin du XIX^e siècle annonce la garçonne des années 1920 : « Une femme d'énergie, de décision, œuvrant à la reconnaissance de son sexe dans tous les secteurs de l'activité sociale, mais défiant aussi l'homme sur le terrain de ses prérogatives : le sport, la science, les lettres et les arts, et jusque dans le comportement amoureux où ce n'est plus nécessairement l'homme qui a la priorité de l'initiative, du choix, et de la liberté¹²⁶. » Bien que sa vision de la femme paraisse par moments contradictoire, dans ses écrits Maupassant montre une certaine sensibilité à l'égard de ces questions naissantes quant au rôle et à la place de la femme dans le monde, questions qui seront de plus en plus d'actualité avec le développement du féminisme en France à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle. Deux femmes dans le roman *Bel-Ami* peuvent être qualifiées de femmes-mâles, il s'agit de Clotilde de Marelle et de Madeleine Forestier. Nous analyserons d'abord ces deux personnages avant de s'intéresser à leur corrélat, l'homme-fille.

2.2.1 Clotilde de Marelle

Clotilde de Marelle est une femme vive, naturelle, spontanée et aventurière qui aime vivre de façon bohème et jouir de la vie sans avoir à rendre de comptes à personne. Elle incarne dans ce roman la sensualité, l'excentricité et la liberté. Son pouvoir est essentiellement érotique. Sa description physique nous semble d'ailleurs en parfait accord avec son tempérament, le narrateur la présente ainsi au moment de sa première rencontre avec Duroy lors d'un souper chez les Forestier : « Elle entra d'une allure alerte; elle semblait dessinée, moulée des pieds à la tête dans une robe sombre toute simple. Seule une rose rouge piquée dans ses cheveux noirs, attirait l'œil violemment, semblait marquer sa physionomie, accentuer son caractère spécial, lui donner la note vive et brusque qu'il fallait. » (BA-64) Selon les dires de Duroy, elle a quelque chose tant dans son physique que

¹²⁴ Catherine BOTTEREL-MICHEL, *Le mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence, op. cit.*, p. 124.

¹²⁵ Guy de MAUPASSANT, *Notre cœur*, Paris, Pocket (coll. Lire et voir les classiques), 1996, 279 p.

¹²⁶ Jean-Jacques LÉVÊQUE, *Les années folles, 1918-1939 : le triomphe de l'art moderne*, Paris, ACR Édition, 1992, p. 192.

dans sa manière de penser de plus « excitant » (BA-109) et de plus « poivré » (BA-109) que les autres femmes du monde dont l'élégance distinguée et le raffinement subtil peuvent paraître un peu fades. La fleur rouge piquée dans ses cheveux révèle ce côté original et provocateur de sa personnalité et de tout son être. Sa manière de penser, nous dit le narrateur, est tout aussi originale et libre : « Elle avait un esprit drôle, gentil, inattendu, un esprit de gamine expérimentée qui voit les choses avec insouciance et les juge avec un scepticisme léger et bienveillant. » (BA-66) Elle ose penser par elle-même et exprimer ses idées sans retenue. À son contact, Duroy aiguisé son esprit et s'exerce à discourir. Clotilde de Marelle est épouse et mère, ce qui correspond aux rôles traditionnels de la femme, mais elle a choisi de vivre pleinement sa vie de femme et d'amante, laissant libre cours à ses appétits de liberté. Fait à noter, elle est la seule à loger sur la rive gauche de la Seine, dans le chic faubourg Saint-Germain et à faire à l'occasion des escapades dans des quartiers excentriques. Une scène du roman nous renseigne sur la nature du lien qui va unir Duroy et Clotilde de Marelle, il s'agit du dîner en cabinet particulier. Elle contient en germes ce que sera plus tard leur relation amoureuse.

M^{me} de Marelle enjoint Duroy à l'accompagner à un dîner dans un cabinet particulier du prestigieux café Riche en compagnie des époux Forestier prétextant qu'un repas à quatre serait plus gai. Puisqu'elle aime vivre de façon bohème et qu'elle se dit très peu douée pour les tâches domestiques, elle reçoit à l'occasion le couple Forestier dans un restaurant afin de remercier ses hôtes habituels pour leurs invitations régulières à dîner. M^{me} de Marelle ne correspond pas à l'image traditionnelle, monolithique et figée, de la femme au foyer à laquelle les femmes de l'époque devaient correspondre, elle le dit elle-même : « Moi, je n'aime pas à avoir du monde chez moi, je ne suis pas organisée pour ça et, d'ailleurs, je n'entends rien aux choses de la maison, rien à la cuisine, rien à rien. J'aime vivre à la diable. » (BA-112) Afin d'appuyer ces propos, le narrateur mentionne à deux reprises la surprise de Duroy lorsqu'il constate l'aspect négligé et « l'insouci visible [de M^{me} de Marelle] pour le logis qu'elle habit[e] » (BA-112). Alors que tout ce qui touche à sa personne, ses vêtements, sa coiffure, ses bijoux semblent délicats et fins, les meubles de son salon sont quant à eux vieux, défraîchis et mal disposés, les tableaux pendent de travers « au bout de cordons inégaux » (BA-108), l'ensemble de ces détails donnant à la pièce un air de laisser-aller qui frappe les visiteurs dès leur arrivée. Malgré ces justifications quant au fait qu'elle se considère comme une piètre maîtresse de maison, M^{me} de Marelle semble pleinement consciente qu'une telle « invitation [adressée à un homme est] peu régulière » (BA-112) de la part d'une femme de son rang et de sa classe, car d'ordinaire et selon les conventions sociales et mondaines, les femmes du monde dont le territoire se limite à l'intériorité du foyer familial reçoivent, tiennent salon, offrent à dîner chez elles

et ne fréquentent que très rarement les restaurants à la mode et les cabinets particuliers de ces restaurants des boulevards « où la nourriture aussi fine soit-elle, ne constitue qu'un prétexte à des gourmandises d'un autre genre¹²⁷ ». Les mots qu'elle emploie pour formuler son invitation à Duroy sont eux-mêmes assez ambigus, elle parle de « partie carrée » (BA-112) qui, si l'on se réfère au *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, signifie « partie de plaisir faite entre deux hommes et deux femmes¹²⁸ ». Jouissance de la table et jouissance d'amour ne sont séparées que par une très fine frontière dans ces lieux de la satisfaction de tous les désirs et de tous les appétits. Le cabinet particulier, espace discret à l'écart de l'agitation du restaurant et de la bousculade du service de la salle à manger commune, est en quelque sorte une invitation à l'amour, plaisirs de la table, alcool, discussions égrillardes et amour charnel s'y mélangent, étourdissant les sens et les esprits des dîneurs¹²⁹. « Le rôle [du cabinet particulier] consiste précisément à susciter l'illusion d'une sphère privée au sein d'un espace public. Cette fonction se reflète autant dans le mobilier que dans la discrétion du personnel¹³⁰. » Il agit dans ce cas-ci comme substitut de l'intérieur privé bourgeois sans en être l'exact équivalent et en permettant à ceux qui s'y trouvent une plus grande liberté de parole et de geste. Le cabinet particulier dans lequel se déroule le dîner offert par Clotilde de Marelle paraît en quelque sorte coupé du monde, il est situé au second étage du restaurant et est décrit comme un salon assez exigü tendu de rouge et muni de deux ouvertures, deux échappées vers l'extérieur soit une fenêtre à battants et une porte qui généralement peut être verrouillée de l'intérieur afin d'assurer plus d'intimité aux dîneurs. Il y règne une atmosphère de sensualité rappelant un peu celle d'une chambre ou d'un boudoir, une vague odeur d'amour flotte en permanence dans ce lieu comme si les tête-à-tête amoureux avaient imprégné les murs et les étoffes d'une douce chaleur parfumée. Dans l'étroit salon prend place un canapé, pièce maîtresse de l'ameublement, lui aussi de couleur rouge, dont « les ressorts fatigués » (BA-113) laissent deviner le genre d'activités qu'on y pratique à la fin du repas et la popularité du lieu. Les descriptions de cabinets particuliers sont assez courantes dans la littérature

¹²⁷ Catherine GAUTSCHI-LANZ, « Espaces galants : les cabinets particuliers », dans *Le roman à table. Nourritures et repas imaginaires dans le roman français, 1850-1900*, Genève, Slatkine Érudition, 2006, p. 131-132. Voir aussi Karin BECKER, « Le tête-à-tête intime dans le cabinet particulier. Relecture de quelques scènes érotiques du siècle bourgeois », dans *Amour, passion, volupté, tragédie : le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Séguier, 2007, p. 137-143.

¹²⁸ Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, tome III, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1867, p. 444.

¹²⁹ Notons toutefois au passage que les cabinets particuliers des restaurants ne sont pas exclusivement destinés aux rencontres galantes, des dîners entre hommes, mondains, amicaux ou d'affaires, y ont également lieu, les écrivains de même que les politiciens s'y réunissant à l'occasion. Nous nous attardons davantage à la dimension amoureuse, voire érotique des cabinets particuliers puisque le souper au Café Riche précède le premier baiser qu'échangent Duroy et M^{me} de Marelle dans le fiacre qui la reconduit chez elle ainsi que la promesse d'un prochain rendez-vous durant lequel elle s'abandonnera totalement à lui.

¹³⁰ Catherine GAUTSCHI-LANZ, « Espaces galants : les cabinets particuliers », dans *Le roman à table. Nourritures et repas imaginaires dans le roman français, 1850-1900*, *op. cit.*, p. 122-123.

du XIX^e siècle, le large divan, la glace et la couleur rouge des murs et des tentures étant des motifs récurrents au moment de ces portraits. Il est essentiel à notre propos de restituer l'atmosphère des lieux c'est pourquoi nous citerons en rafale quelques exemples tirés de romans de cette époque afin de démontrer le caractère érotique des cabinets particuliers dans l'imaginaire collectif contemporain et pour bien saisir l'audace de la demande formulée par M^{me} de Marelle. Mentionnons également que ces diverses représentations fictionnelles ont pour effet de conditionner l'horizon d'attente des lecteurs, le cabinet particulier étant presque toujours associé à une aventure amoureuse, le plus souvent entre un bourgeois et une fille publique. Dans *Son excellence Eugène Rougon*, Zola présente Clorinde Balbi, femme sensuelle et excentrique, installée dans un cabinet particulier d'un grand restaurant du boulevard pour s'occuper de certaines affaires, notamment politiques. Elle reçoit dans ce lieu un nombre impressionnant de hauts personnages qu'elle fait tour à tour asseoir sur le « divan défoncé par les dernières soupeuses du carnaval¹³¹ ». Paul Bourget quant à lui décrit de la manière suivante les salons particuliers des restaurants :

Un cabinet particulier semblable à ceux où j'avais passé : la table servie, le divan de velours aux ressorts fatigués, la glace rayée de lettres gravées avec le diamant des bagues, le piano ouvert où l'on joue des valse canailles, et le Champagne qui mousse dans les verres, et la fille qui rit, avec sa blanche gorge dégrafée, ses bas de soie, ses dents de bête, l'odeur des parfums de sa chair mélangée à l'odeur des mets, du tabac, des vins [...] ¹³².

Dans *La Curée*, lorsque Renée pénètre pour la première fois dans un cabinet particulier du café Riche accompagnée de son beau-fils Maxime qui lui a l'habitude de ces endroits, son regard se porte immédiatement sur « un large divan, véritable lit, qui se trouvait placé entre la cheminée et la fenêtre¹³³ », prêt à accueillir les ébats amoureux. « Ce mobilier équivoque¹³⁴ » la gêne, elle éprouve un grand embarras à la vue de « ce divan qui la choqu[e] par sa largeur¹³⁵ » révélant du même coup son usage érotique. Grisée par l'alcool et la rumeur des boulevards où elle observe des promeneurs et des filles déambuler, Renée s'abandonne à son beau-fils dans un élan quasi irréfrenable. À la fin de la soirée lorsque le garçon de table lui offre un peigne pour rajuster sa coiffure légèrement défaits, elle comprend soudainement que ce lieu est en tous points conçu pour accueillir les amours coupables, les rendez-vous compromettants et que le peigne « entr[e] dans le matériel [du cabinet], au même titre que les rideaux, le verrou et le divan¹³⁶ ». Elle réalise alors que des couples éphémères s'aiment soir après soir sur ce même divan et que son histoire est tout sauf exceptionnelle. Elle se sent alors vaguement assimilée aux prostituées qui y sont comme chez elles, les cabinets des

¹³¹ Émile ZOLA, *Son excellence Eugène Rougon*, Paris, Pocket (coll. Lire et voir les classiques), 1995, p. 350.

¹³² Paul BOURGET, *André Cornélis*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1887, p. 301.

¹³³ Émile ZOLA, *La Curée*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1981, p. 177.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 189.

restaurants étant en quelque sorte l'un de leurs lieux de « travail » privilégiés. Tout cela est connu et su de tous, alors que Renée paraît ignorer ces réalités. Le comportement de Renée et Maxime semble en grande partie avoir été déterminé par le milieu et l'atmosphère dans lesquels ils se trouvent, sans qu'ils aient vraiment prémédité leurs actes. Est né entre eux « un désir qui, si l'on peut dire, fait partie du cadre¹³⁷ » de ce lieu qui invite à l'amour. Une nouvelle de Maupassant intitulée « Imprudence » résume bien tout ce que représente le cabinet particulier. C'est l'histoire d'une femme, Henriette, qui afin de raviver la flamme de leur amour demande à son mari de l'emmener en cabinet particulier pour se sentir, le temps d'une soirée, comme sa maîtresse. Son mari acquiesce à sa demande, mais durant leur tête-à-tête amoureux sa femme commence à le questionner sur ses aventures passées et ses maîtresses antérieures, leur nombre, leur classe sociale ainsi que ses préférences. Grisés, les deux époux s'étreignent avant le dessert. Alors que tout semble au beau fixe et que le lieu a joué son rôle de stimulant sensoriel pour le couple, la nouvelle se termine sur l'évocation du désir d'Henriette de connaître d'autres hommes, de pouvoir elle aussi les comparer entre eux comme son mari a pu le faire entre les différentes femmes qu'il a connues. Le titre de la nouvelle montre bien qu'il faut se méfier des cabinets particuliers et que le fait de les fréquenter avec une épouse légitime est une imprudence, il fait naître en elle des désirs nouveaux et coupables. Maupassant reprend dans cette nouvelle les éléments descriptifs habituels, c'est-à-dire le « large canapé de velours rouge¹³⁸ », la « grande glace ternie par des milliers de noms tracés au diamant¹³⁹ » et la présence des « valets graves, muets, habitués à tout voir et à tout oublier, à n'entrer qu'aux instants nécessaires, et à sortir aux minutes d'épanchement¹⁴⁰ ». Les exemples sont nombreux, nous aurions pu en citer bien d'autres, mais l'essentiel est de voir se dégager, grâce à cette accumulation de descriptions assez similaires, l'érotisme du lieu. Dans son *Dictionnaire d'amour* paru en 1846, Joachim Dufлот donne la définition suivante à l'entrée « cabinet particulier » : « Le cabinet particulier est un moyen de séduction d'un effet certain. C'est aussi un piège à la vertu. Le cabinet contient une table, deux chaises, une glace et un divan. La porte se ferme en dedans; les garçons n'apparaissent que lorsqu'on les sonne. On entre là bien ganté, bien plissé, bien coiffé, et on en sort dans le plus grand désordre¹⁴¹. »

¹³⁷ Joëlle BONNIN-PONNIER, *Le restaurant dans le roman naturaliste : narration et évaluation*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2002, p. 214.

¹³⁸ Guy de MAUPASSANT, « Imprudence », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/impruden.html>, [Site consulté le 6 juillet 2014].

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Joachim DUFLOT, *Dictionnaire d'amour, études physiologiques*, Paris, Comptoir des imprimeurs-unis, 1846, p. 41.

Pour un homme, inviter une femme dans un cabinet particulier, « l’y recevoir en quelque sorte dans l’intimité suppose un pacte (implicite ou explicite dès lors que l’invitée est une courtisane) selon lequel il y a consentement aux étreintes amoureuses¹⁴². » Car « pour la jeunesse dorée parisienne et les hommes du Tout-Paris, manger au restaurant et fréquenter des femmes galantes font partie des loisirs ordinaires autant que des rites de la sociabilité masculine¹⁴³. » Les codes et les rôles du jeu amoureux sont dans le cas du souper offert par Clotilde de Marelle renversés, c’est une femme, une bourgeoise, qui invite un homme sous le couvert d’une rencontre amicale dans un cabinet particulier alors qu’une telle invitation, comme nous avons pu le démontrer précédemment, est chargée d’une forte symbolique. Déjà, avant même qu’ils ne soient amants, ce dîner inscrit leurs rapports sous le signe de la sensualité et de la prostitution. « Dans la réalité comme dans la fiction de l’époque, un dîner dans une des salles d’un grand restaurant est en général associé aux plaisirs défendus qu’on n’admet pas à haute voix : dans l’intimité et la discrétion du cabinet, l’adultère se consomme – ou se prépare – en tout confort et en toute sécurité¹⁴⁴. » Il faut également savoir qu’à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle et surtout vers la fin de ce siècle, les pratiques prostitutionnelles tendent à adopter une nouvelle forme : les maisons closes ont moins la cote et les marchandes de tendresse misent davantage sur des « relations tarifées fondées sur la séduction et mimant la relation amoureuse¹⁴⁵ ». L’amour vénal « se calque [même souvent] sur le modèle matrimonial bourgeois¹⁴⁶ », les prostituées tentant de se faire passer pour des bourgeoises honnêtes. Ce n’est sans doute pas un hasard si ce dîner en cabinet particulier précède les premières étreintes amoureuses de Duroy et de M^{me} de Marelle dans le fiacre qui la ramène à sa demeure en fin de soirée. La passion charnelle qui se développera par la suite entre eux avait sans doute commencé son sourd travail dans l’ambiance sensuelle du cabinet particulier et en raison des propos tenus par Duroy lors de cette soirée sur sa conception de l’amour, ces propos ayant ravi aussi bien Clotilde que Madeleine. Outre le décor qui rappelle sans cesse la dimension amoureuse du lieu, dans *Bel-Ami* ce sont les mets fins qui sont fortement érotisés et auxquels le narrateur attribue des caractéristiques habituellement réservées aux femmes :

¹⁴² Alain MONTANDON [dir.], *Espaces domestiques et privés de l’hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 176.

¹⁴³ Lola GONZALEZ-QUIJANO, « La chère et la chair » : *gastronomie et prostitution dans les grands restaurants des boulevards au XIX^e siècle*, [en ligne]. <http://gss.revues.org.acces.bibl.ulaval.ca/2925> [Site consulté le 11 août 2014].

¹⁴⁴ Catherine GAUTSCHI-LANZ, « Espaces galants : les cabinets particuliers », dans *Le roman à table. Nourritures et repas imaginaires dans le roman français*, op. cit., p. 138.

¹⁴⁵ Sarah MOMBERT, « Maupassant, le journal et les filles », [en ligne]. <http://www.medias19.org/index.php?id=13398>, [Site consulté le 9 juin 2014].

¹⁴⁶ Alain CORBIN, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, op. cit., p. 203. C’est d’ailleurs ce qui arrive à Duroy et M^{me} de Marelle à un certain moment de l’histoire. Le narrateur dit de leur relation qu’elle a « pris une allure conjugale » (BA-211) et Clotilde se plaint même de « la tranquillité réglée de leur union » (BA-211). En riant, elle lui dit : « Tu es encore plus popote que mon mari [...] » (BA-211)

Les huîtres d'Ostende furent apportées, *mignonnes et grasses, semblables à de petites oreilles* enfermées en des coquilles, et fondant entre le palais et la langue ainsi que des bonbons salés. Puis, après le potage, on servit une truite *rose comme de la chair de jeune fille*. [...] Et la pensée de l'amour, lente et envahissante, entrainait en eux, enivrait peu à peu leur âme, comme le vin clair, tombé goutte à goutte en leur gorge, échauffait leur sang et troublait leur esprit. On apporta des *côtelettes d'agneau, tendres, légères, couchées sur un lit épais et menu de pointes d'asperges*¹⁴⁷. (BA-115)

La faim est l'expression d'un instinct primitif comme peut l'être l'amour physique, l'appétit sexuel¹⁴⁸. « La femme est éminemment considérée comme comestible, et, en réciproque, le repas comme érotique¹⁴⁹. » L'association entre femmes et nourriture est omniprésente dans l'œuvre de Maupassant, souvenons-nous de cet homme devenu ermite qui, durant sa jeunesse, avait vécu une vie de garçon fort libre choisissant « les femmes comme on choisit une côtelette à la boucherie, sans s'occuper d'autre chose que de la qualité de leur chair¹⁵⁰ ». Il y a également Boule de suif dont « [l]a figure [est] une pomme rouge¹⁵¹ » et les doigts, des « chapelets de petites saucisses¹⁵² ». Dans *Notre cœur*, la femme est décrite comme un objet de tentation et de désir « sur qui s'arrêtaient les yeux, devant qui battait le cœur et s'agitait le désir, ainsi que vient l'appétit devant les nourritures fines dont une vitre vous sépare, préparées et montrées pour exciter la faim¹⁵³. » Maupassant associe encore une fois femmes et victuailles dans la préface de *Celles qui osent* de René Maizeroy :

Je m'étonne que, dans la vie d'un homme, [la femme] puisse être autre chose qu'un passe-temps facile à varier, comme une bonne table ou ce qu'on appelle les sports. Quant à la fidélité, à la constance, quelle folie! Jamais on ne me fera comprendre que deux femmes ne valent pas mieux qu'une, trois mieux que deux, et dix mieux que trois. Qu'on revienne à l'une plus souvent qu'aux autres, c'est naturel, comme il est naturel de manger souvent un plat qu'on aime. Mais n'en garder qu'une, toujours, me semblerait aussi surprenant et illogique que si un amateur d'huîtres ne mangeait plus que des huîtres, à tous les repas, toute l'année¹⁵⁴.

Dans le roman *Bel-Ami*, lorsque les femmes sont tentantes et désirées elles sont comparées à des mets fins aux saveurs raffinées ou à des « fruits de chair vivante¹⁵⁵ » prêts à être consommés, mais lorsque la relation tire à sa fin et que la femme n'est plus d'aucune utilité pour le protagoniste, elle est associée aux restes d'un repas, aux déchets de table. En effet, au moment où Duroy fait irruption

¹⁴⁷ Nous soulignons.

¹⁴⁸ Voir Bernard JOLY, « Guy de Maupassant : amours et victuailles », dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 77 (2003), p. 151-168.

¹⁴⁹ Marie-Claire BANCQUART, « Flaubert et Maupassant : manger en mots, manger des mots », dans *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant : une affaire de famille littéraire, Actes du colloque de Fécamp, 27-28 octobre 2000*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2002, p. 176.

¹⁵⁰ Guy de MAUPASSANT, « L'Ermitte », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/ermite.html>, [Site consulté le 15 novembre 2013].

¹⁵¹ Guy DE MAUPASSANT, « Boule de suif », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/suif.html>, [Site consulté le 15 novembre 2013].

¹⁵² *Idem*.

¹⁵³ Guy de MAUPASSANT, *Notre cœur*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁴ René MAIZERROY, *Celles qui osent*, Paris, Marpon et Flammarion, 1883, 302 p.

¹⁵⁵ Didier PHILIPPOT, *Flaubert*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 577.

dans l'appartement où se donnent rendez-vous sa femme et Laroche-Mathieu, son regard se pose d'emblée sur la table non desservie où l'on retrouve pêle-mêle « des bouteilles à champagne vides » (BA-340), une « carcasse de poulet » (BA-340) et des « piles d'écailles d'huîtres » (BA-340). La femme jadis si appétissante n'est plus qu'un déchet gênant dont on souhaite se débarrasser :

For Duroy woman is indeed an object of consumption, a delicacy to be tasted, enjoyed, digested and eliminated when her « nutritive » value has been depleted. A true parasite, Duroy grows healthier and more vigorous with each sexual conquest. Unable to afford either a beer or a woman in the novel's opening chapter, he soon learns to exploit his good look in such way that the women who become slaves to his seductive powers sustain and gratify him both sexually and materially¹⁵⁶.

Conscientes de la mauvaise réputation des cabinets particuliers, lorsque les deux femmes font leur entrée dans le petit salon réservé par M^{me} de Marelle pour leur repas, elles le font à visage couvert. Redoutant d'être vues et craignant sans doute de se compromettre ou d'être prises pour des filles – Madeleine Forestier quant à elle est pourtant en compagnie de son mari –, elles apparaissent « voilées, cachées, discrètes, avec cette allure de mystère charmant, qu'elles prennent en ces endroits où les voisinages et les rencontres sont suspects. » (BA-113) Lorsqu'on est une femme honnête appartenant aux couches supérieures de la société et soumise aux lois de la bonne conduite, on ne veut pas être vue dans de tels lieux pleins de sous-entendus et fortement associés à une certaine débauche, à l'adultère et surtout à l'amour vénal. Toutefois, cette impression de faute commise, cette aura de mystère et de danger, plutôt que de dissuader Clotilde de Marelle, ajoutent à la soirée le piquant auquel elle n'est pas indifférente et qui fait courir sur tout son corps le délicieux frisson de la transgression. On le sait, M^{me} de Marelle aime à l'occasion s'encanailler en fréquentant « les endroits louches où s'amuse le peuple » (BA-129) parisien, les caboulots populaires, les tavernes et les bastringues. Ses escapades nocturnes dans ces mauvais lieux où les femmes de son rang ne vont habituellement pas sont pour elle synonyme d'exotisme et de plaisir. À la recherche de sensations nouvelles et voulant tout voir, tout expérimenter, elle s'amuse parfois à revêtir les habits d'une ouvrière ou d'un collégien, ce qui lui procure l'illusion momentanée d'une autre vie. Lors de ces sorties, Duroy refuse quant à lui de s'habiller en ouvrier, car contrairement à M^{me} de Marelle pour qui ce travestissement est amusant, en ce qui concerne Duroy cela le ramènerait à sa condition d'autrefois – n'oublions pas que Georges Duroy était, il y a à peine quelques mois de cela, petit employé aux chemins de fer du Nord – alors qu'il tente par tous les moyens de s'élever socialement. Endosser à nouveaux les habits des gens du peuple vivant dans un état de misère représente pour lui une véritable régression, un retour en arrière qu'il ne veut pas vivre, même si ce jeu de rôles ne dure que l'espace de quelques heures. Ayant connu les dures privations des fins de mois et féroce-

¹⁵⁶ Mary DONALDSON-EVANS, *A Woman's Revenge : The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*, Lexington, French Forum Publishers, 1986, p. 47.

envié les buveurs attablés aux terrasses des grands cafés qui contrairement à lui pouvaient se désaltérer à leur guise, il cherche maintenant à projeter l'image d'un homme qui a réussi ou du moins qui est en voie de devenir l'un des maîtres de Paris. Sa progressive ascension sociale se reflète autant dans les plats qu'il déguste que les femmes qu'il courtise. Il passe ainsi des gargotes à prix fixe aux restaurants des boulevards, des petites ouvrières et des prostituées aux femmes du monde qui laissent flotter dans leur sillage des parfums subtils et raffinés¹⁵⁷.

À la fin du repas, Charles étant indisposé par une toux chronique et désirant partir, M^{me} de Marelle demande l'addition et tend sa bourse à Duroy afin qu'il paie parce qu'elle se sent trop grise pour calculer l'argent à donner, la monnaie à recevoir et le pourboire à laisser aux garçons. La note s'élève à cent trente francs, une somme relativement importante lorsque l'on considère que Duroy gagne en tant que journaliste à ce moment-là du récit « dix centimes la ligne, plus ses deux cents francs de fixe » (BA-106). M^{me} de Marelle ne s'est d'ailleurs privée en rien lors de ce souper où mets recherchés et champagne furent à l'honneur. Ce passage nous paraît important puisque la suite de leur relation est inscrite dans ce premier rapport où l'argent provient de la femme. Une fois devenus amants, elle loue et paie l'appartement rue de Constantinople où ont lieu leurs rencontres amoureuses. Lorsque Duroy s'inquiète du montant qu'il aura à déboursier pour assumer le loyer de cet appartement, elle lui répond : « Mais c'est payé mon chéri! [...] Mon chat, ça ne te regarde pas, c'est moi qui veut faire cette petite folie » (BA-125-126) C'est par la possession de l'argent et la liberté de le dépenser comme bon lui semble qu'elle assoit son pouvoir, mène le jeu et exclut son amant de la prise de certaines décisions qui, généralement, revient à l'homme. Voyant que Duroy est sans le sou et qu'il est incapable de payer toutes leurs escapades nocturnes à travers la ville – il s'est dit-il déjà endetté pour faire ces sorties –, elle décide de glisser discrètement des louis dans ses vêtements comme argent de poche, faisant ainsi de Duroy un « homme entretenu », le réduisant du même coup à l'état d'objet. Elle le paie en quelque sorte pour les faveurs sexuelles qu'il lui accorde et pour le désennui qu'il lui procure. Duroy est d'abord offusqué de recevoir de l'argent d'une femme et il se sent humilié¹⁵⁸ devant « cette aumône persévérante » (BA-137), mais peu à peu il

¹⁵⁷ Bien que la question des parfums dans *Bel-Ami* ne relève pas spécifiquement de notre propos, il est malgré tout intéressant de souligner que la structure du roman est « tout entière sous-tendue par [une] dialectique des odeurs de classe. » Les divers parfums servent entre autres à cataloguer les femmes et, pour Duroy, ils lui permettent de mesurer son évolution au sein de la société par rapport au prestige de ses conquêtes successives. Est décrit au lecteur un large spectre d'odeurs, allant des parfums capiteux et violents des femmes légères aux odeurs exquises et raffinées des femmes du monde. Voir à ce sujet, Eugénie BRIOT, « De l'*Eau Impériale* aux *Violettes du Czar*, Le jeu social des élégances olfactives dans le Paris du XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 55-1 (2008), p. 35.

¹⁵⁸ Il a une réaction semblable, voire plus forte encore, lorsque Virginie Walter désormais éperdument amoureuse de lui veut lui donner de l'argent afin qu'il puisse spéculer en bourse et s'enrichir. Duroy lui avoue ne pas avoir assez d'argent pour investir et elle lui répond ceci : « - J'y ai pensé, mon chat, et si tu étais bien

comprend que cela peut lui être très utile puisque sa situation financière est encore précaire malgré son emploi de journaliste, la vie à Paris réclamant des ressources financières importantes. Il parvient même à se convaincre qu'il la remboursera un jour ou l'autre, ce qu'il ne fera jamais bien entendu¹⁵⁹. Ce moment de l'histoire nous permet de bien saisir la psychologie des personnages. Le rapport prostitutionnel se trouve ici renversé, ce n'est plus la femme qui est payée pour ses charmes, mais le contraire. L'argent, habituellement associé aux hommes, est pour Clotilde de Marelle une forme de pouvoir, une preuve de son indépendance, il la place en position de contrôle. Lorsque Duroy proteste – bien mollement faut-il le préciser – contre le fait qu'elle paie le loyer du petit appartement rue de Constantinople, elle lui répond : « Je t'en prie, Georges, ça me fera tant de plaisir, tant de plaisir que ce soit à moi, notre nid, rien qu'à moi! » (BA-126) Elle l'exclut des décisions qui les concernent pourtant tous deux et de l'aspect financier de celles-ci, exerçant ainsi une forme de domination économique. La colère de Clotilde éclate lorsqu'elle soupçonne Duroy de payer une prostituée avec l'argent qu'elle lui donne : « – C'est avec mon argent que tu la payais, n'est-ce pas? Et je lui donnais de l'argent... pour cette fille... Oh! le misérable! » (BA-140) À travers ces paroles on comprend que Duroy a enfreint la règle implicite selon laquelle puisque M^{me} de Marelle le paie, il doit lui appartenir, se soumettre à sa volonté et à ses caprices ou du moins s'afférer à mieux dissimuler ses infidélités pour lui donner l'impression qu'il lui appartient totalement et exclusivement. Outre la possession et la libre disposition de l'argent qui sont habituellement affaires d'hommes et qui nous permettent de qualifier Clotilde de Marelle de femme-mâle, un autre élément attire notre attention. Elle aime se travestir en homme et elle adopte à l'occasion leurs préférences sexuelles ainsi que leurs comportements comme lors de cette soirée aux Folies-Bergère où elle est littéralement fascinée par les filles publiques : « M^{me} de Marelle ne regardait guère la scène, uniquement préoccupée des filles qui circulaient derrière son dos; et elle se retournait sans cesse pour les voir, avec une envie de les toucher, de palper leur corsage, leurs joues, leurs cheveux, pour savoir comment c'était fait, ces êtres-là. » (BA-138) Simple curiosité envers le corps des prostituées¹⁶⁰ ou brève allusion à des désirs

gentil, bien gentil, si tu m'aimais un peu, tu me laisserais t'en prêter. Il répondit brusquement, presque durement : – Quant à ça, non, par exemple. » (BA-296)

¹⁵⁹ « Depuis le moment où le jeune homme se fait arracher par M^{me} de Marelle l'aveu de son dénuement, jusqu'au jour où il ne songe même plus à la dédommager, sa conscience est le champ d'une série d'opérations, où non seulement se révèlent les traits de sa nature intime, mais se construit et s'affirme son caractère. La dignité, le scrupule, la générosité, les conseils habiles de la cupidité, les restrictions mentales, les petits mensonges dont se paye une loyauté alarmée, la lâcheté, se composent selon une courbe dont la ligne régulière se ravale des sommets d'une fierté offensée qui requiert du moins le subterfuge, à l'acceptation qui prélude l'oubli. » André VIAL, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 287.

¹⁶⁰ Il faut savoir qu'à l'époque, la prostituée, figure protéiforme et complexe suscitant à la fois anxiété, répulsion et désir, fascine notamment en ce qui concerne sa constitution physique. De nombreuses études d'hygiène publique, médicales et psychiatriques ont tenté de découvrir les « anormalités » physiques des femmes qui pratiquent l'amour vénal. Lors de cette soirée aux Folies-Bergère, où elle n'est d'ailleurs jamais

homosexuels¹⁶¹, l'histoire ne nous fournit pas suffisamment d'indices pour trancher. Se moquant des normes sociales de son époque, Clotilde de Marelle semble vivre une sexualité libérée. Lorsque Madeleine Forestier affirme qu'il n'y a rien de meilleur dans un amour naissant que la première pression des mains et les sentiments révélés par bribes, Clotilde de Marelle réplique après avoir bu d'un trait une flûte de champagne qu'elle est quant à elle « moins platonique » (BA-116) signifiant par là que ce ne sont pas les paroles pleines de tendresse et les gestes chastes qu'elle préfère au moment d'une nouvelle rencontre amoureuse, mais plutôt les plaisirs charnels. « Dénuée d'hésitations féminines, Clotilde est une femme libre qui cherche son plaisir en dehors des conventions du programme bourgeois, elle libère l'amour physique de la cage où la société l'avait enfermé. Elle brave l'interdit sans honte, et ce faisant elle s'impose comme égale à l'homme¹⁶². » Bel-Ami n'est sûrement pas son premier amant. D'ailleurs lorsque Duroy lui demande comment elle a connu ces lieux qu'elle aime tant fréquenter où s'amuse le peuple, elle lui répond en rougissant, un peu troublée : « – C'est un ami... - puis, après un silence, elle ajouta : - qui est mort. » (BA-128) L'addition de tous ces éléments nous permet de constater qu'il s'opère véritablement un renversement des rôles, c'est la femme qui détient l'argent, prend l'initiative des rapports amoureux et mène une vie vagabonde. L'autre femme-mâle du roman, celle qui possède entre autres le pouvoir intellectuel, c'est évidemment Madeleine Forestier.

2.2.2 Madeleine Forestier

Madeleine est une femme de tête, ambitieuse, intelligente, indépendante, forte et libre. Elle a, elle aussi, certaines qualités qu'on attendrait d'un homme selon les critères et les préjugés de l'époque : l'intelligence, le sens du calcul, la détermination, les aptitudes de journaliste ainsi que le goût pour la politique. Lorsque Duroy, selon le conseil de son ami Charles, se rend auprès de Madeleine afin qu'elle l'aide à rédiger son tout premier article à propos de son séjour en Algérie, il la retrouve dans le cabinet de travail de son mari affairée à écrire ce que l'on devine être un article qui

allée auparavant, M^{me} de Marelle éprouve peut-être une curiosité du même ordre. Voir entre autres, Alexandre PARENT-DUCHÂTELET, *La prostitution à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 238 p.

¹⁶¹ Notons au passage que les amours saphiques sont autant idéalisés que diabolisés dans la littérature fin-de-siècle. Si certains voient le saphisme comme un désir « naturel » présent chez toutes les femmes, d'autres se montrent inquiets et dénoncent ce comportement considéré comme étant contre-nature et pervers notamment en raison du fait que la sexualité entre femmes est détournée de son but premier, c'est-à-dire la reproduction. Nombreux sont ceux qui reprochent à la femme lesbienne de se détourner de son devoir de génitrice et de renoncer à la famille. C'est sa stérilité que l'on craint par dessus tout et cette forme d'autosuffisance féminine jugée monstrueuse. Le saphisme peut également être vu comme un refus de la phallocratie et une réponse aux désillusions de l'amour. La possibilité que l'homme soit totalement exclu du rapport amoureux est au cœur de l'angoisse maupassantienne.

¹⁶² Barbara KRAJEWSKA, « *Bel-Ami* ou la rage d'être femme », dans *Dossier : Guy de Maupassant*, Paris, Société de la revue des deux mondes, 1993, p. 38.

sera par la suite publié sous le nom de Charles : « Elle maniait entre deux doigts une plume d'oie en la tournant agilement ; et, devant elle, une grande page de papier demeurait écrite à moitié, interrompue à l'arrivée du jeune homme. Elle avait l'air chez elle devant cette table de travail, à l'aise comme dans son salon, occupée à sa besogne ordinaire. » (BA-82) Afin de bien cerner le sujet à propos duquel Duroy désire écrire, Madeleine lui demande de lui raconter en détail son aventure africaine avant de lui donner une véritable leçon d'écriture, lui montrant comment rédiger un article répondant aux attentes des lecteurs. La recette paraît somme toute assez simple : il doit d'abord s'adresser à un destinataire fictif, comme s'il écrivait une lettre à un ami dans le but de lui faire part de ses impressions, ce qui lui permet d'adopter une plus grande liberté de ton et de sujet, il faut ensuite imaginer quelques excursions fantaisistes pleines de péripéties, sans oublier une aventure d'amour car, disait-elle, « il n'y a que ça qui intéresse » (BA-85). L'élève inexpérimenté retient la leçon, mais il n'est jamais en mesure de reproduire un article similaire à celui que Madeleine lui a dicté. Bien qu'il acquiert au fil des articles une certaine souplesse de plume, « [Duroy] éprouv[e] une peine infinie à découvrir des idées » (BA-189) et « Madeleine démasque implacablement son incapacité foncière de créer, son inaptitude à la production intellectuelle, apanage traditionnel de l'homme¹⁶³. » La puissance créatrice, c'est Madeleine qui la détient. Lorsqu'il doit rédiger la suite des « Souvenirs d'un chasseur d'Afrique », il s'avère incapable de le faire, son texte « accumulant des détails de roman-feuilleton, des péripéties surprenantes et des descriptions ampoulées, avec une maladresse de style de collégien et des formules de sous-officier. En une heure, il eut terminé une chronique qui ressemblait à un chaos de folies ». (BA-102) Après plusieurs tentatives d'écriture infructueuses, un sentiment d'impuissance l'envahit et il décide de retourner auprès du couple Forestier, mais Charles lui fait rapidement comprendre qu'il n'est pas le bienvenu et qu'il devra travailler dur pour se tailler une place dans le journalisme. Duroy est d'abord surpris de constater que Madeleine connaît parfaitement les rouages du journalisme, mieux peut-être que son mari Forestier. De plus, elle fume en travaillant, ce qui est résolument moderne et habituellement réservé aux hommes, la plume et la cigarette pouvant être considérées comme deux objets phalliques. Écrire pour le journal et entretenir diverses relations avec des hommes du milieu politique et financier sont les occupations favorites de Madeleine, en quelque sorte son « métier » comme elle le dit elle-même. Après le décès de son mari, une fois de retour à Paris, elle invite Duroy à lui rendre visite, elle en profite pour le remercier de sa présence durant les derniers moments de la vie de Forestier à Cannes et pour lui demander tout ce qui s'est passé à Paris au cours des dernières semaines : « Elle s'informa des nouvelles, des Walter, de tous les confrères et du journal. Elle y pensait souvent, au journal. – Ça

¹⁶³ Uwe DETHLOFF, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », dans *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, Paris, Nathan, 1993, p. 122.

me manque beaucoup, disait-elle, mais beaucoup. J'étais devenue journaliste dans l'âme. Que voulez-vous, j'aime ce métier-là. » (BA-212) Un tel amour de la profession exprimé de cette façon est assez peu commun dans les romans de l'époque. Elle est véritablement passionnée par le journalisme et la politique, professions conventionnellement masculines faut-il le rappeler, si bien qu'après le décès de Forestier elle se voit contrainte de se remarier rapidement afin de pouvoir continuer ses activités d'autrefois. L'union de Madeleine et de Duroy est davantage une collaboration profitable à l'un et à l'autre que la célébration d'un amour partagé – à cette époque, on se marie d'ailleurs très rarement par amour, la question des sentiments étant généralement ignorée au moment de conclure une union. Madeleine fait partie de « ces femmes indépendantes, cultivées, fortes auxquelles l'époque ne permet pas de donner toute leur mesure : elles agissent par mâles interposés¹⁶⁴. » Afin de jouir de ce pouvoir indirect, elle sait parfaitement s'adapter au temps qui est le sien et au monde dont elle fait partie. En parlant de Madeleine Forestier, Gérard Delaisement affirme ceci : « Curieux personnage en vérité qui sait se garantir des excès du plaisir sensuel et n'user de ses charmes, bien réels, qu'en échange d'informations politiques, une femme dangereuse, ambitieuse et réaliste mais sans fadeur ni outrance, fine mouche active, douée de toutes les qualités qu'on croyait alors réservées aux hommes¹⁶⁵. » Elle se distingue nettement des jeunes héroïnes de romans bercées par une rêverie amoureuse faite de tous les clichés romantiques. Madeleine fait plutôt partie de ces femmes qui sont de plus en plus conscientes qu'à travers la relation amoureuse et charnelle elles peuvent avoir un certain ascendant sur l'homme. Gisèle d'Estoc, qui fut la maîtresse de Maupassant, a écrit à propos de ce pouvoir tranquille et caché : « En amour, l'homme est, quoiqu'on fasse, l'ennemi de la femme, et réciproquement. C'est sur le terrain de l'amour que les vraies femmes luttent, combattent pour absorber l'homme à leur profit¹⁶⁶. » L'amour est donc une lutte de laquelle l'un des deux partenaires ressort gagnant aux dépens de l'autre. Madeleine choisit ses maris ou ses amants selon leur « rentabilité ». Elle prête son talent et se donne à un homme que lorsqu'elle en retire certains avantages. Imperturbable, elle traverse toutes les difficultés, toutes les épreuves avec calme et sang-froid, sans jamais être véritablement déstabilisée, même lorsque Duroy les surprend elle et son amant en flagrant délit d'adultère. Le lecteur apprend à la toute fin du roman qu'elle s'est associée à un autre journaliste, un dénommé Jean Le Dol, « jeune homme, beau garçon, intelligent, de la même race que notre ami Georges », (BA-365) qu'elle abreuvera intellectuellement et dont elle lancera probablement la carrière. Clairvoyante, dès leur première rencontre d'un simple

¹⁶⁴ Alison M. K. WALLS, *The Sentiment of Spending : Intimate Relationships and the Consumerist Environment in the Works of Zola, Rachilde, Maupassant, and Huysmans*, New York, Peter Lang, 2008, p. 62.

¹⁶⁵ Gérard DELAISEMENT, *Bel-Ami par Maupassant; analyse critique, op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁶ Gisèle D'ESTOC, « L'androgynisme », dans *Maupassant et l'Androgynisme*, Paris, Les Éditions du Livre moderne (coll. Sélection), 1944, p. 34.

regard elle perce la nature de Duroy et sait qu'il a tout pour aller loin, c'est pourquoi elle le prend sous son aile comme elle l'a peut-être déjà fait avec d'autres débutants auparavant et comme elle le fera plus tard avec Jean Le Dol : « M^{me} Forestier couvrait Duroy d'un regard protecteur et souriant, d'un regard de connaisseur qui semblait dire : "Toi, tu arriveras." » (BA-69) Étant obligée de s'associer à un homme afin de parvenir à ses fins, elle a développé un certain flair pour dénicher d'ambitieux débutants qui lui permettent d'exercer le métier de journaliste en plus de lui faire vivre une certaine gloire, une certaine reconnaissance par procuration. Comme nous l'avons souligné plus tôt, c'est une femme pratique, elle dirige dans l'ombre la plupart des actions de Duroy, lui conseillant entre autres de courtiser les diverses femmes sur lesquelles reposera par la suite son succès. Une fois mariée à Duroy et après avoir fait un très bref voyage dans la province natale de son nouveau mari, de retour à Paris elle renoue rapidement avec le comte de Vaudrec, un assidu de la maison avant le décès de Forestier. Reprenant ses visites habituelles du lundi, Vaudrec achète à Madeleine à l'occasion de son retour un bouquet de roses pareil à celui que Duroy désire offrir à sa femme. Cela a pour effet d'attiser la jalousie de Duroy qui commence peut-être vaguement à comprendre son caractère utilitaire et le fait qu'il soit facilement remplaçable. Ce comte est-il un ancien amant de Madeleine? Tout nous porte à le croire¹⁶⁷. Lorsque Duroy le croise pour la toute première fois chez les Forestier sans qu'il ait été annoncé par les domestiques et qu'elle le lui présente comme « le meilleur et le plus intime de [leurs] amis » (BA-87), elle semble pendant quelques secondes envahie par la gêne devant cette rencontre fortuite, « un peu de rose lui [montant] des épaules au visage. » (BA-87) De plus, Saint-Potin affirme à Duroy, lorsqu'il tente d'en apprendre davantage sur Madeleine, que « c'est la maîtresse d'un vieux viveur nommé Vaudrec, le comte de Vaudrec, qui l'a dotée et mariée » (BA-99). Madeleine se sert donc des hommes un peu à la manière de Duroy qui utilise les femmes pour progresser socialement, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il lui en veut tant lorsqu'il soupçonne ses infidélités et comprend qu'il n'est au fond qu'un « signifiant vide et interchangeable¹⁶⁸ », que Madeleine aurait pu s'associer à n'importe quel autre journaliste ou homme politique lui permettant d'assouvir ses propres ambitions et de devenir l'une des souveraines occultes

¹⁶⁷ Selon Joël Malrieu, Vaudrec pourrait possiblement être « le père naturel de Madeleine, conformément à une situation assez commune à cette époque ». Nous ne retenons pas cette hypothèse puisque nous sommes d'avis que le comte de Vaudrec aurait fort probablement mentionné sur son testament qu'il lègue sa fortune à sa fille Madeleine. Au contraire, lorsque Duroy s'inquiète de ne pas avoir été convoqué à la lecture du testament, Madeleine « rougit brusquement » (BA-305) et lui dit qu'il n'y a aucune raison justifiant le fait qu'il leur laisse un quelconque héritage. Nous connaissons la suite, Madeleine héritera finalement d'une somme d'un million de francs et Duroy s'emparera de la moitié de cette somme en faisant valoir ses droits d'époux. Toutefois, le père de Madeleine étant inconnu, il est impossible d'échapper complètement au doute. Joël MALRIEU, *Joël Malrieu présente Bel-Ami de Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 92.

¹⁶⁸ Pierre DANGER, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993, p. 86.

de Paris. D'ailleurs, à peine marié, Duroy est déjà remplacé par Vaudrec et Laroche-Mathieu¹⁶⁹. C'est parce qu'elle aspire à une gloire aussi grande que celle à laquelle rêve Duroy, par mari interposé bien sûr, que ce dernier nourrira envers elle une profonde amertume et une colère contenue. Incapable d'extorquer à Madeleine un aveu d'adultère, il est toutefois convaincu qu'elle a déjà trompé Forestier et il est pleinement conscient qu'elle pourrait aussi le tromper, lui. Il rage contre cette part d'inconnu concernant son passé, ses amants et la vie mystérieuse qu'elle mène, elle l'obsède, il demeure incapable de la déchiffrer totalement et cela l'inquiète. Dans ce roman, « rechercher la vérité, ce n'est pas répondre à une question, c'est en soulever d'autres¹⁷⁰. » Duroy en vient d'ailleurs à développer une jalousie pour le mort, « ce cocu de Forestier » (BA-280) comme il se plaît à l'appeler. Ayant en tous points remplacé Charles auprès de Madeleine, il sait qu'un sort semblable lui est réservé. Selon Claudine Giacchetti, « [Madeleine] est punie non pour le délit d'adultère, qui, après tout, est monnaie courante dans ce récit, mais parce qu'elle se sert de l'adultère pour satisfaire une ambition identique à celle de Bel-Ami : elle entre en concurrence directe avec lui¹⁷¹ » et au fond avec tous les hommes. Il s'établit entre elle et les hommes un rapport de force dont à plusieurs égards elle ressort gagnante, notamment sur le plan intellectuel. Dans ce monde où la femme est habituellement réduite à n'être qu'un corps qui doit plaire et enfanter, Madeleine s'impose par son intelligence et ses idées nouvelles. Elle refuse d'être cantonnée au rôle d'épouse et de mère, elle n'a d'ailleurs pas d'enfant. De plus, tout comme Clotilde de Marelle, c'est Madeleine qui apporte la plus grande somme d'argent dans son union avec Duroy, soit quarante mille francs comparativement aux quatre mille de son mari¹⁷². Lors de leur mariage, elle s'est chargée de régler les détails financiers du ménage avec, nous dit-on, « une sûreté d'homme d'affaires » (BA-221). Là encore, elle endosse un rôle tout à fait masculin.

Madeleine entend mener sa vie comme elle le veut. Sa conception du mariage reflète cette volonté d'indépendance et de liberté qui est sienne. Elle le dit ainsi à Duroy :

Le mariage pour moi n'est pas une chaîne, mais une association. J'entends être libre, tout à fait libre de mes actes, de mes démarches, de mes sorties, toujours. Je ne pourrais tolérer ni contrôle, ni jalousie, ni discussion sur ma conduite. Je m'engagerais, bien entendu, à ne jamais compromettre le nom de l'homme que j'aurais épousé, à ne jamais le rendre odieux ou ridicule. Mais il faudrait aussi que cet homme s'engageât à voir en moi une égale, une alliée, et non pas

¹⁶⁹ Le narrateur mentionne que « le ministre des Affaires étrangères régnait presque en maître dans la maison [de Madeleine et de Duroy]. Il y venait à toute heure, apportant des dépêches, des renseignements, des informations qu'il dictait soit au mari, soit à la femme. (BA-285)

¹⁷⁰ Louis FORESTIER, « La recherche de la vérité », dans *Europe*, n° 772-773 (août-septembre 1993), p. 57.

¹⁷¹ Claudine GIACCHETTI, *Maupassant : espaces du roman, op. cit.*, p. 114.

¹⁷² « Le jeune homme [Duroy] apportait quatre mille francs, disait-il, mais, sur cette somme, il en avait emprunté quinze cents. Le reste provenait d'économies faites dans l'année, en prévision de l'événement. La jeune femme [Madeleine] apportait quarante mille francs que lui avait laissés Forestier, disait-elle. » (BA-221)

une inférieure ni une épouse obéissante et soumise. Mes idées, je le sais, ne sont pas celles de tout le monde, mais je n'en changerai point. Voilà¹⁷³. (BA-208-209)

Les rôles paraissent ici renversés, la femme ne subit plus passivement le désir de l'autre, elle n'est plus objet, mais sujet agissant, elle prend véritablement le contrôle de sa vie et de son corps. À certains moments du récit, c'est plutôt Duroy qui se voit réduit à une certaine passivité, à n'être qu'un homme-chose : « Elle le regardait de côté, le trouvant vraiment charmant, éprouvant l'envie qu'on a de croquer un fruit sur l'arbre, et l'hésitation du raisonnement qui conseille d'attendre le dîner pour manger à son heure. » (BA-223) Ce n'est plus l'homme qui cueille le fruit et le dévore, mais bien la femme, c'est elle la prédatrice et lui, la proie. À la féminité masculinisée de Madeleine répond la virilité féminisée de Duroy. Bien qu'à première vue son apparence et son comportement brutal n'aient rien d'efféminé, voyons maintenant pourquoi Duroy peut être qualifié d'homme-fille.

2.2.3 L'homme-fille

Regardons de plus près ce qui caractérise l'homme-fille décrit par Maupassant dans un texte éponyme publié dans le *Gil Blas* le 13 mars 1883 :

L'homme-fille, tel qu'on le rencontre dans le monde, est si charmant qu'il vous capte en une causerie de cinq minutes. [...] L'homme-fille est brave et lâche en même temps ; il a, plus que tout autre, le sentiment exalté de l'honneur, mais le sens de la simple honnêteté lui manque, et, les circonstances aidant, il aura des défaillances et commettra des infamies dont il ne se rendra nul compte ; car il obéit, sans discernement, aux oscillations de sa pensée toujours entraînée¹⁷⁴. »

Georges Duroy correspond à ce portrait, il est charmant, irrésistible, mais changeant, déloyal et sans scrupule. Selon Claudine Giacchetti, « Bel-Ami est moins androgyne que véritablement féminin, car il a tous les attributs de ce que l'acception socio-culturelle de l'époque définissait comme tel : il est volage, superficiel, irresponsable, coquet et peureux¹⁷⁵. » Ajoutons également à cela que toute production intellectuelle lui est difficile. Les méthodes qu'il emploie pour parvenir s'apparentent drôlement à celles des prostituées, il semble d'ailleurs s'établir entre elles et lui un lien imperceptible. Lors d'une promenade, Duroy déambule sur la grande avenue près de l'arc de triomphe de l'Étoile lorsqu'il voit passer au grand trot une voiture opulente dans laquelle prend place une courtisane très connue des milieux parisiens. Il sent alors confusément la parenté de nature qui les unit et comprend que son ascension sociale se fera grâce à des moyens similaires : « Duroy

¹⁷³ Des idées semblables sont véhiculées dans la nouvelle *Au bord du lit* où un mari dit à sa femme : « le mariage, entre gens intelligents, n'[est] qu'une association d'intérêts, un lien social, mais non un lien moral. » Guy DE MAUPASSANT, « Au bord du lit », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/bordlit.html>, [Site consulté le 5 novembre 2013].

¹⁷⁴ Guy DE MAUPASSANT, « L'Homme-fille », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/homme.html>, [Site consulté le 15 octobre 2013].

¹⁷⁵ Claudine GIACCHETTI, *Maupassant : espaces du roman, op. cit.*, p. 113.

s'arrêta, avec une envie de saluer 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-167) Il s'identifie à cette courtisane, sachant qu'il sera lui aussi ce prostitué triomphant qui progresse dans la société non par son talent ou son génie, mais plutôt par son charme irrésistible et grâce aux femmes qu'il réussira à conquérir : « Duroy, the incarnation of Maupassant's *homme-fille*, clearly depends far less upon the pen for his success than upon its anatomical equivalent¹⁷⁶. » Il éprouve même une certaine forme de respect envers cette femme qui, dans un monde dominé par les apparences, ose se montrer sous son vrai jour, sans honte aucune. Le narrateur souligne à nouveau cette sorte d'affection innée qui existe entre Duroy et les filles publiques : « Il aimait [...] les lieux où grouillent les filles publiques leurs bals, leurs cafés, leurs rues ; il aimait les coudoyer, leur parler, les tutoyer, flairer leurs parfums violents, se sentir près d'elles. C'étaient des femmes enfin, des femmes d'amour. Il ne les méprisait point [...]. » (BA-47) Avec elles, nul besoin d'employer des ruses sophistiquées pour reproduire l'illusion de la séduction ou encore de feindre les épanchements du cœur, ces femmes habituées aux caresses tarifées ne refusent leur corps à aucun homme, elles se donnent tout entières. Malgré une apparence et une attitude parfois quelque peu vulgaires, les marchandes d'amour sont le symbole d'une sensualité sans contrainte, elles font naître en l'homme un désir quasi animal. Instruments de plaisir, elles sont l'incarnation même des femmes-objets, les seules sur lesquelles Duroy peut encore exercer un certain pouvoir à l'heure où plusieurs femmes cherchent à s'émanciper et refusent les rôles traditionnels que la société leur attribue :

Le héros incarne, certes, encore le régime de la phallocratie, mais, justement, il ressemble plutôt à une caricature du mâle dominateur, à un pantin ne conservant de son statut supérieur que les insignes externes. S'il sait encore parfaitement jouer son rôle de séducteur habile auprès du type de la femme soumise et sensuelle, il trouve en Madeleine Forestier non seulement son égal en cynisme et en calcul social, mais encore un être supérieur, doué d'une forte intelligence et d'une surprenante faculté à organiser sa vie selon ses propres visions¹⁷⁷.

Même sur le plan physique, Madeleine Forestier remet en doute la virilité de Duroy. Lorsqu'elle voit pour la première fois le tableau acquis à grands frais par M. Walter représentant Jésus marchant sur les flots, elle affirme tout comme Suzanne que Duroy ressemble à Jésus, mais elle ajoute avec un sourire équivoque que son mari est moins viril. Ce commentaire est fort révélateur quand on sait que de nombreuses représentations de Jésus, notamment picturales, mettent de l'avant un homme blond, à la figure douce, frêle et efféminé. Ce n'est plus l'être fort et dominant auquel nous croyions avoir affaire. Mentionnons également au passage que le surnom donné à Duroy, en raison de sa

¹⁷⁶ Mary DONALDSON-EVANS, « The Harlot's Apprentice: Maupassant's *Bel-Ami* », *art. cit.*, p. 624.

¹⁷⁷ Uwe DETHLOFF, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », dans *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993, op. cit.*, p. 122.

phonétique ambiguë (bel ami/belle amie), peut aussi bien désigner – à l’oral – un homme qu’une femme, ce surnom marque en quelque sorte la naissance d’un homme double à la fois féminin et masculin. De plus, selon Pierre Danger, certains comportements dans l’intimité même du couple trahissent cette féminisation de Duroy¹⁷⁸. Citons par exemple cet épisode où Madeleine et Duroy, après avoir écrit conjointement un article dont ils sont tous deux très fiers, se dirigent vers leur chambre : « Duroy reprit la lampe : "Et maintenant, dodo", dit-il avec un regard allumé. Elle répondit : "Passez, mon maître, puisque vous éclairez la route." Il passa, et elle le suivit dans leur chambre en lui chatouillant le cou du bout des doigts, entre le col et les cheveux, pour le faire aller plus vite, car il redoutait cette caresse. » (BA-238) Cet extrait met en lumière le côté plus féminin de Duroy, mais là où sa masculinité s’affirme pleinement c’est au moment de l’acte sexuel. Dans *Bel-Ami*, l’étreinte charnelle s’apparente bien souvent à une scène de viol, la femme étant détentrice du pouvoir intellectuel et financier, la domination masculine n’est possible que par la violence physique et par une forme de séduction/destruction dont M^{me} Walter nous semble être la victime la plus complète. Souvenons-nous qu’après l’avoir séduite et déshonorée, il parviendra à épouser sa fille sous ses yeux sans qu’elle ne puisse s’opposer à cette union, car du même coup elle serait obligée de révéler sa faute. Les femmes comme Virginie Walter manquent de force pour résister au charme de Duroy, elles se trouvent impuissantes devant cette passion amoureuse et charnelle qu’il fait naître en elles. Implorant une intervention divine, M^{me} Walter prie au pied du tableau représentant Jésus marchant sur les flots et dans son esprit, la figure de Jésus ne cesse d’être remplacée et de se confondre avec celle de son ancien amant. Elle est littéralement rongée par cet amour coupable et les souffrances psychologiques qu’elle doit endurer à l’annonce du mariage de sa fille et de Bel-Ami ont des effets dévastateurs, tant sur son équilibre psychologique que sur son apparence physique. Avant l’annonce de cette union, elle est décrite comme une femme encore belle, fraîche et ayant conservé une certaine aura de jeunesse malgré son âge, mais par la suite elle n’est plus que l’ombre d’elle-même : « Elle était devenue maigre. Ses cheveux blancs faisaient paraître plus blême encore et plus creux son visage. Elle regardait devant elle pour ne voir personne, pour ne songer, peut-être, qu’à ce qui la torturait. » (BA-367) Le narrateur la décrit comme un être errant dépossédé de toute force de vie, une femme perdue qui portera le deuil de cet amour mort-né tout le reste de son existence et qui se replie à présent sur cette faute commise sans croire à une possible rédemption. Dans cette guerre des sexes, car Maupassant conçoit bel et bien le rapport entre l’homme et la femme ainsi¹⁷⁹, la violence masculine prend l’aspect d’une revanche. L’homme

¹⁷⁸ Pierre DANGER, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 88.

¹⁷⁹ « Quel que soit l’amour qui les soude l’un à l’autre, l’homme et la femme sont toujours étrangers d’âme, d’intelligence ; ils restent deux belligérants ; ils sont d’une race différente ; il faut qu’il y ait toujours un dompteur et un dompté, un maître et un esclave ; tantôt l’un, tantôt l’autre ; ils ne sont jamais deux égaux. »

cherche à asseoir son pouvoir, à dominer physiquement les femmes pour leur montrer qu'elles sont inférieures. L'acte sexuel est précédé d'une lutte, les assauts répétés de l'homme forcent la femme à réaliser que toute résistance s'avère vaine et à se soumettre au désir de l'autre, la capitulation étant inévitable¹⁸⁰. Selon cette logique, séduire consiste à vaincre, à démontrer sa force et c'est ce que Bel-Ami s'emploiera à faire. Dans ce roman, les étreintes charnelles sont impulsives, rapides et brutales, comme si les partenaires cédaient malgré eux à un emportement quasi bestial et que se réveillait en eux la part d'animalité qui sommeille au fond de tout être humain, d'où la déception et la désillusion généralement ressenties par les personnages après ces moments d'emportement. Les scènes d'amour physique ont souvent lieu dans des endroits plutôt exigus que les personnages occupent durant une très brève période de temps, des moyens de transport par exemple comme le fiacre ou encore le train. C'est le cas notamment lorsque Duroy reconduit M^{me} de Marelle chez elle après leur repas en cabinet particulier et qu'il laisse libre cours à son instinct d'amour : « Se tournant vivement, il se jeta sur elle, cherchant la bouche avec ses lèvres et la chair nue avec ses mains. Elle jeta un cri, un petit cri, voulut se dresser, se débattre, le repousser ; puis elle céda, comme si la force lui eût manqué pour résister plus longtemps. » (BA-118) On retrouve à chaque

Guy de MAUPASSANT, « La bûche », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/buche.html> [Site consulté le 27 août 2014].

¹⁸⁰ Cette brutalité au moment de l'acte sexuel, cette violence des instincts est omniprésente chez Maupassant. Bien que le contexte soit tout à fait différent de celui de *Bel-Ami* où il s'agit de dominer pour progresser, nous n'avons qu'à penser au personnage de Jeanne dans le roman *Une Vie* dont la nuit de noces est vécue comme une agression, voire un viol « légal ». Récemment sortie du couvent, Jeanne ignore tout de ce qu'est la vie d'une femme et des aspects plus prosaïques de son futur rôle d'épouse, son père lui ayant obscurément rappelé, à peine quelques instants avant le mariage, qu'elle appartiendrait dorénavant tout entière, corps et âme, à son mari et qu'elle lui devrait désormais obéissance. Sa conception de l'amour naïve et pure, nourrie par des lectures romanesques où aimer rime avec promenades au clair de lune, pensées partagées, regards passionnés et bonheur sans nuage, sera mise à rude épreuve. Au moment où son mari entre dans sa chambre et se glisse pour la première fois dans le lit conjugal, au contact de sa jambe froide et velue elle est soudainement « éperdue, prête à crier de peur et d'effarement » (p. 84) tant ces nouvelles réalités lui sont inconnues. Insensible aux appréhensions de sa jeune épouse et sentant monter en lui un fort désir de possession, il s'impatiente devant sa froideur et finit par la prendre « rageusement, comme [s'il avait été] affamé d'elle » (p. 85). Guy de MAUPASSANT, *Une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 303 p. Une violence semblable est décrite dans la nouvelle *Un fils* dans laquelle deux amis se racontent leurs aventures passées, inquiets d'avoir possiblement à leur insu une descendance multiple. Intéressons nous plus particulièrement au moment où l'un deux décrit sa relation avec une servante : « Alors brusquement, sans réfléchir à ce que je faisais, plutôt par plaisanterie qu'autrement, je la saisis à pleine taille, et, avant qu'elle fût revenue de sa stupeur, je l'avais jetée et enfermée chez moi. Elle me regardait, effarée, affolée, épouvantée, n'osant pas crier de peur d'un scandale, d'être chassée sans doute par ses maîtres d'abord, et peut-être par son père ensuite. J'avais fait cela en riant : mais, dès qu'elle fut chez moi, le désir de la posséder m'envahit. Ce fut une lutte longue et silencieuse, une lutte corps à corps, à la façon des athlètes, avec les bras tendus, crispés, tordus, la respiration essoufflée, la peau mouillée de sueur. Oh ! elle se débattit vaillamment : et parfois nous heurtions un meuble, une cloison, une chaise : alors, toujours enlacés, nous restions immobiles plusieurs secondes dans la crainte que le bruit n'eût éveillé quelqu'un ; puis nous recommencions notre acharnée bataille, moi l'attaquant, elle résistant. Épuisée enfin, elle tomba : et je la pris brutalement, par terre, sur le pavé. » Guy de MAUPASSANT, « Un fils », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre> [Site consulté le 7 août 2014].

fois cette idée d'affrontement au sein duquel les forces en présence sont inégales, la femme se résignant à céder devant les avances répétées et insistantes de Duroy. Après cette première conquête, il acquiert plus de confiance et devient plus audacieux. Le même stratagème fondé sur une action soudaine et inattendue est utilisé avec Madeleine Forestier. Après leur mariage, dans le train qui les mène chez ses parents en Normandie, Duroy parvient à forcer la consommation de leur union en dépit d'une certaine résistance de Madeleine qui lui affirme d'ailleurs que « les baisers en wagon ne valent rien, [qu']ils tournent sur l'estomac » (BA-223). Malgré cet avertissement, Bel-Ami est incapable d'attendre plus longtemps : « Il se jeta sur sa bouche comme un épervier sur une proie. Elle se débattait, le repoussait, tâchait de se dégager. [...] Il ne l'écoutait plus, l'étreignant, la baisant d'une lèvre avide et frémissante, essayant de la renverser sur les coussins du wagon. [...] Ce fut un très long baiser, muet et profond, puis un sursaut, une brusque et folle étreinte, une courte lutte essoufflée, un accouplement violent et maladroit¹⁸¹. » (BA-221 et 224) À deux reprises dans le roman Duroy est comparé à un épervier, cet « oiseau rapace diurne de petite taille au vol très rapide, qu'on peut dresser pour la chasse¹⁸² ». Il incarne véritablement cet oiseau toujours prêt à repérer et attaquer une proie. Le thème de la chasse, réelle passion pour Maupassant, est fréquemment mis en relation avec les entreprises de séduction amoureuse de Duroy, c'est particulièrement vrai en ce qui concerne la chute de Virginie Walter, car il s'agit bien d'une chute pour cette femme n'ayant point failli auparavant, étant demeurée jusque là tout à fait honnête. Dès les premières tentatives de séduction de Duroy, le narrateur nous rapporte qu'« elle se sentait prise comme une bête dans un filet, liée, jetée entre les bras de ce mâle qui l'avait vaincue, conquise. » (BA-275) Déjà elle a le sentiment d'être la proie d'un prédateur plus fort qu'elle. Voulant affirmer-t-il s'entretenir en toute intimité avec elle, il la fait monter dans un fiacre et l'amène à son insu à son appartement de la rue Constantinople. Déstabilisée, troublée, elle se donne à lui comme un animal blessé fatalement qui n'a plus aucune force pour résister aux assauts de son prédateur se laisse mourir entre ses griffes :

Dès qu'il eut refermé la porte, il la saisit comme une proie. Elle se débattait, luttait [...]. Il lui baisait le cou, les yeux, les lèvres avec emportement, sans qu'elle pût éviter ses caresses furieuses ; et tout en le repoussant, tout en fuyant sa bouche, elle lui rendait, malgré elle, ses baisers. Tout d'un coup, elle cessa de se débattre, et vaincue, résignée, se laissa dévêtir par lui. Il enlevait une à une, adroitement et vite, toutes les parties de son costume, avec des doigts légers de femme de chambre. (BA-282-283)

¹⁸¹ Dans la nouvelle « Allouma », Maupassant utilise des termes quasi identiques afin de décrire l'étreinte charnelle entre le narrateur et une jeune femme du désert : « Ce fut une lutte courte, sans paroles, violente, entre les prunelles seules, l'éternelle lutte entre les deux brutes humaines, le mâle et la femelle. » Guy de MAUPASSANT, « Allouma », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/allouma.html>, [Site consulté le 11 juillet 2014].

¹⁸² Le trésor de la langue française informatisé, « Épervier », [en ligne]. <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3108419655;r=1;nat=;sol=0>; [Site consulté le 6 août 2014].

Malgré toute la force et la virilité dont il fait preuve dans cette scène, plutôt que d'être décrit comme un don juan habitué à séduire les femmes et à les dévêtir, Duroy est comparé à une femme de chambre aux doigts légers, rapprochement étonnant au premier abord, mais qui, si on y regarde de plus près, s'inscrit tout à fait dans la logique du personnage. La violence dont il fait preuve à l'égard des femmes témoigne de la fragilité identitaire du héros. Duroy utilise la force physique dans un ultime effort de domination. Ces extraits démontrent bien qu'en Georges Duroy se combinent à la fois le masculin et le féminin : « Plus putain que maquereau (voir la façon dont Bel-Ami accepte les louis de M^{me} de Marelle), l'homme, sans cesser d'être sexuellement surmâle, devient homme-fille. Affolant mélange. Tel est le secret de l'érotisme propre à Bel-Ami¹⁸³. » Ayant d'abord éprouvé une profonde sympathie envers les prostituées, lorsque Duroy commence définitivement à gravir l'échelle sociale et que sa situation tant financière que « professionnelle » s'améliore, il sent le besoin de se distancer des femmes publiques qui racolent dans les rues sans doute afin d'établir une coupure nette entre lui et les gens du peuple, peut-être d'ailleurs un peu pour se convaincre lui-même qu'il n'appartient plus à cette classe de la société :

Le long du boulevard extérieur, des filles l'accostèrent. Il leur répondait en dégageant son bras : « Fichez-moi donc la paix! » avec un dédain violent, comme si elles l'eussent insulté, méconnu... Pour qui le prenaient-elles? Ces rouleuses-là ne savaient donc point distinguer les hommes? La sensation de son habit noir endossé pour aller dîner chez des gens riches, très connus, très importants, lui donnait le sentiment d'une personnalité nouvelle, la conscience d'être devenu [...] un homme du monde, du vrai monde. (BA-155)

C'est cette identité nouvelle que se forge Duroy au cours de son ascension ou plutôt l'identité initiale dont il est peu à peu dépouillé que nous nous proposons maintenant d'analyser.

2.3 Le désir médiatisé et la perte d'identité

Comme le souligne Joël Malrieu dans son analyse de *Bel-Ami*, le surnom que Laurine a attribué à Duroy est progressivement adopté par tous les personnages qui ne le désignent plus que par ce sobriquet. Les changements de nom accompagnent les diverses phases de la métamorphose du protagoniste, mais également de sa perte d'identité. De Georges Duroy, il passe à Bel-Ami pour ensuite devenir Duroy de Cantel et baron du Roy de Cantel, en plus de cumuler quelques pseudonymes avec lesquels il signe ses articles. L'ajout de la particule tant souhaité par Madeleine donne une apparence de noblesse à son nom, mais le lecteur sait très bien que cet anoblissement est factice puisque Bel-Ami est le fils de petits paysans de campagne devenus cabaretiers. Tous ces changements de patronyme, en plus de symboliser une évacuation de l'instance paternelle et une prise de distance par rapport à son milieu d'origine, indiquent une dépersonnalisation du

¹⁸³ Guy de MAUPASSANT, *Bel-Ami*, préface et notes de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

protagoniste, une perte d'identité probablement facilitée par son défaut de substance en tant qu'individu et par un certain vide ontologique et existentiel : « Dans une certaine mesure, *Bel-Ami* est l'histoire d'une crise d'identité où il s'agit de devenir autre. Bel-Ami [...] se disperse progressivement dans les masques multiples et provisoires du paraître. Ce paraître, dont le personnage est de moins en moins conscient, devient un nouveau mode d'être, basé entièrement sur des valeurs amoureuses dégradées¹⁸⁴. » Selon Joël Malrieu, c'est cette indéfinition première qui permet à Duroy de réussir, c'est grâce à elle s'il est en mesure de s'adapter à chaque nouvelle situation à laquelle il est confronté et s'il parvient si facilement à acquérir une identité nouvelle : « Maupassant nous présente un monde instable et superficiel où chacun est apte à changer brutalement parce que, de toute façon, rien n'est profond ou réel chez les êtres¹⁸⁵. » Georges Duroy doit donc rompre avec un état antérieur avant d'intégrer un nouveau milieu, un nouveau groupe d'appartenance : les journalistes. En montant à Paris, il s'éloigne de sa Normandie natale et de ses parents, il ment d'ailleurs à M^{me} de Marelle et à Madeleine Forestier en ce qui concerne ses origines en affirmant tour à tour qu'il a été élevé dans un château à la campagne et que ses parents sont petits rentiers, ce qui est, nous le savons, totalement faux. S'opère alors une rupture avec ce qu'il est, comme s'il fallait nécessairement se renier soi-même et faire table rase pour avancer. Quand il rend visite à ses parents avec sa nouvelle épouse Madeleine Forestier, ces derniers éprouvent beaucoup de difficulté à le reconnaître, ils trouvent leur fils bien changé, ce qui tend à renforcer l'idée selon laquelle il n'est plus des leurs, il n'appartient plus tout à fait à leur monde, sa vie à Paris l'ayant métamorphosé. À ce propos le narrateur nous dit : « Ils ne reconnaissaient point leur fils, ce beau monsieur, et ils n'auraient jamais deviné leur bru dans cette belle dame en robe claire. » (BA-227) Afin de bien souligner la distance qui s'est installée entre eux, Maupassant a habilement su varier les registres de langue dans les dialogues, la langue employée par les parents de Duroy est plus populaire et relâchée, très près du patois comme en témoigne l'extrait suivant : « Georges, qui riait, cria : - Bonjour, pé Duroy. Ils s'arrêtèrent net, tous les deux, stupéfaits d'abord, puis abrutis de surprise. La vieille se remit la première et balbutia, sans faire un pas : - C'est-ti té, not'fieu? Le jeune homme répondit : - Mais oui, c'est moi, la mé Duroy! » (BA-228) Il s'est donc creusé un fossé tant financier que culturel et linguistique entre ses parents et lui. Ses parents ne semblent pas non plus avoir été invités à ses deux mariages et lorsqu'il épouse Suzanne Walter, le narrateur mentionne que Duroy entre dans l'église au bras « d'une vieille dame inconnue » (BA-367). Tout porte à croire qu'il s'établit une nette frontière entre son ancienne et sa nouvelle vie et que ces deux vies ne doivent pas entrer en contact l'une avec l'autre. Certains auteurs qui ont étudié *Bel-Ami* ont souligné que la seule

¹⁸⁴ Claudine GIACCHETTI, *Maupassant : espaces du roman, op. cit.*, p. 91.

¹⁸⁵ Joël MALRIEU, *Joël Malrieu présente Bel-Ami de Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 106.

part d'authenticité qui soit demeurée intacte dans ce récit est la tendresse qu'éprouve Duroy lorsqu'il pense à ses vieux parents ou à sa campagne natale et la joie sincère qu'il éprouve en les revoyant lors de sa visite avec Madeleine à Canteleu. Nous n'en sommes pas totalement certaine, nous sommes plutôt d'avis que son attitude envers ses parents est fortement teintée par cette supériorité nouvelle qu'il croit détenir. Cet extrait du roman en est un exemple frappant :

Il se répétait, en nouant sa cravate blanche devant sa petite glace : « Il faut que j'écrive à papa dès demain. S'il me voyait, ce soir, dans la maison où je vais, serait-il épaté, le vieux! Sacristi, je ferai tout à l'heure un dîner comme il n'en a jamais fait. » Et il revit brusquement la cuisine noire de là-bas, derrière la salle de café vide, les casseroles jetant des lueurs jaunes le long des murs, le chat dans la cheminée, le nez au feu, avec sa pose de Chimère accroupie, la table de bois graissée par le temps et par les liquides répandus, une soupière fumant au milieu, et une chandelle allumée entre deux assiettes. Et il aperçut aussi l'homme et la femme, le père et la mère, les deux paysans aux gestes lents, mangeant la soupe à petites gorgées. Il connaissait les moindres plis de leurs vieilles figures, les moindres mouvements de leurs bras et de leur tête. Il savait même ce qu'ils se disaient, chaque soir, en soupant face à face. Il pensa encore : « Il faudra pourtant que je finisse par aller les voir. » Mais comme sa toilette était terminée, il souffla sa lumière et descendit. (BA-154-155)

Quand Duroy leur écrit, c'est principalement pour leur faire part de ses succès, leur montrer qu'il a réussi comme ils le souhaitaient tant ou encore pour leur envoyer de l'argent. Bien que le narrateur nous dise que Duroy a gardé un certain intérêt pour les choses de son village, on ne mentionne jamais qu'il s'enquiert de l'état de santé de ses parents, de leur vie là-bas, de leur commerce. En ce sens, nous ne croyons pas que la relation parents-enfant décrite dans ce roman ait échappé à la dégradation généralisée des valeurs. Mais cette perte d'identité que vit Duroy a commencé bien avant, lors de son tout premier souper chez son ami Charles Forestier. Lorsqu'il monte l'escalier des Forestier et qu'il voit dans la glace ce « monsieur en grande toilette » (BA-61) qui le regarde, le lecteur comprend qu'il n'est déjà plus tout à fait lui-même. Duroy a le sentiment d'être soudainement devenu un autre homme grâce à l'habit endossé et aux poses qu'il prend, un homme du monde, mais comprend aussi très vaguement qu'il y a un prix à payer rattaché à cela, celui de se sentir de plus en plus étranger face à lui-même et à sa propre image : « Quand il se voit dans des miroirs, il rencontre un bel homme en habit, puis un millionnaire. Mais pas lui, Duroy, sauf une fois, à la veille de son duel, quand il passe très fugitivement du plan du paraître à celui de l'être¹⁸⁶. » À ce moment-là, il se trouve bien pâle, les yeux exorbités, tout son être étant terrassé par la peur, il s'imagine même déjà mort, mais cette image que lui renvoie la glace lui semble encore une fois étrangère puisqu'il est habitué à se voir avec le masque de l'homme élégant, beau, en contrôle de lui-même alors qu'ainsi mis à nu, il a peine à se reconnaître, ce qui est pire encore. Les miroirs apparaissent à de nombreuses reprises dans ce roman comme dans plusieurs autres œuvres de Maupassant d'ailleurs et font rejaillir la thématique du double. Duroy doit apprendre à devenir autre pour progresser, mais qui est cet

¹⁸⁶ Marie-Claire BANCQUART, « Maupassant et l'argent », dans *Romantisme*, n° 40 (1983), p. 137.

Autre qu'il tente sans cesse de devenir? C'est ici que la notion de désir mimétique ou triangulaire¹⁸⁷ développée par René Girard entre en jeu : « Le désir, d'après cette conception, s'éveille toujours par l'intermédiaire d'une "médiation" : il y aurait sans exception un Autre, incarné par un individu ou une idée, qui nous fait désirer une chose ou une personne¹⁸⁸ ». Duroy s'intéresse d'abord à un modèle, il veut l'imiter, pour ensuite chercher à prendre sa place, à triompher de son rival, car le modèle ou médiateur représente inévitablement un obstacle entre le sujet désirant et l'objet du désir. Le sujet désirant éprouve à la fois de l'admiration et de la jalousie, voire de la haine envers le médiateur. Pensons par exemple à Duroy qui rêve secrètement de rendre Forestier cocu et qui parviendra, après son décès, à le remplacer dans ses fonctions au journal et à épouser Madeleine. Il le remplace si bien qu'il devient en quelque sorte un second Forestier, son double si l'on peut dire, et perd par le fait même son identité propre; il écrit dans le cabinet de travail de Charles avec le même porte-plume « un peu mâché au bout, par la dent de l'autre » (BA-237) et appuie ses pieds sur la même chancellerie, il hérite de sa collection de bilboquets, sa femme porte les mêmes vêtements de nuit qu'elle portait avec son défunt mari, au bureau on l'appelle par le nom de l'autre, ses articles sont quasi identiques à ceux de Forestier, etc. Il se substitue également au mari de Clotilde duquel il devient l'ami, il prend la place du marquis de Cazolles qui est d'abord pressenti pour épouser Suzanne. Duroy ne désire donc que ce qui lui est – temporairement – refusé, soit la richesse, la gloire, les femmes du monde, mais son désir naît principalement de la comparaison, c'est-à-dire que c'est en voyant ce que l'autre possède qu'il voudra en avoir au moins autant, sinon plus : « Ses désirs sont de seconde main. 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 : volonté de maîtrise chez Madeleine, besoin d'amour chez M^{me} Walter, envie de romanesque chez Suzanne.¹⁸⁹ » Cette rivalité entre le sujet désirant et le modèle ou médiateur est très perceptible au moment où Duroy retourne une seconde fois chez les Forestier afin de demander l'aide de Madeleine pour la rédaction de son second article. Forestier est mécontent de le voir faire irruption dans son cabinet de travail interrompant du même coup sa séance d'écriture – souvenons-nous que c'est Madeleine qui dicte à son mari les articles qu'il doit écrire pour le journal. Il le lui fait savoir et par le fait même lui signale que sa femme ne fera pas son boulot à sa place : « Forestier lui coupa la parole : – Tu te fiches du monde, à la fin. Alors tu t'imagines que je vais faire ton métier, et que tu n'auras qu'à passer à la caisse au bout du mois. Non ! Elle est bonne, celle-là. La jeune femme

¹⁸⁷ Voir à ce sujet René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, B. Grasset, 2001, 375 p.

¹⁸⁸ Per BUVIK, « René Girard et Gaultier », dans *Le bovarysme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 293.

¹⁸⁹ Gerald PRINCE, « Architecture et thématique dans *Bel-Ami* », dans *Littérature*, n° 71 (1988), p. 62.

continuait à fumer, sans dire un mot, souriant toujours d'un vague sourire qui semblait un masque aimable sur l'ironie de sa pensée. » (BA-102). Duroy est vertement rabroué par son collègue pour avoir osé entrer en concurrence avec lui et vouloir utiliser sa femme comme il le fait lui-même. Forestier veut demeurer le seul à bénéficier des talents de journaliste et d'écrivain de Madeleine. On constate également au fil du récit que Duroy n'accepte pas que soit dévalorisé l'objet qu'il convoite et qu'il croit désirable. Quand Saint-Potin lui affirme que Madeleine n'est au fond qu'une « rouée, une fine mouche » (BA-99) et la « maîtresse d'un vieux viveur » (BA-99), il sent monter en lui le « besoin d'injurier et de gifler ce bavard » (BA-99), sans même savoir si ce qu'il avance est véridique. À travers le regard de Saint-Potin, Madeleine cesse d'être un objet de convoitise, ce qui n'est pas sans déplaire à Duroy. C'est de cette façon que Bel-Ami parvient à se hisser au sommet de la société, en imitant¹⁹⁰ un modèle afin d'atteindre l'objet de son désir, modèle dont, au final, il prendra la place. Les phases de sa métamorphose comme nous le verrons au chapitre suivant sont également intimement liées à une conquête des espaces, conquête au sein de laquelle les salons de Madeleine Forestier, de M^{me} de Marelle et de Virginie Walter auront une importance capitale. Mais avant cela, intéressons-nous au mode de vie particulier des journalistes et des écrivains.

¹⁹⁰ Notons au passage que Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* possédait lui aussi «[s]es dons d'imitateur-acteur » qu'a Georges Duroy tant en ce qui concerne ses manières que sa tenue. Voir Annie JOURDAN, « Le triomphe de Lucien de Rubempré : faux poète, vrai dandy », dans *Balzac : Illusions perdues : « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, op. cit., p. 69.

Chapitre 3 : Les sociabilités littéraires et journalistiques

Qu'entendons-nous par sociabilités littéraires et journalistiques? La notion de « sociabilité » développée dans la foulée des travaux entrepris par Maurice Agulhon et reprise par la suite comme référence dans de nombreuses études a d'abord été définie de la manière suivante : c'est « l'aptitude générale d'une population à vivre intensément les relations publiques¹⁹¹ ». Mais cette définition somme toute assez générale peut être restreinte afin de « dégager les institutions ou les formes de sociabilité spécifiques et [...] en faire l'étude concrète¹⁹². » Maurice Agulhon s'est notamment penché sur les cercles bourgeois en France entre 1810 et 1848. Dans le cadre de ce mémoire et plus particulièrement de ce chapitre, c'est à la communauté, au groupe plus ou moins organisé que forment les hommes de lettres et les journalistes du XIX^e siècle que nous nous intéresserons, à leurs relations sociales et intellectuelles, aux lieux qu'ils fréquentent, à leurs pratiques collectives, à leur façon d'interagir entre eux, à certains de leurs codes de comportement, en d'autres mots, à tout ce qui les distingue en tant que réseau social. Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner précédemment, le journaliste est d'abord et avant tout un être de relations contrairement à l'écrivain qui préfère le calme et la solitude pour créer. Lousteau résume cette opposition entre les écrivains et les journalistes en affirmant ceci à Lucien : « Aujourd'hui, pour réussir, il est nécessaire d'avoir des relations. Tout est hasard, vous le voyez. Ce qu'il y a de plus dangereux est d'avoir de l'esprit tout seul dans son coin. » (IP-289) Commençons donc notre analyse par une instance de sociabilité « restreinte ou relativement confidentielle¹⁹³ » spécifique aux artistes, soit le cénacle. Nous pourrions ensuite comparer cette forme de sociabilité avec la confrérie des journalistes.

3.1 Le Cénacle balzacien et la notion d'artiste

Il convient tout d'abord de préciser en quoi consiste cette forme de sociabilité très présente tout au long du 19^e siècle, mais plus particulièrement durant la période romantique, et qui tend progressivement à remplacer les salons. Vincent Laisney définit les cénacles¹⁹⁴ de la manière suivante : « Communautés saintes où les artistes (écrivains, peintres, musiciens, philosophes,

¹⁹¹ Maurice AGULHON, *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848 : étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, A. Collin, 1977, p. 7.

¹⁹² *Ibid.*, p. 11.

¹⁹³ José-Luis DIAZ, « Présentation », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110 (2010/3), p. 518.

¹⁹⁴ À ce sujet, voir également Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY, « De Daniel d'Arthez à Calixte Armel : le cénacle à l'épreuve du roman », dans *Tangence*, n° 80 (hiver 2006), p. 19-40. Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY, *L'âge des cénacles, Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013, 705 p. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* donne au mot et au concept de cénacle cette définition : « Par allusion aux apôtres réunis pour célébrer la Cène, réunion ou parti de gens qui partagent les mêmes idées, ont les mêmes habitudes ou poursuivent un même but. » Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle : tome III, op. cit.*, p. 697.

sculpteurs), désireux d'échapper à l'isolement fatal ou à la dispersion dangereuse dans la production de masse, vivent pleinement leur art, en marge de la société, débarrassés du souci du succès immédiat, inquiets seulement de la Gloire future¹⁹⁵. » Le Cénacle balzacien de la rue des Quatre-Vents correspond bien à cette définition reprenant les deux principales caractéristiques du véritable artiste soit la relation particulière qu'il entretient avec la société et avec les hommes ainsi que sa dévotion totale à l'Art. Formé de neuf membres qui se consacrent entièrement à l'Art et à la Vérité, le Cénacle constitue une microsociété vivant en marge de l'espace social et affirmant son indépendance par rapport aux influences marchandes, institutionnelles, politiques et mondaines, influences jugées susceptibles de détourner le véritable écrivain de sa vocation, de son rôle sacré¹⁹⁶ et de l'essence même de la création artistique. L'artiste tel que défini par les membres du Cénacle doit être et demeurer fondamentalement libre; l'argent, le public, les critiques et le succès ne font pas partie de ses préoccupations quotidiennes. Les membres du Cénacle ont choisi une vie de labeur acharné, de rigueur, de droiture, d'honnêteté et d'humilité, système de valeurs se situant aux antipodes des mœurs journalistiques où la camaraderie intéressée fait loi et où, afin de réussir, les dupes et les compromissions de toutes sortes sont autorisées. Toujours selon Vincent Laisney, contrairement aux journalistes qui travaillent individuellement et égoïstement à leur propre gloire, les individus qui composent le Cénacle forment un groupe unitaire à la poursuite d'un but commun. Plutôt que de se satisfaire de glorioles immédiates et du succès matériel instantané mais généralement éphémère, les véritables artistes que sont les membres du Cénacle envisagent leur travail dans une temporalité longue, dans un régime vocationnel où seule importe la reconnaissance future de leurs pairs, ces individus considérés comme des frères et portant tous au front le sceau du génie. Autre espoir qui les habite et les anime, les lecteurs de l'avenir seront peut-être plus sensibles à l'art et mieux à même de comprendre et reconnaître le talent des hommes de lettres qui aujourd'hui demeurent incompris et ignorés du public. Sur le plan matériel, chacun des membres du Cénacle vit dans le plus complet dénuement, la « froide mansarde » (IP-243) où loge Daniel d'Arthez – figure centrale de ce groupe d'artistes – et où l'on peut reconnaître « en toutes choses les symptômes d'une âpre misère » (IP-236) leur sert de lieu de rencontre comme si le génie ne pouvait fleurir qu'en terre aride et au prix d'un grand sacrifice de soi car, sans souffrance semble-t-il, il n'y a pas de véritable grandeur, d'héroïsme. Ce repli sur l'espace intime de la chambre de d'Arthez leur permet de demeurer à l'abri des distractions stériles du dehors, ces distractions qui pourraient avoir

¹⁹⁵ Vincent LAISNEY, « Le cénacle est-il une institution littéraire ? », dans *L'Écrivain et ses institutions*, Genève, Droz (coll. Travaux de littérature), 2006, p. 269.

¹⁹⁶ Marie-Ève THÉRENTY, *Mosaïques, Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, p. 205.

comme conséquence de drainer leurs forces vives et les éloigner de l'œuvre qu'ils désirent mettre au monde. Comme l'écrit Thierry Poyet, « on écrit ou on vit, on ne fait pas les deux à la fois¹⁹⁷ ».

« L'ultime bastion de l'artiste semble ainsi la foi en l'Art lui-même – l'Art qui, plus que la gloire, justifie à ses yeux l'immolation de son existence entière¹⁹⁸. » L'Art est sa façon de vivre, son engagement total, sa religion. Le caractère quasi religieux de la création artistique et l'identification de l'artiste au Christ sont des motifs récurrents au sein de plusieurs romans du XIX^e siècle. Balzac, dans un article intitulé « Des Artistes », affirme à ce sujet qu'en faisant « l'analyse des causes qui font réprouver l'artiste, nous en trouv[ons] une qui suffi[t] pour le faire exclure du monde extérieur où il vit. En effet, avant tout, *un artiste est l'apôtre de quelque vérité, l'organe du Très-Haut qui se sert de lui, pour donner un développement nouveau à l'œuvre que nous accomplissons tous aveuglément*¹⁹⁹. » L'écrivain, en tant que créateur et grand penseur, se perçoit un peu comme le chef intellectuel de tout un peuple, un guide, un éclairer. Il a le sentiment d'appartenir à une aristocratie de la pensée et de l'écriture. Dans leur journal, les frères Goncourt écrivent quant à eux : « Une des joies d'orgueil de l'homme de lettres – quand cet homme de lettres est un artiste – c'est de sentir en lui la faculté de pouvoir immortaliser à son gré ce qu'il lui plaît d'immortaliser. Dans ce peu de chose qu'il est, il a comme la conscience d'une divinité créatrice. Dieu crée des existences ; l'homme d'imagination crée des vies fictives, qui laissent dans la mémoire du monde un souvenir plus profond, plus vécu pour ainsi dire²⁰⁰. » Nous retrouvons chez ces deux écrivains cette vision de l'artiste en démiurge qui crée la vie, sur papier il va sans dire, s'élevant en quelque sorte au rang de Dieu. Selon cette conception, l'écrivain est porteur de quelque chose de plus grand que lui. Mais, l'artiste qui met sa vie de côté pour ne se consacrer qu'à l'art ne vit pas que des moments de grâce et du bonheur, il est confronté à un lot d'épreuves, de sacrifices, de souffrances et de persécutions. Lors de leur première rencontre, Daniel d'Arthez explique à Lucien la nature des difficultés qui attendent tout aspirant écrivain :

On ne peut pas être grand homme à bon marché, lui dit Daniel de sa voix douce. Le génie arrose ses œuvres de ses larmes. [...] La Société repousse les talents incomplets comme la Nature emporte les créatures faibles ou mal conformées. Qui veut s'élever au-dessus des hommes doit

¹⁹⁷ Thierry POYET, *L'héritage Flaubert Maupassant*, Paris, Éditions Kimé, 2000, p. 259.

¹⁹⁸ Stéphanie CHAMPEAU, « Les Goncourt et la passion de l'artiste », dans *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 213. Dans leur roman Charles Demailly, les frères Goncourt soulignent à nouveau cette foi en l'art qu'a nécessairement tout artiste véritable : « Oui, l'artiste n'a point de foi, et n'a point de patrie ; l'art lui est une foi et une patrie suffisantes, l'effort vers le beau un suffisant dévouement, un suffisant martyre. » (CD-149)

¹⁹⁹ Honoré de BALZAC, « Des Artistes », dans *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1879, p. 152, vol. 22. Nous soulignons.

²⁰⁰ Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire. 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 132.

se préparer à une lutte, ne reculer devant aucune difficulté. Un grand écrivain est un martyr qui ne mourra pas, voilà tout. [...] [Il faut s'attendre] à des épreuves en tout genre, à la calomnie, à la trahison, à l'injustice de [nos] rivaux; aux effronteries, aux ruses, à l'âpreté du commerce... (IP-234-235)

Là encore il semble s'opérer une forme de sélection naturelle, seuls les êtres les plus forts, les plus complets sauront résister aux sirènes du monde et de la vie de leur temps. Comme l'a à juste titre souligné Pascal Brissette²⁰¹ dans sa monographie retraçant les origines du mythe de la malédiction littéraire, les difficultés matérielles et la souffrance agissent en tant que gage de l'authenticité du poète, l'écrivain désintéressé des biens terrestres étant apparemment mieux disposé au travail intellectuel et artistique. Selon cette logique, le capital symbolique associé à un auteur et à son œuvre se révèle inversement proportionnel à sa réussite économique, la pauvreté, la misère et la persécution ayant un pouvoir bénéfique sur la création. En d'autres termes, comme l'affirme ce même auteur, le mythe de la malédiction littéraire permet que se produise « une transvaluation des signes de l'échec ou de la douleur en signes de réussite²⁰²», souffrance et gloire étant apparemment indissociables. À l'image de l'albatros de Baudelaire²⁰³ dont les ailes trop grandes le rendent gauche sur la terre ferme parmi les hommes alors qu'au moment où il s'élève dans les cieux il est le roi, le véritable écrivain, cet être d'exception, afin d'accomplir sa mission n'a d'autre choix que d'évoluer dans un espace relativement clos et privé loin des clameurs du dehors, car la société s'avère inapte à le comprendre, à le soutenir et surtout prête à le corrompre à tout moment, ce qui est pire encore. Le véritable artiste, le génie authentique est en décalage par rapport à son époque et à ses contemporains. Il est en rupture avec un monde vulgaire et factice duquel il se sent d'ailleurs étranger. L'artiste ressent profondément cette étrangeté au monde et aux hommes, il se trouve condamné à une solitude qui est à la fois choisie et imposée, douloureuse et bénéfique. Comme l'écrit Stéphanie Champeau, « l'artiste, c'est cet être qui à la fois gémit de la platitude de sa vie, et qui, épouvanté à l'idée qu'on puisse l'arracher à son travail, ferme sa porte, et ne se promène qu'à onze heures du soir, pour être certain de ne rencontrer personne²⁰⁴. » C'est le cas de Charles Demailly qui, enfermé chez lui tout le jour à travailler et n'acceptant que de très rares visites, ne fait qu'une promenade de digestion le soir après son dîner alors qu'il est fin seul sur les boulevards extérieurs afin qu'aucune distraction ne le sorte de cet état particulier dans lequel il doit se plonger

²⁰¹ À ce sujet, voir Pascal BRISSETTE, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. Socius), 2005, 410 p. Un article savant du même auteur enrichi de nouvelles réflexions sur le sujet résume bien le topos de la malédiction littéraire. Voir Pascal BRISSETTE, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », dans *CONTEXTES : revue de sociologie de la littérature*, [en ligne]. <http://contextes.revues.org/index1392.html> [Texte consulté le 6 avril 2012].

²⁰² Pascal BRISSETTE, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *art. cit.*, p. 14.

²⁰³ Charles BAUDELAIRE, « L'Albatros », dans *Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris : choix de poèmes*, Groupe Beauchemin éditeur (coll. Parcours d'une œuvre), 2000, p. 11.

²⁰⁴ Stéphanie CHAMPEAU, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, *op. cit.*, p. 476.

pour créer. Paradoxalement, il craint la solitude, l'ennui et se sait incapable de développer ses idées sans « l'excitation et le stimulant de la société » (CD-158), sans cet esprit vif et léger qu'on rencontre partout à Paris²⁰⁵. Voilà d'ailleurs sa faiblesse. Il n'a pas su trouver la force de s'isoler et de puiser uniquement en lui-même toute la matière de son œuvre :

Oui, autrefois peut-être, il y a eu des gens assez forts pour tirer d'eux-mêmes la fièvre de leur œuvre; de ces hommes, véritables microcosmes, portant tout en eux, et dont le feu était un feu divin, brûlant de soi sans que rien du dehors ne le nourrît ou ne l'avivât. Peut-être, encore même dans ce temps-ci, vous en trouverez quelques-uns assez fortement taillés pour se suffire, se soutenir, s'accoucher seuls, et vivre dans la solitude de quelque grande chose. Mais je ne suis pas de ceux-là, et ceux-là ne sont pas de leur siècle. (CD-158)

Ce contact inévitable avec le monde l'amène à rencontrer sa femme qui deviendra en grande partie l'instrument de son malheur. Selon les frères Goncourt, le célibat est le seul mode de vie véritablement en accord avec l'existence de l'écrivain et avec la religion de l'art, cette idée on la retrouve d'ailleurs chez Charles Demailly, bien qu'il se laisse prendre dans les filets de l'amour²⁰⁶ : « Nous ne pouvons faire des maris... Un homme qui passe sa vie à attraper des papillons dans un encrier est un homme hors la loi sociale, hors la règle conjugale... D'ailleurs, le célibat est nécessaire à la pensée... » (CD-197) Seules les maîtresses et les prostituées peuvent à l'occasion permettre de tromper l'ennui durant quelques heures. Autre argument que brandissent les écrivains en faveur de la chasteté et d'une vie en solitaire, les relations sexuelles auraient pour effet d'affaiblir l'organisme et de faire perdre à l'homme un peu du fluide vital nécessaire à la création artistique²⁰⁷. Est présente chez certains hommes de lettres une véritable « hantise de la dépense, de l'usure de l'énergie dans l'amour au détriment de [l'œuvre à faire]²⁰⁸. » Les frères Goncourt formulent cette pensée de la façon suivante : « Les émotions [de manière générale, mais

²⁰⁵ Selon Marie-Claire Bancquart, Maupassant éprouve lui aussi cette dualité : « L'artiste a besoin de Paris pour s'épanouir : Maupassant l'a répété à propos de son maître Bouilhet, dévoré, dit-il, par la mesquinerie de la province. Mais si l'artiste veut survivre, à Paris, il est nécessaire qu'il s'isole. Nous trouvons là une ultime aporie, celle qui fait le plus souffrir Maupassant. » Marie-Claire BANCQUART, « Maupassant et Paris », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5 (septembre - octobre 1994), p. 799.

²⁰⁶ La même idée est présente dans le roman *Manette Salomon* : « Coriolis s'était promis de ne pas se marier, non qu'il eût de la répugnance contre le mariage ; mais le mariage lui semblait un bonheur refusé à l'artiste. Le travail de l'art, la poursuite de l'invention, l'incubation silencieuse de l'œuvre, la concentration de l'effort lui paraissaient impossibles avec la vie conjugale, aux côtés d'une jeune femme caressante et distrayante, ayant contre l'art la jalousie d'une chose plus aimée qu'elle, faisant autour du travailleur le bruit d'un enfant, brisant ses idées, lui prenant son temps, le rappelant au fonctionnarisme du mariage, à ses devoirs, à ses plaisirs, à la famille, au monde, essayant de reprendre à tout moment l'époux et l'homme dans cette espèce de sauvage et de monstre social qu'est un vrai artiste. Selon lui, le célibat était le seul état qui laissât à l'artiste sa liberté, ses forces, son cerveau, sa conscience. » Edmond de GONCOURT, *Manette Salomon*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1877, p. 140. Par contre, Coriolis, tout comme Charles Demailly, se dit incapable de se suffire à lui-même et a besoin d'une présence à ses côtés.

²⁰⁷ Dans leur journal, les frères Goncourt rappellent que Balzac après avoir eu une relation sexuelle plus tôt dans la journée s'était écrié en arrivant chez son ami Henri de Latouche : « J'ai perdu un livre, ce matin ! ». Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire. 1866-1886, op. cit.*, p. 639.

²⁰⁸ Luce CZYBA, *Écrire au XIX^e siècle : recueil d'articles offert par ses amis, collègues et disciples*, Paris, Belles Lettres, 1998, p. 15.

principalement l'amour] sont contraires à la gestation des œuvres. Ceux qui imaginent ne doivent pas vivre. [...] Les gens qui se dépensent trop dans la passion ou dans le tressautement d'une existence nerveuse, ne feront pas d'œuvre et auront épuisé leur vie à vivre²⁰⁹. » Vie et écriture semblent donc, selon eux, irrémédiablement irréconciliables. Dans le roman *Charles Demailly*, la déchéance du protagoniste n'est pas causée par le fait qu'il se consacre à la fois à une écriture journalistique et une écriture littéraire, elle est plutôt due à la femme, elle tue métaphoriquement l'artiste, elle exerce une influence néfaste sur sa vie intellectuelle et artistique. Alors qu'il n'avait qu'une seule passion, soit la littérature, l'amour et le mariage l'en ont détourné. Lorsqu'un artiste tombe dans le piège de l'amour, il s'établit presque inévitablement une sorte de triangle amoureux entre l'homme, la femme et l'art. Après avoir aperçu sur scène la comédienne qui deviendra plus tard son épouse, Charles est troublé, il est incapable de travailler à son manuscrit, la vision fantasmée de Marthe s'interposant sans cesse entre son œuvre et lui. Charles devient quasi instantanément amoureux de cette jeune actrice, car elle est pour lui l'incarnation du personnage principal de la pièce de théâtre qu'il est en train d'écrire, comme si le produit de son imagination s'était fait chair et était venu à sa rencontre. Marthe, comme le dit si justement Domenica De Falco à propos d'un personnage d'une autre œuvre des frères Goncourt, « instille dans l'âme de l'artiste la confusion fatale à son talent, et à son existence toute entière²¹⁰ ». Le lecteur nous permettra ici de s'arrêter quelques instants à la figure de l'actrice, car elle est, tout comme l'écrivain-journaliste, un personnage double et ambigu. L'actrice, à l'image du journaliste, n'a, quand elle entre dans le métier, généralement ni argent, ni naissance et on l'accuse bien souvent de vénalité. La femme de théâtre symbolise le rêve, elle incarne un certain idéal féminin inaccessible et « exerc[e] à volonté la fascination sur les hommes » (IP-304) en raison de sa beauté et de son corps, véritable outil de travail qu'elle offre aux regards sans pudeur, et qui bien souvent fait sa gloire²¹¹, mais elle est également, dans la plupart des cas, une courtisane, une femme entretenue, une prostituée. Encore une fois, il semble que cet amalgame du haut et du bas dans un même être contribue à le rendre des plus attirants, comme s'il fallait absolument que l'or côtoie la boue pour qu'il ait aux yeux de tous

²⁰⁹ Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire. 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 260.

²¹⁰ Domenica DE FALCO, *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, p. 122.

²¹¹ Pensons au personnage de Nana chez qui la voix fausse et le manque de talent se trouvent rapidement éclipsés par sa « gorge d'amazone » et « ses larges hanches qui roul[ent] dans un balancement voluptueux ». Émile ZOLA, *Nana*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1880, p. 31-32. Chez Balzac, « Coralie, sans esprit malgré son ironie de coulisses, sans instruction malgré son expérience de boudoir, n'avait que l'esprit des sens et la bonté des femmes amoureuses. Pouvait-on d'ailleurs s'occuper du moral, quand elle éblouissait le regard avec ses bras ronds et polis, ses doigts tournés en fuseau, ses épaules dorées, avec la gorge chantée par le Cantique des cantiques, avec un col mobile et recourbé, avec des jambes d'une élégance adorable, et chaussées en soie rouge? [...] Coralie faisait la joie de la salle où tous les yeux serraient sa taille bien prise dans sa basquine, et flattaient sa croupe andalouse qui imprimait des torsions lascives à la jupe. » (IP-304)

une véritable valeur. Dans *Illusions perdues*, Florine et Coralie sont protégées et entretenues par leurs riches amants qui ne reculent devant aucune dépense pour leur procurer voitures, logement, nourriture fine ainsi que tous les artifices permettant de sublimer leur beauté : étoffes, parures, bijoux. Au théâtre, ces mêmes amants achètent bien souvent les applaudissements des claqueurs pour s'assurer du succès de leur maîtresse. Lucien est d'abord rebuté par l'idée de devoir partager sa maîtresse avec un riche protecteur, mais son entourage le convainc d'accepter ce marchandage qui lui permet, en fin de compte, d'être le roi des coulisses et de profiter en catimini de tout le luxe mis à la disposition de l'actrice. On associe fréquemment l'actrice, dans les fictions de l'époque, aux plaisirs de la chair et au désir, mais ce désir est parfois accompagné d'un certain danger, car la femme se fait tentatrice, perverse et elle peut mener l'homme à sa propre perte²¹². Les images liées à l'amour, à la séduction et à la sexualité abondent dans les romans qui mettent en scène des actrices. Dès leur première rencontre, le narrateur nous dit que Coralie, « en se serrant contre [Lucien], [a] la volupté d'une chatte qui se frotte à la jambe de son maître avec une moelleuse ardeur. » (IP-308) Elle « apport[e] par un mouvement de serpent ses lèvres aux lèvres de Lucien. » (IP-382) et se coule auprès de lui « comme une couleuvre ». (IP-325) Pour sa part, Charles Demailly, après son mariage, vit une période de bonheur sensuel, il est totalement comblé par les câlineries et la tendresse de Marthe, si bien qu'« au premier regard que l'un glissait jusqu'à l'autre, [...] deux bouches se rencontraient » (CD-215) et le monde autour d'eux cessait d'exister. L'actrice est également perçue comme un être toujours en représentation qui étudie ses poses et emprunte ses réactions aux personnages qu'elle a déjà interprétés, un être factice, superficiel, coquet, une créature d'apparat et d'artifice. À ce propos, Charles Demailly se moque gentiment de sa femme Marthe qui dort avec un petit miroir sous son oreiller, signe d'un souci constant de son apparence et d'un certain narcissisme. Toute sa vie est théâtralisée. Chez Balzac, l'actrice et courtisane n'est pas un personnage unidimensionnel représentant le vice et la décadence, elle est davantage une victime de la société qu'un être fondamentalement mauvais. Elle peut d'ailleurs racheter ses fautes passées grâce à un amour pur et sincère, c'est ce que fait Coralie en se donnant corps et âme à son poète. Cet amour permet une certaine réhabilitation. À ce propos, Anne-Marie Baron estime que les courtisanes dans *Illusions perdues* sont considérées par Balzac davantage « comme des femmes luxurieuses ayant triomphé de leur penchant pour le péché de la chair que comme des prostituées

²¹² Les amours actrice-artiste finissent généralement mal, pensons par exemple dans notre corpus à la neurasthénie de Demailly causée en grande partie par la méchanceté de sa femme. Elle joue d'ailleurs au théâtre un rôle qui semble lui convenir à merveille, celui d'une « jeune femme riant de l'amour, et pour laquelle un mari mourait sans qu'elle l'aimât » vraiment. (CD-257-258)

faisant commerce de leur corps²¹³. » Chez les frères Goncourt, ces questions sont totalement évacuées, la petite actrice Marthe n'est pas une courtisane, le narrateur précise qu'elle est restée sage et que sa mère la « destine au mariage » (CD-200), elle n'est qu'une femme avec tous ses travers féminins, un être de surface et d'apparence peu intéressé par l'Art véritable. De plus, la femme aimée est bien souvent jalouse de cette quasi-obsession qu'a l'artiste pour la création et du temps qu'il consacre à son œuvre. Elle est considérée successivement comme une muse et une entrave à la création. En fait, comme l'affirme Jacques Noiray, « c'est la conjonction de deux forces maléfiques, celle du petit journal et celle de l'épouse trop tard percée à jour, de l'épouse médiocre et méchante qui va conduire Charles jusqu'à la folie²¹⁴ ». L'amour et la femme représentent pour les frères Goncourt des ennemis de l'art. Chez eux et au sein de leur œuvre, il y a toujours une lutte, un conflit entre l'art et l'amour, ce dernier sentiment étant perçu comme incompatible avec la vocation artistique. Toujours selon les deux frères, le plus grand danger pour l'artiste est, en voulant en finir avec la solitude, de préférer la femme à l'art : « L'amour est la poésie de l'homme qui ne fait pas de vers, l'idée de l'homme qui ne pense pas, et le roman de l'homme qui n'écrit pas... » (CD-199) « La misogynie exacerbée des [Goncourt], leur conception de la femme comme ennemie radicale de tout art véritable, parce qu'elle ne pense qu'à l'argent, à la considération bourgeoise et au succès immédiat, viennent renforcer cette espèce de hantise que les Goncourt ont du mariage : selon eux, à partir du moment où un artiste convole en justes noces, il est perdu pour l'art²¹⁵. » Seule la petite société d'élites qu'est le cénacle peut permettre à l'artiste de briser l'isolement dans lequel il vit et de s'épanouir parmi ses pairs sans pour autant souiller son talent au contact des gens dits « ordinaires » ou en fréquentant une femme qui vampirise toutes ses énergies pour ensuite l'abandonner alors qu'il n'est plus qu'une loque humaine. Comme l'affirme Françoise Grauby dans sa physiologie de l'homme de lettres, « l'artiste [est perçu au XIX^e siècle comme] un homme fait d'une autre pâte que le commun des mortels²¹⁶ », c'est pourquoi d'ailleurs il ne doit pas être soumis aux mêmes réalités que l'homme moyen et ne doit pas non plus vivre une existence qui soit commune. En raison de cela, il se creuse bien souvent un fossé infranchissable entre le monde et lui.

²¹³ Anne-Marie BARON, « L'intertexte biblique d'*Illusions perdues* », dans *Illusions perdues, Colloque de la Sorbonne, op. cit.*, p. 18.

²¹⁴ Jacques NOIRAY, « La subversion du modèle balzacien dans *Charles Demailly* », *op. cit.*, p. 171.

²¹⁵ Stéphanie CHAMPEAU, « Les Goncourt et la passion de l'artiste », dans *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, p. 60.

²¹⁶ Françoise GRAUBY, *Le corps de l'artiste : discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 25.

Les frères Goncourt partagent eux aussi, tout comme Balzac, cette vision de l'Artiste idéal devant sacrifier sa vie à son œuvre et se trouvant par le fait même isolé, ils le disent d'ailleurs ainsi dans les pages de leur journal en date du 26 juin 1859 : « Ce temps nous lève le cœur. Il nous semble que nous soyons exilés chez nos contemporains²¹⁷. » Les deux frères ont beaucoup souffert de cette solitude imposée à l'artiste. Contrairement aux journalistes pour qui consécration rime avec ostentation, l'écrivain de talent afin de conquérir une certaine légitimité littéraire semble devoir emprunter le chemin du rejet et de la souffrance, signes de l'élection divine du poète²¹⁸. Balzac décrit, dans une lettre adressée à M^{me} Hanska datant du 22 octobre 1836, le sentiment d'exclusion que vit l'écrivain de talent : « Je m'enferme dans mon travail et dans ma mansarde. Je deviens encore plus solitaire. Voyez comme la société toute entière s'entend pour isoler les supériorités, comme elle les chasse sur les hauteurs²¹⁹. » Dans le même ordre d'idées, Zola écrit quant à lui : « l'admiration de la foule est toujours indirecte du génie individuel. Vous êtes d'autant plus admiré et compris que vous êtes plus ordinaire²²⁰. » C'est ce qui se produit d'ailleurs avec Bel-Ami, exemple par excellence d'un homme plus qu'ordinaire porté aux nues par une société aveugle, un monde où la banalité et la médiocrité dominent. Cette même société glorifie « des hommes de finance dont l'immense fortune avait un vol pour origine » (BA-166), « des hommes si respectés que les petits bourgeois se découvraient sur leur passage, mais dont les tripotages effrontés [...] n'étaient un mystère pour aucun de ceux qui savaient les dessous du monde » (BA-167). Les romans de l'écrivain-journaliste mettent en scène « une crise de la notion de "grand homme". Cette crise peut [selon Daniel Sangsue] s'entendre de deux façons : les hommes susceptibles de l'être avortent à devenir de grands hommes (par une impuissance fatale, etc.) ou la France ne vénère plus que des avortons de grands hommes²²¹. » L'auteur ajoute que tout cela est une conséquence des « dérèglements d'un monde où les décorations ne sanctionnent plus le talent ou le mérite, et où la

²¹⁷ Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal des Goncourt, tome II : 1858-1860*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 254-255.

²¹⁸ Boisroger, poète parnassien, personnage qui se rapproche le plus du véritable artiste dans le roman *Charles Demailly*, dit : « On ne conçoit bien que dans le silence, et comme dans le sommeil de l'activité des choses et des faits autour de soi. [...] Les gens qui se dépensent dans la passion, dans le mouvement nerveux, ne feront jamais un livre de passion. C'est l'histoire des hommes d'esprit qui causent : ils se ruinent... » (CD-131)

²¹⁹ Honoré de BALZAC, *Lettres à Madame Hanska, 1832-1844*, *op. cit.*, p. 343.

²²⁰ Émile ZOLA, « Les Chutes », dans *Mes haines : causeries littéraires et artistiques ; Mon salon (1866) ; Édouard Manet, étude biographique et critique*, Paris, Slatkine, 1979, p. 311.

²²¹ Daniel SANGSUE, « De quelques écrivains fictifs dans les récits de Maupassant », dans *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, Paris, Nathan, 1993, p. 235. Dans son roman *Notre Cœur*, Maupassant écrit à propos de l'un de ses personnages incapable de se rendre au bout de lui-même et de son talent : « [...] il avait subi cette espèce d'arrêt qui semble frapper la plupart des artistes contemporains comme une paralysie précoce. Ils ne vieillissent pas dans la gloire et le succès ainsi que leurs pères, mais paraissent menacés d'impuissance, à la fleur de l'âge. Lamarthe disait : "Aujourd'hui il n'y a plus en France que des grands hommes avortés." » Guy de MAUPASSANT, *Notre cœur*, *op. cit.*, p. 34-35.

gloire, celle de l'écrivain comme celle des autres "grands" hommes, ne repose plus que sur des dispositifs de reconnaissance totalement factices et dérisoires²²². » Tel est le cas de Duroy qui reçoit d'ailleurs la Légion d'honneur pour services exceptionnels des mains de celui qui se révèle être l'amant de sa femme. Cet épisode fait écho à un événement bien réel, il s'agit du scandale des décorations qui a éclaté en France en 1887, affaire impliquant le gendre du Président de la République qui, profitant de la position de son beau-père, notamment en usurpant sa griffe présidentielle et sa franchise postale, vendait des décorations, principalement la Légion d'honneur. Le scandale prend une telle ampleur qu'il éclabousse le président de l'époque Jules Grévy et le contraint à démissionner²²³.

En ce qui concerne Maupassant, il révèle par bribes, dans ses chroniques et ses correspondances, sa conception de l'écrivain idéal ainsi que sa vision de l'Art. Elles rejoignent en grande partie celles véhiculées par le Cénacle balzacien, ces êtres pour qui l'œuvre à faire doit être placée au-dessus de tout²²⁴. Selon lui, « l'art, quel qu'il soit, s'adresse à l'aristocratie intellectuelle d'un pays²²⁵ » et dès que des considérations économiques se mêlent à la création artistique, il ne s'agit plus d'art à proprement parler. Écrivant à une jeune femme qui désire vivre de sa plume afin d'échapper à une relation conjugale battant de l'aile et souhaitant le divorce, Maupassant répond ceci : « Du moment que l'idée d'argent à gagner, même d'économie domestique, se mêle à la fièvre secrète qui fait germer les idées, c'est que cette fièvre n'existe pas. Alors que cette femme fasse n'importe quoi, mais pas de littérature. Je n'admets aucune transaction sur ce point. Quand on écrit pour un autre motif que l'écriture, on peut être doué pour tout, mais on ne l'est certainement pas pour les lettres²²⁶. » Une fois de plus, dans une chronique parue en 1882 dans *Le Gaulois*, il écrit :

²²² *Ibid.*, p. 238.

²²³ Christian DELPORTE, Michael PALMER et Denis RUELLAN [dir.], *Presse à scandale, scandale de presse*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14.

²²⁴ Alors que son frère est à l'agonie, Edmond écrit : « Sur ce jeune visage, on croyait voir, au-delà de la vie, le désolé regret de l'œuvre interrompue. » C'est dire combien l'œuvre à faire prime sur tout et que seule la mort peut les en détourner. Edmond de GONCOURT, *La maison d'un artiste*, tome II, Paris, G. Charpentier éditeur, 1881, p. 371.

²²⁵ Guy de MAUPASSANT, « À propos du peuple », dans *Maupassant : journaliste et chroniqueur*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 40.

²²⁶ Maurice D'HARTOY, *Guy de Maupassant, inconnu : ses conseils à une « femme de lettres »*, Paris, Les Amis de Maupassant, 1957, p. 38. Les Goncourt semblent être du même avis, « l'art est incompatible avec la nécessité de gagner sa vie. » Stéphanie CHAMPEAU, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, op. cit., p. 255. Dans leur journal en date du 11 décembre 1886, ils affirment : « La littérature doit être considérée comme une carrière qui ne vous loge ni ne vous chauffe et où la rémunération est invraisemblable. Et c'est seulement quand on la considère ainsi, la littérature, et qu'on y entre, poussé par le diable au corps du sacrifice, du martyre et de l'amour du beau, qu'on peut avoir du talent. Et aujourd'hui que ce n'est plus un métier meurt-de-faim, que les parents ne vous donnent plus leur malédiction quand vous vous faites homme de lettres, il n'y a plus pour ainsi dire, de vraie vocation, et il se pourrait qu'avant peu de temps, il n'y ait plus

« L'artiste aime et doit aimer frénétiquement ce qu'il enfante. Aux heures de production il ne songe ni à l'or ni à la gloire, mais à l'excellence de son œuvre²²⁷. » Ces affirmations ont de quoi surprendre venant de la plume de l'un des plus grands chroniqueurs de la fin du XIX^e siècle qui a noirci durant toute sa vie moyennant rémunération les pages de journaux tels *Le Figaro*, *Le Gaulois*, le *Gil Blas* et *L'Écho de Paris* en plus de publier dans certaines revues. Maupassant se qualifiait d'ailleurs lui-même d'« industriel des lettres » ou encore de « marchand de prose »²²⁸. Il n'en demeure pas moins que Maupassant, malgré l'obligation de gagner sa vie²²⁹ et la recherche acharnée d'une certaine aisance financière, se considère d'abord et avant tout comme un écrivain, le journalisme étant pour lui une activité que l'on peut qualifier de « secondaire », mais qui se révélera tout de même très formatrice et enrichissante. Comme le souligne Marie-Ève Thérénty, « l'homme de lettres, [...] même au sein du journal, ne résiste pas à la tentation de faire œuvre et dès qu'il s'installe sur la durée (une commande de plusieurs articles par exemple ou encore une place dans le feuilleton), il utilise consciemment et inconsciemment le journal comme un atelier d'écriture personnel²³⁰. » Il serait donc réducteur et mensonger d'affirmer que le journalisme n'a été qu'un travail alimentaire pour Maupassant, c'est à travers ses diverses chroniques qu'il a entre autres pu développer des idées, des thèmes bien souvent inspirés par l'actualité qui ont été par la suite repris en totalité ou en partie dans ses contes, ses nouvelles et ses romans. Les faits divers, les entrefilets, les événements quotidiens constituent des matériaux riches, des sources d'inspiration infinies pour cet écrivain qui en a parfois fait le point de départ du processus d'engendrement de l'un ou l'autre de ses récits ou encore une anecdote de moindre importance intégrée à une histoire. Grâce à ses écrits journalistiques, il a forgé son style et s'est construit en tant qu'écrivain entre autres en raison des diverses contraintes avec lesquelles le journaliste doit composer, pensons par exemple à la périodicité, la nécessité d'écrire des articles relativement courts, le principe de collectivité et

de talent. » Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire. 1866-1886*, op. cit., p. 1288.

²²⁷ Joseph-Marc BAILBÉ, *L'Artiste chez Maupassant*, Paris, Lettres modernes, 1993, p. 6.

²²⁸ Comme l'affirme Marie-Claire Bancquart, l'argent a été une préoccupation constante de Maupassant tout au long de sa vie. Il a géré sa carrière d'écrivain comme l'aurait fait un homme d'affaires, n'hésitant pas à négocier avec les éditeurs et les directeurs de journaux, se souciant du tirage de ses œuvres, de leur diffusion. Marie-Claire BANCQUART, « Maupassant et l'argent », *art. cit.*, p. 129.

²²⁹ Marie-Claire Bancquart abonde dans ce sens en affirmant : « Il s'agit bien de gagner sa vie. Flaubert n'en avait pas besoin dans le principe, et pouvait avec quelque facilité repousser un métier qui, pour Maupassant, était absolument le seul qu'il pût pratiquer sans s'éloigner tout à fait de la littérature. [...] Mieux vaut sûrement être journaliste qu'employé de ministère. » Flaubert avait d'ailleurs conseillé à son disciple de fuir les milieux journalistiques pour lesquels il éprouvait une certaine défiance. Gagner de l'argent grâce à sa plume est pour lui un véritable sacrilège. Nous retrouvons encore une fois cet écartèlement symbolique que vit l'homme de lettres qui se méfie du journalisme mais en a besoin pour vivre. Dans sa correspondance avec son maître Flaubert, Maupassant mentionne à maintes reprises ses inquiétudes par rapport à l'argent. Marie-Claire BANCQUART, « Maupassant journaliste », dans *Flaubert et Maupassant : écrivains normands*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 155.

²³⁰ Marie-Ève THÉRENTY, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 243.

l'obligation de se soumettre à l'actualité²³¹. Il est également parvenu à rejoindre rapidement un lectorat nombreux et varié qu'il n'aurait sans doute pas atteint sans la presse. Nous pouvons aussi dire de Maupassant qu'il est un chroniqueur fortement intéressé par les réalités politiques de son temps, il « se passionne pour la façon dont le pays est gouverné et par l'action de ceux qui gouvernent²³² ». Il n'hésite pas à critiquer les décisions ainsi que les orientations politiques qu'il juge inappropriées ou condamnées à l'échec, Maupassant dénoncera notamment à plusieurs reprises la politique d'expansion coloniale de la France en Afrique, il s'élèvera également contre l'instauration du service militaire obligatoire. Les pages du journal ont été pour lui un fabuleux espace d'expression lui permettant d'écrire et de prendre position sur des sujets divers, mais aussi de témoigner de certaines réalités qui auraient peut-être été plus difficiles à aborder dans une œuvre fictionnelle. Chroniques, contes, nouvelles et romans sont intimement liés chez cet auteur, il y a une forte circulation des sujets, des formes, des idées, des esthétiques entre ces différents genres et la frontière entre réalité et fiction y est souvent poreuse. Le journalisme emprunte à la littérature, mais le contraire est tout aussi vrai. Même si la plupart des journalistes tentent de se distancer de la presse, tant au niveau formel, générique que thématique, la littérature est travaillée par les pratiques propres au journalisme. Pour ne mentionner qu'un exemple, nous n'avons qu'à penser aux romans fragmentés, découpés en fonction de leur publication en feuilleton. Nous sommes du même avis qu'Adrian Ritchie lorsqu'il affirme que les écrits journalistiques de Maupassant « représentent une partie de sa production qui [...] est tout à fait fondamentale pour comprendre l'homme et l'œuvre²³³ » ainsi que l'époque durant laquelle il a écrit. Bien qu'il ait été journaliste durant toute sa vie, Maupassant adopte une posture où il prend ses distances par rapport à ce métier. « C'est toujours en écrivain, en artiste qu'il se présente dans ses chroniques comme s'il voulait, chaque fois, souligner sa position d'invité²³⁴ ». Le 3 avril 1878, dans une lettre adressée à sa mère, il fait part de ses réticences quant au fait d'être associé de façon permanente à un journal :

J'ai revu Tarbé [alors directeur du journal *Le Gaulois*] qui m'a demandé de lui faire des chroniques littéraires. Il voudrait que je prisse un fait quelconque pour en tirer des conclusions, soit philosophiques, soit autres. Zola me pousse beaucoup à accepter, me disant que c'est là le

²³¹ Marie-Ève THÉRENTY, « La matrice médiatique », dans *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 47-120.

²³² Gérard DELAISEMENT, *La modernité de Maupassant*, Paris, Éditions Rive Droite, 1995, p. 33.

²³³ Adrian RITCHIE, « Maupassant en 1881 : entre le conte et la chronique », dans *Guy de Maupassant*, New York, Rodopi, 2007, p. 20. Dans le même ordre d'idées, Jacques Chessex écrit : « Maupassant connaissait la valeur de ses chroniques. Il en a publié lui-même trois recueils, *Au Soleil*, *Sur l'Eau* et *La Vie errante*, ce qui dit assez son attention, son attachement à leur égard. Il avait même pris l'habitude d'insérer des fragments de ses chroniques dans ses récits : ce qui prouve qu'articles et contes, choses vues, réactions, nouvelles et romans doivent être pris comme un ensemble cohérent, comme l'œuvre du même écrivain subtil et fort. » Jacques CHESSEX, *Maupassant et les autres*, Paris, Éditions Ramsay, 1981, p. 19.

²³⁴ Silvia DISEGNI, *Jules Vallès : du journalisme au roman autobiographique*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 58.

seul moyen de me tirer d'affaire. Plusieurs raisons m'embarrassent : 1° Je ne voudrais pas faire des chroniques régulières qui seraient forcément bêtes, je consentirais seulement à prendre de temps en temps un événement intéressant et à le développer avec des réflexions et des dissertations à côté... Enfin je ne voudrais faire que des articles que j'oserais signer et je ne mettrai jamais mon nom en bas d'une page écrite en moins de deux heures²³⁵ [...].

Maupassant veut demeurer libre et indépendant, il semble également soucieux de la qualité de ses écrits. Toutefois, ne perdons pas de vue que décrier le journalisme fait partie de la rhétorique d'époque et du discours attendu de la part d'un écrivain de talent. Ce paradoxe qui consiste à critiquer la presse et y participer de façon très active est courant chez les écrivains-journalistes du XIX^e siècle. Au fond, ce n'est peut-être pas tant le journalisme que Maupassant dénonce, mais plutôt le manque de talent, le peu de rigueur et d'indépendance d'esprit d'une majorité de ceux qui le pratique. « Il laisse souvent entendre que du pire peut naître le meilleur et que le journal pourrait se transformer, grâce à la qualité de ses chroniqueurs, en un instrument de référence pour un public averti²³⁶ » mais, en règle générale, le journalisme de son temps le déçoit grandement de même que l'immense foule de ceux qui lisent qui ne réfléchit pas assez selon lui. Maupassant ne correspond pas parfaitement à cette figure de l'écrivain idéal, à l'artiste qu'il a l'ambition d'être, mais il partage malgré tout cette conception élitiste de l'écrivain qui était aussi celle de Flaubert et de plusieurs autres hommes de lettres de son temps. Comme l'écrit à juste titre Kazuhiko Adachi, tout au long de sa vie d'homme de lettres « on peut dire que [Maupassant] cherche à concilier les "impératifs" du journalisme et les exigences d'un artiste désirant faire une œuvre fictive, c'est-à-dire une œuvre d'art²³⁷. » Il tente de conjuguer ses convictions esthétiques et artistiques avec les réalités de la presse de son époque.

Revenons maintenant aux membres du Cénacle. Pour eux, l'œuvre à faire doit être le souci de chaque instant. « D'Arthez [est l'un de ceux qui] croi[en]t encore que le triomphe est affaire de travail et de patience, que la force du génie a prise sur les choses. [...] L'ironie peut bien toucher les mondes inférieurs, le journalisme, la politique, il y a toujours chez Balzac une part de la

²³⁵ Guy de MAUPASSANT, « À sa mère », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/corresp/90.html> [Site consulté le 1^{er} juin 2014]. Sa mère semble d'ailleurs vouloir le décourager de poursuivre dans cette voie. Dans une lettre adressée à Léon Fontaine elle écrit : « Je voudrais d'abord qu'il lâchât le journalisme, les travaux sérieux y gagneraient ; mais les jeunes gens ont besoin d'argent, et il faudrait être bien sage pour négliger un moyen facile et si prompt pour s'en procurer. » Pierre BOREL, *Le destin tragique de Maupassant*, Paris, Les Éditions de France, 1927, p. 64-65.

²³⁶ Anne de VAUCHER-GRAVILI, « *Papiers d'un jour. Maupassant et la pratique d'un métier difficile* », dans *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, Paris, Nathan, 1993, p. 35.

²³⁷ Kazuhiko ADACHI, « Face au journalisme : *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* de Maupassant », [en ligne]. <http://www.gallia.jp/texte/49/49adachi.pdf> [Site consulté le 9 juin 2014].

création, la plus haute, qui lui échappe²³⁸. » Cette oasis dans le désert parisien est totalement absente du roman de Maupassant. On n’y retrouve aucun groupe pouvant s’apparenter à « [une] société cénaculaire [...] formée d’éléments, non pas vraiment identiques, mais indissociables, solidaires dans leurs vues (éthique ou esthétique), complémentaires dans leur mission (conquête de la Vérité, du Beau, etc.)²³⁹. » Dans un monde littéraire qui se dégrade notamment sous l’influence du capitalisme naissant, le Cénacle représente un sanctuaire de pureté éthique, esthétique et morale. Cette réunion de grands esprits qui n’est pas sans rappeler l’assemblée des apôtres entourant Jésus-Christ au moment de l’Eucharistie se veut le dernier rempart, certes quelque peu utopique, contre le processus de marchandisation de la littérature qui a cours au XIX^e siècle dans un monde de plus en plus dominé par l’argent. Ce microcosme représente le contre-modèle d’une littérature dite marchande, il permet entre autres d’établir au sein du roman une hiérarchie des valeurs. Ce sont deux conceptions de la pratique littéraire et de l’écriture qui s’affrontent dans la représentation fictionnelle de la littérature telle que pratiquée par les membres du Cénacle et par les journalistes, l’une, légitimée et noble et l’autre, alimentaire et sans grande valeur. Clairvoyants, les membres du Cénacle ont pressenti que le caractère mobile ainsi que la vanité du jeune Lucien de Rubempré le pousseraient à choisir la voie opposée à la leur : « Il y a chez toi, lui dit Michel Chrestien, un esprit diabolique avec lequel tu justifieras à tes propres yeux les choses les plus contraires à nos principes » (IP-247). Ces « choses » qu’ils jugent contraires à leurs principes s’incarnent toutes dans l’activité journalistique. Lorsque Lucien désirant remercier les membres du Cénacle pour les transformations et améliorations²⁴⁰ apportées à son manuscrit affirme qu’ils ont « changé [s]on billon en louis d’or » (IP-334), sans en être lui-même pleinement conscient, il leur démontre par le choix même des mots qu’il emploie qu’il est déjà engagé sur la voie de la trahison, car il évalue son travail en termes économiques comme le ferait un commerçant. Il réduit ainsi son œuvre à un simple objet d’échange, monnayable, alors que les membres du Cénacle croient fermement que l’Art doit demeurer en dehors des circuits économiques. Ils refusent d’ailleurs d’accepter les remerciements de Lucien pour un geste qu’ils ont posé par pure amitié fraternelle, sans attendre

²³⁸ Jean-Louis CABANÈS, *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 178.

²³⁹ Vincent LAISNEY, « Du Cénacle à l’Élite », dans *Le miroir et le chemin : l’univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 273.

²⁴⁰ « De chapitre en chapitre, la plume habile et dévouée de ces grands hommes encore inconnus avait changé ses pauvretés en richesses. Un dialogue plein, serré, concis, nerveux remplaçait ses conversations qu’il comprit alors n’être que des bavardages en les comparant à des discours où respirait l’esprit du temps. Ses portraits, un peu mous de dessin, avaient été vigoureusement accusés et colorés ; tous se rattachaient aux phénomènes curieux de la vie humaine par des observations physiologiques dues sans doute à Bianchon, exprimées avec finesse, et qui les faisaient vivre. Ses descriptions verbeuses étaient devenues substantielles et vives. Il avait donné une enfant mal faite, mal vêtue, et il retrouvait une délicieuse fille en robe blanche, à ceinture, à écharpe roses, une création ravissante. » (IP-333)

quoi que ce soit en retour, mettant tout leur talent, toute leur intelligence au service de l'un des leurs. Mais dans le roman de Balzac, bien que le Cénacle rappelle des valeurs plus hautes qui échappent à la corruption ambiante comme l'intégrité, le travail, la pureté morale et la solidarité, la bataille semble perdue d'avance, car tout lecteur attentif aura remarqué que le Cénacle évolue toujours en dehors du flux diégétique et de la temporalité romanesque, il ne fait pas partie intégrante du déroulement de l'intrigue ou de l'action et sa présence demeure épisodique. Le récit est d'ailleurs suspendu au moment de dresser le portrait de chacun des membres du Cénacle de la rue des Quatre-Vents. Tout cela est logique puisque le Cénacle choisit de progresser en marge de la société, mais ne se condamne-t-il pas du même coup à son propre échec, révélant son impuissance face à la dégénérescence de la société? Sa résistance semble vaine face à la machine médiatique qui s'est mise en marche et qui broie tout sur son passage. Lucien ne suit pas les conseils de ses amis du Cénacle et les abandonne rapidement, eux qui étaient pourtant prêts à l'épauler, le guider. Une réalité similaire est décrite dans le roman des frères Goncourt. Charles Demailly s'entoure d'un petit groupe d'artistes préoccupés uniquement par l'Art qui le soutiennent et le protègent. Ils se réunissent et dînent à chaque semaine au Moulin rouge, s'adonnant dans une atmosphère de respect et d'amitié à de brillantes conversations, à de « superbes batailles de la parole, à propos de toute chose et de tout homme, sur le livre philosophique paru le matin, comme sur la thèse historique évoquée la veille, en un mot, sur tous les événements de l'Idée humaine, sur toutes ces grandes questions et tous ces grands doutes de l'âme » (CD-176-177). Ici encore, le cénacle propose une échelle de valeurs ainsi qu'une conception de l'Artiste qui n'ont pas été souillées par une société en déliquescence : « À travers le Cénacle [d'*Illusions perdues*] comme dans les dîners du Moulin rouge, l'intention du romancier est de proposer une image de la littérature et des arts qui échappe à la corruption morale et à la prostitution intellectuelle caractéristiques de la petite presse. Ici comme là, au lieu de l'égoïsme, de la rouerie et de la méchanceté nécessaires au petit journaliste, règnent l'amitié, la franchise et le naturel²⁴¹. » Nous pouvons toutefois remarquer que par rapport aux réunions cénaculaires décrites dans *Illusions perdues*, les membres du Cénacle des frères Goncourt ne s'isolent plus dans un lieu totalement coupé du monde, ils occupent un espace public davantage ouvert vers l'extérieur et propice aux échanges avec des individus ne faisant pas partie de leur groupe restreint. Le Moulin rouge est un endroit très animé et bien qu'ils soient installés dans « une salle du restaurant moins en vue, et où l'on était à peu près chez soi » (CD-137), il n'en demeure pas moins que toute cette activité autour d'eux finit par les déranger²⁴². Là encore dans ce roman, le

²⁴¹ Jean-Louis CABANÈS, *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, p. 170.

²⁴² « Au bout de quelques-uns de ces dîners, il arriva, comme il arrive toujours, des intrus qui poussèrent la porte, et qui, une fois assis, dérangèrent la nappe, la causerie et les idées. Les fondateurs se résolurent alors à quitter le Moulin rouge [...]. » (CD-176)

Cénacle se présente au lecteur comme survivance d'un autre temps qui semble désormais révolu : « Anachroniques par leur goût, leur talent, et même leur physique (Rémonville a la "tête forte et belle [...] d'un jeune empereur de la vieille Rome"), cette confrérie appartient à l'âge mythique où l'alliance des hommes, de l'art et des idées insufflait aux artistes des œuvres solides, forgées dans la langue du rêve²⁴³. » Ces deux romans au sein desquels le Cénacle se trouve en marge de la société ainsi que de l'histoire et paraît incapable d'exercer une véritable influence sur le protagoniste placé à la croisée de deux voies distinctes annoncent ce qui se concrétisera dans *Bel-Ami*, c'est-à-dire la disparition d'un tel groupe d'élites et l'absence totale de contrepoids à l'écriture industrielle. Dans le roman de Maupassant, la fraternité du Cénacle est remplacée par son pendant dégradé, son antimodèle, la confrérie des journalistes.

3.2 Les mœurs journalistiques

Nous reviendrons très brièvement sur les mœurs des journalistes au XIX^e siècle puisque nous avons eu l'occasion, à maintes reprises dans les chapitres précédents, d'aborder de façon plus ou moins directe le mode de vie particulier de ces hommes, mais nous croyons qu'il demeure important d'en faire un rappel à ce moment-ci de notre analyse afin de démontrer combien il s'oppose à celui des écrivains, ces créateurs solitaires. Dans son ouvrage *Imaginaire médiatique, histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Guillaume Pinson nous rappelle à juste titre qu'il est possible de dégager une constante à travers tous les romans de l'écrivain-journaliste. Le fait d'embrasser cette profession n'est pas un acte consciemment planifié, c'est le fruit du hasard, la conséquence d'une rencontre fortuite : « En somme, on ne devient pas journaliste, on s'acquine à un milieu de journalistes ou on y entre par recommandation²⁴⁴. » Lorsqu'il fait son entrée dans le monde de la presse escorté par un ami journaliste, le débutant doit d'abord et avant tout chercher à s'intégrer au groupe, se faire accepter par celui-ci. Son baptême journalistique a généralement lieu à l'occasion d'un grand dîner festif où il reçoit l'assentiment de tous. Le journaliste, puisqu'il est, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, essentiellement un être de relations, fréquente une multitude d'endroits où il peut entrer en contact avec des gens de différents milieux. Marie-Ève Thérénty, dans un article portant sur les sociabilités journalistiques et la production littéraire, écrit : « Cette sociabilité généralement parisienne se décline dans des espaces divers : des lieux consacrés à la fabrication du journal (l'imprimerie, les bureaux du journal), des lieux liés à la recherche de

²⁴³ Françoise GRAUBY, *Le corps de l'artiste : discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle*, op. cit., p. 65.

²⁴⁴ Guillaume PINSON, *L'imaginaire médiatique : histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 80.

l'information (le théâtre, les salons, les assemblées), des lieux de circulation (la rue, le boulevard) ou des lieux plus équivoques, problématiques au statut complexe à la frontière entre loisirs et vie professionnelle (le café, la brasserie)²⁴⁵. » Son mode de vie est entièrement fondé sur la dépense, dépense d'énergie, d'argent et de talent. Le meilleur exemple de cela se trouve dans le roman *Illusions perdues*, roman au sein duquel le protagoniste est littéralement happé par cette société de dissipateurs qu'est le monde des journalistes : « À travers cette vie où toujours le Lendemain marchait sur les talons de la Veille au milieu d'une orgie et ne trouvait point le travail promis, Lucien poursuivait donc sa pensée principale : il était assidu dans le monde [...] ; il arrivait dans le monde avant une partie de plaisir, après quelque dîner donné par les auteurs ou par les libraires ; il quittait les salons pour un souper, fruit de quelque pari ; les frais de la conversation parisienne et le jeu absorbaient le peu d'idées et de forces que lui laissaient ses excès. » (IP-400) On le voit, à partir du moment où il entre dans le journalisme sa vie ne se résume plus qu'à une succession de rencontres et d'activités mondaines. Souvent décrits comme des viveurs s'adonnant à des excès en tous genres, les journalistes sont de toutes les fêtes, de toutes les réceptions, de toutes les premières de théâtre. Afin de survivre dans le métier, le journaliste doit se bâtir un réseau de connaissances, d'alliés prêts à lui rendre service ou à lui transmettre des informations cruciales, à louer son talent, à démolir ses ennemis, « c'est par le groupe [...] que fondamentalement le journaliste se reconnaît²⁴⁶ ». Mais ne perdons pas de vue que cette camaraderie quasi fraternelle repose en grande partie sur des liens d'intérêt et qu'elle n'existe bien souvent que dans le seul but de servir des ambitions individuelles : « Lousteau a [...] des motifs égoïstes de faire de Lucien son camarade, ce que le jeune homme naïf n'aperçoit pas : "[...] pouvait-il savoir que, dans l'armée de la Presse, chacun a besoin d'amis, comme les généraux ont besoin de soldats! Lousteau, lui voyant de la résolution, le racolait en espérant l'attacher²⁴⁷." » Être journaliste c'est aussi avoir de l'esprit, « le brillant et la soudaineté de la pensée » (IP-249), c'est savoir placer un bon mot au moment opportun, causer avec charme, être spirituel et moqueur à la fois, pouvoir se prononcer sur les sujets les plus variés, s'adonner à des exercices de haute voltige verbale, etc. Les démonstrations d'éloquence auxquelles se livrent constamment les journalistes ont fréquemment lieu autour d'une table lors d'un dîner : « Les littérateurs ont partie liée avec les plaisirs de la table et les lieux gais de la capitale : des huîtres du Boulevard Montmartre à la soupe à l'oignon des Halles, du cabinet du Moulin-Rouge aux cabarets de canotiers, les journalistes se dispersent et bâfrent. La table constitue

²⁴⁵ Marie-Ève THÉRENTY, « Les "boutiques d'esprit" : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110 (2010/3), p. 590.

²⁴⁶ Guillaume PINSON, *L'imaginaire médiatique : histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, op. cit., p. 88.

²⁴⁷ Julia CHAMARD-BERGERON, « "Vous croyez aux amis" : l'amitié dans *Illusions perdues* », art. cit., p. 304.

le point de jonction du code culinaire et du code social, de la consommation des mets et des mots. Dans ces soupers se conjuguent la trivialité et les conversations [sic] les plus spirituelles, le débordement des idées et le relâchement des mœurs²⁴⁸. » Dans *Charles Demailly*, le narrateur dit du journaliste Nachette qu'il « courait les cafés, les divans, les brasseries, les débauches de l'esprit parisien et ses mauvais lieux, s'aiguillonnant, se fouettant le cerveau, cherchant à retremper et à entraîner sa verve au bruit des mots, au choc des paradoxes, à tous les pugilats de l'ironie. » (CD-19) Comme le démontre cet extrait, le journaliste a besoin de se retrouver parmi ses confrères pour discuter, échanger des idées, aiguïser sa répartie, sans le tourbillonnement constant de la conversation il a le sentiment que son esprit entre en dormance. Au-delà de ces lieux de plaisir fréquentés par les journalistes, tentons maintenant de voir à quoi ressemble leur lieu de travail et en quoi il est révélateur de leurs activités quotidiennes.

3.3 *La Vie française* : un endroit ludique

La salle de rédaction du journal *La Vie française* nous est décrite comme un endroit ludique, le véritable travail du journaliste se faisant ailleurs, dans « les coulisses des théâtres » (BA-105) par exemple, les corridors menant à la Chambre des députés ou encore les salons. Pour accéder aux bureaux du journal, il faut emprunter « un escalier luxueux et sale » (BA-52) qui débouche sur un bureau d'allure sérieuse, respectable, mais derrière les portes closes le directeur et ses collaborateurs jouent aux cartes, alors qu'une faune humaine des plus diverses, « des hommes graves, décorés, importants, [...] des hommes négligés [et des] femmes » (BA-88), attend d'être reçue, croyant devoir patienter pendant que se règlent des affaires de la plus haute importance alors qu'en réalité il n'en est rien :

Les garçons de bureau, assis sur une banquette, les bras croisés, attendaient, tandis que, derrière une sorte de petite chaire de professeur, un huissier classait la correspondance qui venait d'arriver. *La mise en scène était parfaite pour en imposer aux visiteurs.* Tout le monde avait de la tenue, de l'allure, de la dignité, du chic, comme il convenait dans l'antichambre d'un grand journal. [On] indiqua [à Duroy] le salon d'attente, déjà plein de monde. [...] [Après vingt minutes d'attente, Duroy se décide à aller rejoindre son ami Forestier dans la salle de rédaction afin que ce dernier le conduise jusqu'au bureau de M. Walter et l'y fasse entrer.] Ayant poussé deux portes capitonnées, ils pénétrèrent chez le directeur. La conférence, qui durait depuis une heure, était une partie d'écarté avec quelques-uns de ces messieurs à chapeaux plats que Duroy avait remarqués la veille²⁴⁹. (BA-88-89)

Tout ceci n'est qu'apparence, mise en scène justement, rien ne justifie les longues minutes d'attente imposées à ceux et celles qui désirent avoir un entretien avec le patron ou ses collaborateurs. Le journal *La Vie française* qui se veut tout et rien à la fois, « qui est officieux, catholique, libéral,

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁴⁹ Nous soulignons.

républicain, orléaniste, tarte à la crème et boutique à treize, n'a été fondé que pour soutenir [les] opérations de bourse [de M. Walter] et ses entreprises de toute sorte. » (BA-98) Il n'est en réalité qu'une façade. Le portrait a de quoi surprendre le lecteur s'attendant à retrouver dans ce lieu de fabrication du journal des hommes, plumes à la main, travaillant avec assiduité leur article à paraître autour d'une longue table centrale où s'amoncellent les papiers et les journaux, s'échangeant les nouvelles, les opinions et les rumeurs du moment, se répartissant entre eux la besogne. Pensons par exemple au tableau intitulé « *La République française*²⁵⁰ » peint par Henri Gervex en 1890 où l'on peut voir les principaux rédacteurs du journal et hommes politiques de l'époque, bien mis, vêtus d'habits noirs, réunis dans le bureau du directeur afin de discuter des événements du jour et décider des articles du lendemain dans une atmosphère plutôt sérieuse et formelle²⁵¹. Souvenons-nous aussi de l'huile sur toile de Jean Béraud représentant la salle de rédaction du *Journal des Débats*²⁵². Ces représentations picturales n'ont rien à voir avec la description faite par Maupassant de la salle de rédaction de *La Vie française*. La description de la première arrivée de Duroy devant les bureaux du journal est elle aussi très révélatrice et constitue selon nous une métaphore de la vie de journaliste. Voyons d'abord ce que le roman nous donne à lire : « Au-dessus de la porte s'étalait, comme un appel, en grandes lettres de feu dessinées par des flammes de gaz : *La Vie française*. Et les promeneurs, passant brusquement dans la clarté que jetaient ces trois mots éclatants, apparaissaient tout à coup en pleine lumière, visibles, clairs et nets comme au milieu du jour, puis rentraient aussitôt dans l'ombre. » (BA-52) L'homme peut être dans la lumière quelque temps grâce à la gloire, la notoriété et la fortune que lui procure le journal, mais il retournera inévitablement dans l'ombre comme ces passants brièvement éclairés par les grandes lettres de feu qui percent la nuit de leur clarté artificielle. Ainsi, le journaliste est voué tôt ou tard à retourner dans l'ombre et ses écrits portant sur des sujets ponctuels et éphémères eux sombreront pour la plupart dans l'oubli.

Dans le roman *Bel-Ami*, sur les heures dites de travail, les journalistes jouent plus souvent qu'autrement au bilboquet ou on les surprend comme « Jacques Rival, étendu tout au long sur un divan, fum[ant] un cigare, les yeux fermés » (BA-90). Les bureaux du journal sont curieusement un lieu où l'on ne travaille presque jamais. Étrange contraste, alors que l'enfant dans ce roman –

²⁵⁰ Musée d'Orsay, *Henri Gervex*, « *La République française* », [en ligne]. http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=020390&cHash=71f4edef36, [Site consulté le 5 mai 2014]. Voir en annexe.

²⁵¹ Nathalie BAYON, *Eugène Spuller (1835-1896), itinéraire d'un républicain entre Gambetta et le Ralliement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 123.

²⁵² Musée d'Orsay, *Jean Béraud*, « *La salle de rédaction* », [en ligne]. http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-salle-de-redaction-16957.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=55db5091e6, [Site consulté le 5 mai 2014]. Voir en annexe.

Laurine de Marelle – ne joue pas ou du moins très peu car comme elle le dit elle-même « les appartements [parisiens] ne sont pas faits pour jouer » (BA-111), les hommes dits sérieux quant à eux s'adonnent, sur leur lieu supposé de travail, à un jeu d'adresse qui connut une grande popularité au XVIII^e siècle²⁵³ et un succès un peu plus modeste au siècle suivant, le bilboquet. Mi-sérieux, Duroy dit d'ailleurs à Laurine, ce qui n'est pas sans l'étonner, voire la choquer et l'amuser à la fois : « Je ne suis point sérieux du tout, moi, je joue toute la journée. » (BA-110) Ce que le lecteur peut croire n'être qu'une plaisanterie visant à nouer une certaine complicité avec la jeune fille de sa maîtresse s'avère toutefois assez près de la réalité, Duroy joue au sens propre, se joue des femmes et participe à différentes manœuvres boursières et politiques un peu comme on prend part à un jeu de hasard en espérant gagner gros. Charles Forestier de son côté excelle au bilboquet et en possède d'ailleurs une collection impressionnante, de tailles diverses et faits avec différentes essences de bois. Lorsqu'il se trouve aux bureaux de *La Vie française*, comme les autres il joue :

Il passa vivement, d'un air important et pressé, comme s'il allait rédiger aussitôt une dépêche de la plus extrême gravité. Dès qu'ils furent rentrés dans la salle de rédaction, Forestier retourna prendre immédiatement son bilboquet [...] se remettant à jouer. [...] Un des rédacteurs qui avait fini sa besogne prit à son tour un bilboquet dans l'armoire ; c'était un tout petit homme qui avait l'air d'un enfant, bien qu'il fût âgé de trente-cinq ans ; et plusieurs autres journalistes étant entrés, ils allèrent l'un après l'autre chercher le joujou qui leur appartenait. Bientôt ils furent six, côte à côte, le dos au mur, qui lançaient en l'air, d'un mouvement pareil et régulier, les boules rouges, jaunes ou noires, suivant la nature du bois. Et une lutte s'étant établie, les deux rédacteurs qui travaillaient encore se levèrent pour juger les coups²⁵⁴. (BA-91-92)

Il est assez surprenant de voir accolés à l'univers journalistique les mots « jouer », « enfant » et « joujou ». En employant ces mots, Maupassant a peut-être voulu montrer que certains journalistes sont demeurés à un stade infantile, car ils ignorent totalement ou en partie qu'ils sont des marionnettes humaines, des pantins dont les ficelles sont tirées en coulisses par le patron et les hommes politiques, en d'autres mots que ce sont eux qui leur dictent ce qu'ils doivent penser et écrire²⁵⁵. Car « les journaux sont devenus de vastes entreprises qui font de leurs collaborateurs les

²⁵³ Pierre Carlet de Chamblain de MARIVAUX, *Le bilboquet*, édition critique présentée par Françoise Rubellin, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 33. Selon Françoise Rubellin, au XVIII^e siècle l'engouement est tel que certaines actrices, lorsqu'elles n'ont pas à donner la réplique, jouent au bilboquet sur scène. Marie-Madeleine RABECQ-MAILLARD, *Histoire du jouet*, Paris, Hachette, 1962, 96 p. En ce qui concerne le début du XIX^e siècle, Marie-Madeleine Rabecq-Maillard affirme que « l'industrie du bilboquet [est] très florissante, [...] on vendit, en 1849, à Paris, pour 39 200 francs de quilles, toupies et bilboquets. » (p. 74)

²⁵⁴ Comme le confirme cette autre citation extraite du roman, il n'est pas rare de croquer sur le vif les journalistes pendant qu'ils jouent au bilboquet : « La longue table du centre appartenait aux rédacteurs volants. Généralement, elle servait de banc pour s'asseoir, soit les jambes pendantes le long des bords, soit à la turque sur le milieu. Ils étaient quelquefois cinq ou six accroupis sur cette table, et jouant au bilboquet avec persévérance. » (BA-153)

²⁵⁵ « Forestier, rédacteur politique, n'était que l'homme de paille de ces hommes d'affaires; l'exécuteur des intentions suggérées par eux. Ils lui soufflaient ses articles de fond qu'il allait toujours écrire chez lui pour être tranquille, disait-il. » (BA-152)

rouages d'une grande machine²⁵⁶. » Autre point important à souligner, plusieurs chercheurs ayant étudié le roman *Bel-Ami* ont vu dans ce jeu d'adresse qu'est le bilboquet une métaphore de l'acte sexuel entre un homme et une femme, mais l'un d'eux, Christopher Lloyd, croit plutôt que le bilboquet symbolise le plaisir solitaire et que, métaphoriquement grâce à ce jeu, Duroy apprend de quelle façon se fait le journalisme à *La Vie française*, c'est-à-dire uniquement en fonction des intérêts personnels du patron, des hommes politiques et des journalistes :

But the *bilboquet* does not seem to be simply an oblique metaphor for sexual prowess or professional virtuosity. Its essentially manipulative nature in any case is more likely to suggest masturbation than fornication [...]. Such auto-eroticism is an appropriate symbol for *La Vie française*, an organ which exists to serve the ends of its own members rather than as a genuine means of communication with the public. We have the sense that Duroy is being initiated into the rules of a self-regulating game, as absurd perhaps as the monotonous movement of cup-and-ball²⁵⁷.

Ce jeu demandant d'exécuter un mouvement répétitif nécessite une certaine habileté, un certain doigté, mais somme toute assez peu de réflexion. C'est encore une fois représentatif de la façon dont Georges Duroy exerce son métier de journaliste, c'est-à-dire qu'il mise davantage sur la réécriture que sur la recherche d'idées originales et nouvelles. Le narrateur nous dit un peu plus loin que « l'adresse au bilboquet conférait vraiment une sorte de supériorité, dans les bureaux [du journal]. » (BA-153) Au fil des semaines et des mois, alors que Duroy découvre de plus en plus les arcanes du métier, il devient d'ailleurs très fort à ce jeu « grâce aux conseils de Saint-Potin » (BA-153).

Les bureaux de *La Vie française* ainsi que le jeu auquel les hommes de lettres s'adonnent sont révélateurs de la nature même du journalisme pratiqué dans ce journal, un journalisme de l'autosatisfaction si l'on peut dire détourné de son but premier qui devrait être d'informer le public, l'amener à se questionner, à réfléchir. « Le lieu masculin de *La Vie française* apparaît donc comme le site de l'inauthentique [...] [et] l'écriture journalistique y est une vaste opération de falsification qui ne sert qu'à l'augmentation du profit²⁵⁸. » Parmi les autres lieux marquants dans le cheminement de Georges Duroy, nous ne pouvons passer sous silence les trois salons, tous associés à une femme, qu'il conquiert tour à tour.

3.4 Les lieux privés et la conquête de l'espace

Les lieux privés fréquentés par Duroy sont très significatifs dans son parcours ascensionnel, ils le jalonnent et constituent des points de repère importants, en plus de structurer le récit. Duroy ne

²⁵⁶ Thomas FERENCZI, *L'invention du journalisme en France : naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1993, p. 85.

²⁵⁷ Christopher LLOYD, *Maupassant, Bel-Ami*, Londres, Grant & Cutler, 1988, p. 37.

²⁵⁸ Claudine GIACCHETTI, *Maupassant : espaces du roman*, op. cit., p. 101-102.

se fixe dans aucun lieu, il n'a aucun point d'ancrage ou lieu d'appartenance, il est sans cesse en mouvement, en transformation comme le sont son caractère et sa personnalité. Le début *in media res* entraîne le lecteur dès les premières pages du roman dans ce mouvement continu qui semble ne jamais vouloir s'arrêter par la suite. Couloirs, salons, théâtres, cafés, restaurants, bureaux, Église se succèdent à une vitesse impressionnante comme si le fait de s'immobiliser était vécu comme dangereux. À partir du moment où il quitte définitivement sa chambre rue Boursault pour laquelle il éprouve désormais un dégoût profond, c'est-à-dire lorsqu'il accède au rang de chroniqueur de tête à *La Vie française* et qu'il juge que sa modeste chambre n'est plus adéquate pour l'homme qu'il est devenu, Duroy ne se fixe plus à aucun endroit. Il vit en quelque sorte ce premier départ à la manière d'une libération. Les lieux qu'il fréquente par la suite et où il s'installe ne sont que transitoires et ils ne lui appartiennent d'ailleurs jamais : « Les appartements de la rue de Constantinople et de la rue Fontaine sont des résidences d'emprunt, de passage, appartenant à M^{me} de Marelle pour le premier, et à Madeleine Forestier pour le second²⁵⁹. » Son mariage avec la jeune Suzanne lui ouvre par la suite les portes de l'hôtel particulier des Walter, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Tout ce qu'il possède en propre se résume à « sa malle, sa brosse, son rasoir et son savon » (BA-188). N'ayant que ces objets personnels comme maigre bagage, Duroy laisse derrière lui ce qu'il est, son identité, ses origines modestes de fils de cabaretiers normands, pour devenir cet être indéterminé capable de s'adapter à toute nouvelle situation, ce canevas vierge sur lequel le destin pourra tracer un avenir que Duroy souhaite évidemment couronné de succès : « Bel-Ami se débarrasse donc des objets qui le désignent, du lieu qui l'identifie et du nom qui marque sa classe sociale. [...] Le personnage procède ainsi par élimination de son identité : la rupture, la séparation et la perte sont les signes indicateurs du passage de Bel-Ami à l'étape supérieure de son projet ascensionnel²⁶⁰. » Quitter cette chambre qui sent la misère et où l'unique fenêtre donne sur un « abîme profond » (BA-75) déchiré en son centre par le chemin de fer de l'Ouest est pour lui une véritable délivrance. « Ce trou sombre » (BA-75) à proximité de sa chambre, cette bouche béante qui menace à tout moment de l'aspirer est source d'angoisse, car il représente l'échec, la chute, et au final la mort, tandis que Duroy rêve d'amour, de richesse et de gloire. Il lui faut à tout prix sortir de ce lieu qui lui rappelle sans cesse qu'il n'y a pas si longtemps il était encore petit employé et n'avait pas un sou en poche. Bel-Ami souhaite désormais se « loger comme les hommes riches » (BA-75), sans pour autant mesurer la distance qu'il y a entre ces hommes et lui ainsi que les différentes étapes qu'il aura à franchir afin de devenir comme eux. Il veut côtoyer des hommes importants, influents qui, avec un peu de chance, vont lui permettre d'avancer, des hommes qui n'ont rien à voir avec son voisinage actuel composé de ménages

²⁵⁹ *Ibid.*, 107.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 111.

ouvriers, de rustres. Sa condition de chef des Échos à *La Vie française* et par la suite de petit reporter est-elle beaucoup mieux que son emploi antérieur, nous pouvons en douter, mais elle lui donne du moins espoir en un avenir meilleur, sa revanche sociale étant sur le point de se concrétiser selon lui. Sur le plan financier par contre, il est plus pauvre que jamais nous dit le narrateur : « Il vivait maintenant avec une peine infinie, avec plus de peine qu'aux jours où il était employé du Nord, car, ayant dépensé largement, sans compter, pendant ses premiers mois de journalisme, avec l'espoir constant de gagner de grosses sommes le lendemain, il avait épuisé toutes ses ressources et tous les moyens de se procurer de l'argent. » (BA-130) Afin de se tailler une place dans la jungle sociale, Duroy doit rapidement apprendre à « pénétrer partout malgré les portes fermées » (BA-91), il lui faut conquérir différents espaces pour progresser socialement²⁶¹. Les termes « porte », « portière », « battant » ou « seuil » reviennent à maintes reprises dans le roman, trop souvent selon Michael G. Hydak pour ne pas révéler au lecteur une symbolique : « A door is, of course, a hole or opening, the opposite of the wall or barrier and the first major function of the image is to emphasize Duroy's access to new power²⁶². » Les portes fermées pour leur part marquent une limite, une séparation entre deux espaces et représentent l'intimité des femmes du monde à laquelle il n'a pas encore accès à ses débuts à Paris, ce qui le rend tantôt désespéré, tantôt impatient comme un cheval entravé : « Ce qui l'humiliait surtout, c'était de sentir fermées les portes du monde, de n'avoir pas de relations à traiter en égal, de ne pas entrer dans l'intimité des femmes » (BA-107). Duroy se demande « par quelle voie [il lui sera possible] [d']escalad[er] les hauteurs où l'on trouve la considération, la puissance et l'argent » (BA-107). Pour ce faire, il doit s'introduire dans les salons, celui de Madeleine Forestier d'abord, ensuite celui de Clotilde de Marelle et, finalement, celui de Virginie Walter, sommet le plus élevé de son parcours ascensionnel, car comme le lui a révélé Forestier lors de leur première rencontre fortuite, c'est par les femmes que l'on parvient le plus rapidement. Pour accéder à ces hauts lieux que sont les salons, Duroy doit généralement gravir les marches d'un escalier. Lorsqu'il se rend à son tout premier souper chez les Forestier et qu'il monte lentement les marches devant le rapprocher un peu plus de « l'existence attendue, rêvée » (BA-63), il étudie son reflet dans le miroir du premier palier et se reconnaît à peine comme si sa toilette, qu'il soupçonne pourtant être défectueuse en tout, ainsi que le lieu où il se trouve l'avaient complètement métamorphosé, avaient fait de lui un homme nouveau, sans qu'il eût à faire trop d'efforts.

²⁶¹ Claudine Giacchetti l'explique ainsi : « Il s'agit, pour l[e] protagonist[e], d'accaparer et d'occuper des lieux au préalable interdits ou inaccessibles, en vue d'une domination. » Claudine GIACCHETTI, *Maupassant : espaces du roman, op. cit.*, p. 86.

²⁶² Michael G. HYDAK, « Door Imagery in Maupassant's *Bel-Ami* », dans *The French Review*, vol. 49, n° 3 (1976), p. 337.

Duroy a tendance à se méprendre sur ce qui l'entoure et sur sa progression sociale, il éprouve une grande difficulté à départager le vrai du faux dans ce monde où les illusions règnent en maître. Pour lui, paraître correspond à être. Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, il y a chez Duroy, malgré son apparent succès sans faille et sans faux-pas, un tiraillement constant entre ce qu'il projette, ce que les autres lui renvoient comme image de lui-même et ce qu'il est vraiment. D'ailleurs, lorsqu'il voit la tenue parfaite du valet des Forestier, il est en mesure de constater combien son habit revêtu pour la toute première fois est médiocre alors qu'il y a à peine quelques minutes il se trouvait pourtant « fort bien, fort chic » (BA-62) en s'observant dans la glace. Comme l'écrit Armand Lanoux, « un miroir interrogé appelle le Double. L'autre. Soi-même²⁶³. » Il y a donc deux êtres dans le même homme, l'être initial si l'on peut dire, celui qui doit être sacrifié pour progresser et l'homme nouveau qui le remplace peu à peu jusqu'à le faire disparaître presque complètement, l'acteur social étudiant sans cesse ses mimiques, ses gestes et tentant de jouer le mieux possible son rôle dans cette grande pièce de théâtre qu'est la vie. Jacques Dubois explique cette dualité en ces termes : [L'auteur dote] les personnages d'un pouvoir de mobilité qui n'est pas la règle dans une société qui, refermée sur elle-même, voit d'un mauvais œil les transferts de classe. Du même coup, il les contraint à de continuelles négociations pour s'ajuster aux milieux qu'ils découvrent et auxquels ils tentent de s'intégrer. Mais, ce faisant, ce sont des négociations avec eux-mêmes qu'engagent les personnages, les obligeant à activer certaines dispositions et à en mettre d'autres en veilleuse²⁶⁴. » Il faut devenir autre pour pouvoir avancer dans cette société à laquelle Duroy s'intègre de plus en plus. C'est notamment grâce au miroir que nous prenons conscience de ce dédoublement – thème cher à Maupassant – qui fait sans cesse osciller le protagoniste entre une confiance arrogante en son charme, ses moyens et un découragement hargneux face à sa propre insuffisance, à son impuissance. Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre du présent mémoire, le parcours de Duroy ne peut être comparé à une trajectoire uniquement ascendante, nous l'envisageons davantage comme un mouvement cyclique fondé sur la répétition et comprenant des avancées, des renversements, des retours en arrière ainsi que des moments de stagnation. « Le roman n'avance que par saccades et favorise la série plutôt que la somme. Soulignant les moments et non la durée, appuyant sur les étapes et non sur le déploiement, il évoque un ensemble de pièces détachées [...] et donne à voir les points qui constituent la ligne au lieu de la ligne elle-même²⁶⁵. » Le journal ainsi que les trois salons peuvent être comparés à ces points qui, reliés entre eux, forme la trajectoire ascendante que suit le protagoniste.

²⁶³ Armand LANOUX, *Maupassant, le Bel-Ami*, Paris, B. Grasset, 1995, p. 201.

²⁶⁴ Jacques DUBOIS, *Stendhal, une sociologie romanesque, op. cit.*, p. 56-57.

²⁶⁵ Gerald PRINCE, « Architecture et thématique dans *Bel-Ami* », *art. cit.*, p. 60.

À chaque fois que Duroy s'apprête à gravir un peu plus les échelons de l'échelle sociale, un événement ou un personnage le contraint à regarder vers le bas, à débusquer la mort derrière les séductions trompeuses de la vie, pensons par exemple à l'épisode du duel qui précède la nomination de Duroy parmi les chroniqueurs de tête de *La Vie française*. La veille du duel, il est conduit dans la cave de Jacques Rival transformée en salle d'armes et de tir, l'endroit est clos, sombre, « toutes les ouvertures sur la rue étant bouchées » (BA-176), les bruits lui parviennent de façon assourdie ce qui est d'autant plus inquiétant, angoissant. « Une odeur de souterrain » (BA-257) saturé l'air. C'est le lieu de l'enfermement, des profondeurs, où « il fai[t] [...] triste comme dans un tombeau » (BA-176) nous dit le narrateur. Dans la stratification et la hiérarchie des lieux maupassantiens, la cave se situe à l'opposé des salons, on doit emprunter un escalier descendant pour y pénétrer, elle représente la peur, l'obscurité, la mort, alors que les salons sont synonymes d'avancement social et de bien-être. De plus, quelque temps après que le patron lui ait confié les Échos, ce qui est en soi un événement heureux, Norbert de Varenne ne manque pas de lui rappeler que « la vie est une côte. Tant qu'on monte, on regarde le sommet, et on se sent heureux; mais, lorsqu'on arrive en haut, on aperçoit tout d'un coup la descente, et la fin, qui est la mort. Ça va lentement quand on monte, mais ça va vite quand on descend [lui dit-il]. » (BA-161) La vie n'est rien d'autre en somme que d'apprendre à mourir à chaque jour, seule la mort est certaine, tout le reste n'est qu'illusion et plaisirs de courte durée. Voilà l'avertissement que lui donne son collègue, toute gloire n'est qu'un faux-semblant dont on devrait se méfier, car il fait oublier la chute qui, elle, est imminente. En écoutant ces paroles fortement teintées de pessimisme, « il semblait [à Duroy] qu'on venait de lui montrer quelque trou plein d'ossements, un trou inévitable où il lui faudrait tomber un jour²⁶⁶. » (BA-165) Duroy est également présent lors des derniers moments de la vie de Forestier alors que son camarade n'est plus qu'une « espèce de cadavre » (BA-191) comptant les jours, puis les heures qu'il lui reste à vivre. « En somme, toute l'œuvre de Maupassant est placée sous le signe d'un renversement continu des valeurs : des sensations vives, agréables, sont recherchées et ressenties par [les personnages], qu'il s'agisse d'arts, de paysages, de femmes, d'aliments; mais il vient toujours un moment où la douleur, où l'angoisse apparaissent²⁶⁷. » Dans sa monographie consacrée aux représentations spatiales dans les contes et nouvelles de Maupassant, Bernard Demont émet une conclusion qui nous semble tout à fait pertinente en ce qui concerne le roman *Bel-Ami* : « Maupassant a [...] recours au passage d'un espace à un autre pour faire surgir la crise intime d'un personnage dans une durée narrative

²⁶⁶ Nous soulignons.

²⁶⁷ Marie-Claire BANCQUART, « Flaubert et Maupassant : manger en mots, manger des mots », *op. cit.*, p. 173.

limitée²⁶⁸. » En considérant la fulgurance avec laquelle Duroy parvient au sommet de la société et la quantité de lieux qu'il doit traverser et conquérir, il nous semble tout à fait légitime de croire que Maupassant a cherché à montrer, par la multiplication des espaces et par le fait que Duroy ne se fixe dans aucun de ceux-ci, la superficialité du protagoniste et de sa réussite ainsi que son sentiment grandissant de dépossession, d'étrangeté face à lui-même.

Pour l'instant, revenons au salon des Forestier. Une fois que Duroy a franchi la porte de la demeure et que Madeleine lui désigne un fauteuil où s'asseoir, il s'abandonne à la jouissance de sentir les matériaux nobles du mobilier épouser les contours de son corps et, grâce à cette caresse, a l'impression qu'un avenir meilleur lui est acquis : « Quand il sentit plier sous lui le velours élastique et doux du siège, quand il se sentit enfoncé, appuyé, étreint par ce meuble caressant dont le dossier et les bras capitonnés le soutenaient délicatement, il lui sembla qu'il entrait dans une vie nouvelle et charmante, qu'il prenait possession de quelque chose de délicieux, qu'il devenait quelqu'un, qu'il était sauvé; et il regarda M^{me} Forestier dont les yeux ne l'avaient point quitté. » (BA-63) Des propriétés humaines sont attribuées au fauteuil, il étreint, soutient et est même caressant. Il personnifie à lui seul toutes les femmes qui entourent Bel-Ami, leur attitude envers lui, particulièrement Madeleine qui, à ce moment-là, le considère un peu comme son protégé, puisqu'il est un jeune journaliste voué à une carrière prometteuse par lequel elle pourra exercer son métier. En femme d'expérience, elle le couvre d'un regard protecteur qui semble dire : « Toi, tu arriveras » (BA-62). Claudine Giacchetti souligne dans son ouvrage intitulé *Maupassant : espaces du roman* la dichotomie entre les lieux intérieurs et extérieurs où évolue le protagoniste : « L'extérieur, où Bel-Ami connaît la soif, la faim et le besoin, cède la place, à l'intérieur du lieu haut, à un espace de plénitude : on y mange, on y boit, on y écrit, et Bel-Ami s'y « gave ». Lieu des jouissances, les trois espaces du « parasitisme » entretiennent le personnage dans un confort et un assouvissement qui allègent l'angoisse latente, indissociable du désir de domination chez Bel-Ami²⁶⁹. » Le fait de se retrouver dans un salon, sorte d'écrin féminin, lui procure un certain sentiment de sécurité et, durant un court laps de temps, il n'a souci de rien, il se sent reposé, rassuré. Mais malgré ce mouvement vers le haut, la possibilité de la chute, de l'engouffrement n'est jamais bien loin. Lorsqu'il rencontre chez elle pour la première fois M^{me} Walter, il est quelque peu déstabilisé, intimidé et juge mal la hauteur du siège sur lequel il doit s'asseoir si bien qu'il semble se laisser choir sur le fauteuil plutôt que de prendre sa place avec assurance et élégance : « Elle lui montra un siège où, voulant s'asseoir, il se laissa tomber, l'ayant cru beaucoup plus haut. » (BA-147) Ce détail peut sembler anodin, mais il révèle certaines lacunes plus graves, Duroy ne sait pas ce qu'il faut dire ou faire, il manque

²⁶⁸ Bernard DEMONT, *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant : une rhétorique de l'espace géographique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 64.

²⁶⁹ Claudine GIACCHETTI, *Maupassant : espaces du roman, op. cit.*, p. 96.

d'aplomb, il a beaucoup de peine à trouver des idées et à les formuler. Ces défauts sont toutefois atténués par son charme et sa beauté virile. Les trois espaces féminins que sont les salons constituent des endroits importants où le protagoniste subira des transformations qui ont bien souvent pour origine un désir mimétique, c'est-à-dire que Duroy voyant ce que l'autre possède voudra en avoir autant, il cherchera plus ou moins consciemment à imiter un modèle, ce modèle devenant rapidement un rival, car au final ils convoitent tous deux le même objet, la même position ou le même être. Les exemples de désirs triangulaires sont nombreux tout au long du roman : Duroy assiste au rendez-vous amoureux de deux inconnus lors d'une promenade ce qui a pour effet de réveiller en lui un besoin immédiat d'amour; il prend conscience que Madeleine est un atout de taille pour Charles Forestier et qu'elle fait une grande partie de son travail, il rêve alors secrètement de le faire cocu; il envie la fortune de M. Walter; il est furieusement jaloux du marquis de Cazolles, l'un des prétendants de Suzanne, etc. Diverses activités se déroulent dans ces salons, ce sont des lieux où l'on peut séduire, où l'on discute, où l'on conclut des alliances, mais aussi des affaires. « Au XIX^e siècle, le salon constitue le seul espace mixte au sein duquel les personnages féminins peuvent exercer quelque influence dans la vie publique²⁷⁰. » Le salon représente dans ce roman l'antichambre du pouvoir. M^{me} de Marelle dit à Madeleine Forestier : « Tu auras dans quelque temps le premier salon politique de Paris. » (BA-269) En effet, Madeleine réunit sous son toit, à l'occasion de dîners, des hommes politiques, des magistrats, des financiers, des journalistes, c'est dans cet espace semi-intime, semi-public qu'elle tisse un vaste réseau relationnel qui leur est profitable à son mari et à elle.

Les paysages et les lieux reflètent eux aussi l'évolution du protagoniste et permettent de mieux le comprendre. En comparant le début et la fin du roman, on constate que ce sont deux visions de la ville totalement différentes que nous offre Maupassant. Au moment où Georges Duroy est sans le sou et qu'il cherche à améliorer son destin, l'auteur nous décrit Paris le soir sous une chaleur écrasante qui ne fait qu'amplifier les « haleines empestées » (BA-46) des égouts, alors qu'au moment où il épouse Suzanne Walter, la ville est baignée par un soleil éclatant, le ciel est bleu comme si Paris et son peuple saluaient et célébraient à l'unisson son triomphe. « Le héros cherche à passer du domaine de l'ombre à celui de la lumière, d'un espace privé misérable et honteux à un espace public puissant et glorieux. Tel est le sens du va-et-vient constant entre la mansarde et les salons aristocratiques ou bourgeois, la gargote et les grands cafés²⁷¹. » Grâce au journal et aux femmes, il parvient du moins en apparence au sommet de la société. La presse dans l'œuvre est porteuse de sens, c'est ce sur quoi nous nous pencherons dans le prochain chapitre.

²⁷⁰ Gabrielle MELISON-HIRCHWALD, « Le chronotope du salon dans quelques romans de mœurs parisiens », dans *Intime et politique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 55.

²⁷¹ Mariane BURY, *Le roman d'apprentissage au XIX^e siècle*, op. cit., p. 94.

Chapitre 4 : Le journal fictif

4.1 L'objet-journal comme effet de réel

La présence d'un journal fictif dans une œuvre littéraire est un signe. D'abord, le journal est un objet réel de la société de référence que le lecteur du XIX^e siècle lit, manipule et côtoie tous les jours que ce soit chez lui, dans des cabinets de lecture, à la gare ou dans des cafés. Sa présence au sein de la fiction contribue au réalisme de l'œuvre, à la vraisemblance de l'univers narratif, en plus de faciliter l'identification du lecteur à l'histoire qui lui est racontée. C'est également par lui que l'information et les idées circulent tant dans la fiction que dans la société de référence. Il informe, divertit, cultive, il favorise une certaine ouverture au monde, on l'utilise comme une tribune de choix, mais également comme une arme redoutable, un instrument de pouvoir. La communication ne se fait plus uniquement d'individu à individu, elle passe par le prisme plus ou moins déformant qu'est la médiation des journaux. Permettez-nous de citer en rafale quelques exemples tirés de notre corpus où l'on peut constater que le journal agit en tant que vecteur d'information et moyen de communication : Georges Duroy lit dans *La Plume* une attaque qui lui est adressée quant à sa façon de faire du journalisme ce qui l'oblige à réagir et à répondre en convoquant l'auteur de l'article en duel; M^{me} de Marelle apprend d'ailleurs par le biais des journaux du matin que son amant s'est battu en duel, mais qu'il n'a pas été blessé; M. Walter fait annoncer par tous les journaux qu'il invite, à l'occasion d'une soirée, la haute société parisienne à venir contempler chez lui la toile de Karl Marcowitch dont il vient de faire l'acquisition; Charles Demailly voit son livre mis à mal dans le journal par Nachette, Lucien de Rubempré se sert de la presse pour se venger de M^{me} de Bargeton, ses collègues et lui écrivant de petits articles assassins qui atteignent son ancienne protectrice jusqu'au cœur. Ces exemples démontrent bien que l'utilisation du journal par le romancier permet à l'occasion certains raccourcis ou, en d'autres mots, une forme d'économie narrative, car c'est à travers lui que les personnages et le lecteur apprennent des informations essentielles à la compréhension de l'histoire. Dans la nouvelle « Jadis » de Maupassant, une grand-mère dit à sa petite-fille : « Lis-moi donc un peu les gazettes, afin que je sache encore quelquefois ce qui se passe en ce monde²⁷². » C'est grâce à la presse qu'elle parvient, malgré son âge et ses limitations, à prendre le pouls de la société et à demeurer en contact avec ce monde qui n'est déjà plus tout à fait le sien tant elle le trouve changé.

Ensuite, « le journal comme l'habit ou la coiffe fait [...] partie du paradigme politique et idéologique des personnages²⁷³. » Le journal « constitu[e] un trait définitoire non négligeable²⁷⁴ » du

²⁷² Guy de MAUPASSANT, « Jadis », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/jadis.html> [Site consulté le 25 septembre 2014].

²⁷³ Andrea DEL LUNGO et Boris LYON-CAEN [dir.], *Le roman du signe : fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 26.

personnage, il permet de le caractériser, d'en dresser un portrait sommaire en donnant des indices aux lecteurs quant à sa personnalité, ses allégeances politiques, ses goûts, ses idées en général. Certains journaux et revues s'adressent à des lecteurs friands de mondanité, d'autres sont plus politiques, partisans, d'autres plus satiriques, certaines feuilles spécialisées sont spécifiquement destinées à des professionnels (agriculteurs, avocats, médecins, notaires, etc.), d'autres ont une forte dominante artistique, d'autres encore ont un contenu intéressant davantage un lectorat féminin. Aux grands quotidiens visant à rejoindre l'ensemble de la population sans distinction s'opposent les feuilles qui ciblent un lectorat plus typé et précis. « La mention d'un journal dans le roman de mœurs des années 1830 fonctionne souvent comme un signe de connivence avec le lecteur, voire comme un code. Il est rare que l'écrivain au XIX^e siècle se contente de signaler la présence d'un périodique sans en noter au moins le titre qui agit comme une sorte d'étiquette placée sur le personnage-lecteur du journal²⁷⁵. » En d'autres mots, dis-moi ce que tu lis, je te dirai qui tu es. Par contre, il apparaît évident qu'aujourd'hui tout un réseau de références, de codes et de renvois plus ou moins complexes nous échappe, faisant en sorte que le simple fait de nommer le titre d'un périodique dans une œuvre littéraire a pour la plupart du temps très peu de résonance chez le lecteur contemporain non-initié. Rares sont ceux qui peuvent affirmer spontanément que *Le XIX^e siècle* est un journal républicain et anticlérical, que *Le Matin* a pour sa part des tendances nationalistes et antiparlementaires, qu'une feuille comme le *Journal des Débats* s'adresse principalement à un public bourgeois²⁷⁶. Il est toutefois possible d'établir un parallèle entre ces journaux et la presse québécoise du XXI^e siècle. Nous sommes parfois tentés de dresser le portrait-type des lecteurs actuels d'un journal en fonction de leurs valeurs sociales et politiques, de leur degré de scolarité, de leur sexe et de leur âge, de leurs habitudes en matière de consommation, etc. Par exemple, on dit du lectorat du journal *Le Devoir* qu'il est scolarisé, bien nanti et davantage masculin²⁷⁷. Le journal *Le Soleil* soutient quant à lui, dans son profil des lecteurs du mois d'avril 2013, que « près d'un lecteur sur deux possède un diplôme universitaire, un lecteur sur trois a un revenu familial de plus de 100 000\$, 75% des lecteurs en semaine sont exclusifs [...], plus de huit lecteurs sur dix sont propriétaires de leur résidence²⁷⁸ ». Nous en convenons, en procédant de la sorte on arrive plus souvent qu'autrement à des conclusions très

²⁷⁴ Corinne GRENOUILLET, « Les Lectures, signe du personnage romanesque », dans *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 175.

²⁷⁵ Marie-Ève THÉRENTY, « Le journal dans le roman du XIX^e siècle ou l'icône renversée », dans *Le roman du signe : fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 26.

²⁷⁶ Bibliothèque nationale de France, « Historiques des titres de presse numérisés », [en ligne]. http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/anx_pres/a.historiques_titres_de_presse.html [Site consulté le 25 septembre 2014].

²⁷⁷ Alec CASTONGUAY, « Portrait de l'ami lecteur », [en ligne]. <http://www.ledevoir.com/societe/medias/282126/portrait-de-l-ami-lecteur> [Site consulté le 8 septembre 2014].

²⁷⁸ Le Soleil, « Profil des lecteurs », [en ligne]. <http://pdf.cyberpresse.ca/lesoleil/PROFIL%20LECTEURS.pdf> [Site consulté le 8 septembre 2014].

généralisatrices et trompeuses, mais là n'est pas le but de notre propos, nous voulons simplement démontrer que le fait de lire un journal plutôt qu'un autre est porteur de sens tant au XIX^e siècle que de nos jours. En d'autres mots, « l'acte de lecture est la marque d'une appartenance, politique, sociale et culturelle²⁷⁹. » Nous devons être conscients de cela lorsque nous abordons des œuvres mettant en scène des personnages-lecteurs. Revenons maintenant à notre corpus dix-neuviémiste. Dans la nouvelle de Maupassant intitulée « L'ami patience », le narrateur rencontre un homme qui s'avère être un ancien camarade de collègue, mais avant de l'avoir reconnu et d'engager la conversation avec lui, le narrateur juge l'homme qu'il a devant les yeux selon ce qu'il lit : « Il appela : – Mon journal ! Je me demandais : "Quel peut bien être son journal ?" Le titre, certes, allait me révéler son opinion, ses théories, ses principes, ses marottes, ses naïvetés. Le garçon apporta *Le Temps*. Je fus surpris. Pourquoi *Le Temps*, journal grave, gris, doctrinaire, pondéré ? Je pensai : – C'est donc un homme sage, de mœurs sérieuses, d'habitudes régulières, un bon bourgeois, enfin²⁸⁰. » Comme nous pouvons le constater dans cet extrait, le narrateur dresse le portrait de son vis-à-vis en fonction de ses lectures. Toujours chez Maupassant, dans « L'ami Joseph » il est encore une fois question de deux amis de collègue, M. de Méroul et Joseph Mouradour, qui se retrouvent après plusieurs années. Alors qu'il est invité à séjourner quelques jours chez les de Méroul, Joseph Mouradour impose sans gêne à ses hôtes ses opinions, ses goûts, son mode de vie et sa présence, affirmant haut et fort ne plus vouloir quitter leur résidence avant qu'ils ne se soient convertis à ses idées. Il les force entre autres, eux qui sont catholiques et royalistes, à lire des journaux républicains et les empêche de recevoir chez eux le curé jusqu'au jour où le couple de Méroul se décide à fuir leur domaine pour échapper à la domination de leur invité. C'est à travers les journaux lus par chacun des personnages que l'on comprend le conflit idéologique qui se dessine tout au long du récit et qui culminera par le départ du couple :

M. de Méroul tenait à la main le *Gaulois* pour lui, le *Clairon* pour sa femme. [...] Mais soudain [Joseph Mouradour] aperçut les deux feuilles qu'apportait son ami et il demeura lui-même perclus d'étonnement. Puis il marcha vers lui, à grands pas, demandant d'un ton furieux : Qu'est-ce que tu veux faire de ces papiers-là ? M. de Méroul répondit en hésitant : Mais... ce sont mes... journaux ! – Tes journaux... Ça, voyons, tu te moques de moi ! Tu vas me faire le plaisir de lire les miens, qui te dégourdiront les idées, et, quant aux tiens... voici ce que j'en fais, moi... Et, avant que son hôte interdit eût pu s'en défendre, il avait saisi les deux feuilles et les lançait par la fenêtre. Puis il déposa gravement *La Justice* entre les mains de M^{me} de Méroul, remit *Le Voltaire* au mari, et il s'enfonça dans un fauteuil pour achever *L'Intransigeant*. L'homme et la femme, par délicatesse, firent semblant de lire un peu, puis lui rendirent les feuilles républicaines qu'ils touchaient du bout des doigts comme si elles eussent été empoisonnées²⁸¹.

²⁷⁹ Anne-Claude AMBROISE-RENDU, « Figures de lecteurs, poses de lecture dans la littérature du XIX^e siècle », dans *Le Temps des médias*, n° 3 (2004/2), p. 27.

²⁸⁰ Guy de MAUPASSANT, « L'ami patience », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/patience.html> [Site consulté le 9 septembre 2014].

²⁸¹ Guy de MAUPASSANT, « L'ami Joseph », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/ami.html> [Site consulté le 9 septembre 2014].

Autre exemple, celui-ci tiré du roman *Madame Bovary* de Flaubert, Charles Bovary, officier de santé, décide de s'abonner à la *Ruche médicale* « pour se tenir au courant²⁸² » comme il le dit lui-même, mais à chaque fois qu'il tente de lire ledit journal après son repas, il s'endort avant même d'avoir parcouru les premières lignes d'un article. Dans ce cas-ci, la non lecture du journal est révélatrice du caractère du personnage. Charles est un homme simple, un peu rustre, sans grande ambition, qui ne cherche aucunement à perfectionner ses connaissances médicales, satisfait de ce qu'il est et de ce qu'il possède. Sa femme Emma, le voyant ainsi dormir et se rappelant que dernièrement son mari avait été humilié par un médecin d'Yvetot lors d'une consultation, se disait « tout bas, en se mordant les lèvres²⁸³ » : « Quel pauvre homme ! quel pauvre homme²⁸⁴ ! » Elle a honte de cet homme fier de sa médiocrité, de son incapacité intellectuelle et qui jette sur elle, par association puisqu'elle est son épouse, du discrédit, alors que de son côté, elle rêve d'amours raffinés, de mondanités et de prestige. Les journaux peuvent également influencer les lecteurs en modifiant leur perception du réel ou en les poussant, croit-on, à commettre certains actes. Dans « Une aventure parisienne », la protagoniste, une petite provinciale lasse de son quotidien plutôt terne et monotone, rêve à une autre vie en « lisa[nt] avidement les journaux mondains. Le récit des fêtes, des toilettes, des joies, faisait bouillonner ses désirs ; mais elle était surtout mystérieusement troublée par les échos pleins de sous-entendus, par les voiles à demi soulevés en des phrases habiles, et qui laissent entrevoir des horizons de jouissances coupables et ravageantes²⁸⁵. » Ces lectures font germer en elle le désir d'aller à Paris pour goûter une seule fois à cette vie pleine d'interdits transgressés et de volupté que lui dépeignent les rubriques mondaines des journaux. Elle parvient à s'y rendre seule, prétextant une visite chez des parents, et rencontre par hasard chez un antiquaire un écrivain renommé qu'elle séduit et suit durant toute la journée, et ce, jusque dans sa couche. La protagoniste jette son dévolu sur cet homme car il est au fond le seul qui, dans cette ville qu'elle ne connaît que très peu, est susceptible de lui faire ressentir ce frisson délicieux, cette griserie qu'elle espère tant. Mais, au terme de son aventure parisienne, le lecteur comprend que la protagoniste est amèrement déçue de ce monde qu'elle avait idéalisé et, comme elle le dit elle-même à la toute fin du récit, « le vice [au fond] ce n'est pas drôle²⁸⁶ ». Dans cette nouvelle, c'est bel et bien la lecture des journaux qui agit comme déclencheur de l'action, puisque cette lecture trouble l'imagination de la protagoniste et la pousse à quitter brièvement son quotidien et à se rendre à Paris. À l'époque, on a aussi longtemps cru que les journaux pouvaient pousser au crime. Le Dr Paul Aubry qui a notamment publié un ouvrage intitulé *La contagion du*

²⁸² Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1862, p. 76.

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ Guy de MAUPASSANT, « Une aventure parisienne », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/aventure.html> [Site consulté le 25 septembre 2014].

²⁸⁶ *Idem.*

meurtre est l'un de ceux qui estiment que lorsque des actes répréhensibles et immoraux sont illustrés ou décrits avec force détails dans les journaux, cela peut inciter certains individus, généralement les plus faibles ou encore ceux qui sont davantage prédisposés à commettre des crimes, à passer de l'idée à l'acte. À ce sujet, il écrit :

Innombrables [...] sont les gens du peuple qui n'achètent le *Petit Journal* que pour connaître le crime du jour dans ses plus petits détails, et le plus souvent, ils restent absolument honnêtes. Mais mettez ces descriptions non plus, comme nous l'avons déjà dit, entre les mains de l'un de ces toqués, mais dans les mains de l'un de ces individus foncièrement mauvais, que se passera-t-il dans cette intelligence ? L'idée semée par hasard s'y consolidera d'autant plus qu'elle sera renforcée tous les jours par les nouveaux récits de crimes présentés avec un luxe de détails inouï. Depuis quelques années même on a cru utile d'ajouter le dessin, *l'enseignement de choses*, à ces remarquables descriptions, de telle sorte qu'il n'est même plus besoin, pour apprendre à commettre un crime, de se donner la peine de lire de longs articles [...] ²⁸⁷.

Ces nombreux comptes rendus de crimes publiés dans la presse ont également eu pour effet d'augmenter l'insécurité au sein de la société, particulièrement dans les grandes villes où l'on croyait à une véritable invasion de criminels²⁸⁸. La presse a sans aucun doute contribué à faire naître et à entretenir ce sentiment. Ainsi, comme nous avons pu le constater, la présence du journal au sein de la fiction est tout sauf anodine, elle est un signe que le lecteur doit apprendre à décoder. Après s'être intéressée à la présence et à la signification du journal fictif dans les romans et nouvelles, voyons maintenant comment la fiction s'est introduite dans la presse.

4.2 La fictionnalisation de l'information

Nous l'avons mentionné à plusieurs reprises tout au long du présent mémoire, le journal, en raison du fait qu'il est écrit encore à cette époque majoritairement par des hommes de lettres, est hanté par la fiction, ses modes d'écriture et ses techniques. « Les distinctions pratiques entre fiction (récit d'un fait imaginaire), témoignage (narration d'un fait observé) et les différents registres de la fictionnalisation (récit d'un fait vrai comme s'il s'agissait d'un fait fictif ou récit d'un fait vrai illustré par une fiction) se révèlent difficiles²⁸⁹. » La fiction est bien sûr présente là où l'on s'y attend le plus, c'est-à-dire principalement dans le feuilleton où sont entre autres publiées des œuvres romanesques en plusieurs livraisons, mais des histoires totalement inventées ou fortement romancées, dramatisées

²⁸⁷ Paul AUBRY, *La contagion du meurtre : étude d'anthropologie criminelle*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1896, p. 98.

²⁸⁸ À ce sujet, Anne-Claude Ambroise-Rendu cite le journal *Le Courrier de la Montagne* où l'on peut lire au tout début du XX^e siècle : « Jamais on ne vit autant d'attaques à mains armées, attentats aux mœurs, meurtres pour le plaisir de tuer qu'à l'époque présente. » Anne-Claude AMBROISE-RENDU, « Les faits divers de la fin du XIX^e siècle. Enjeux de la naissance d'un genre éditorial », dans *Questions de communication*, n° 7 (2005), p. 243.

²⁸⁹ Marie-Ève THÉRENTY, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 129.

se glissent également sous diverses formes dans le haut-de-page à travers l'information proprement dite, au cœur des colonnes de faits divers de journaux pourtant sérieux ou de tradition plutôt politique que populaire²⁹⁰. Dans une lettre adressée au Comité de la Société des gens de lettres, un journaliste se plaignant de voir reproduits dans d'autres journaux les faits divers qu'il rédige pour le journal *La République* écrit : « Les faits, tels que je les rédige, demandent plus de temps et de travail qu'aucun article pour lequel les droits de reproduction sont acquis. Il faut d'abord chercher, recueillir l'élément d'information, faire une enquête, mettre en usage toute l'ingéniosité dont on est capable. Il faut ensuite donner aux renseignements recueillis une forme, en faire un petit drame, un petit roman. [...] J'ajoute que fort souvent – et c'est mon cas – certains de ces petits romans sont œuvre d'imagination pure²⁹¹. » Les petits faits du jour tels que décrits par ce journaliste occupent un espace intermédiaire entre information et fiction. Ils s'inspirent bien souvent d'événements véridiques, mais sont fortement romancés et construits comme de courts récits fictifs visant entre autres à satisfaire l'appétit de sensationnalisme du lectorat. Pierre Larousse dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* rappelle que le travail de fait-diversier « demande du tact, de la couleur et du style. Un *fait divers* dépourvu de *montant* est dédaigné de l'abonné, ce que sait bien le *cuisinier* du journal ; aussi son imagination est-elle sans cesse en éveil ; quand le *fait divers* lui semble maigre, il l'arrange et le pimente par quelque trait de sa façon et dont l'effet ne manque jamais²⁹². » Le fait-diversier doit absolument piquer la curiosité des lecteurs et, pour ce faire, il n'hésite pas à arranger et amplifier les événements, il les met en spectacle selon l'expression de Jessica Glatigny²⁹³. Alfred Jarry dans *Le Canard sauvage* du 27 septembre 1903 va encore un peu plus loin en affirmant : « Il [le lecteur] préfère son feuilleton mais le fait divers est-il autre chose, sinon qu'un roman, du moins qu'une nouvelle due à la brillante imagination des reporters? Si les reporters devaient attendre que le fait divers existât, leur journal paraîtrait le surlendemain²⁹⁴. » Encore une fois, Jarry nous rappelle que la fiction est partout présente dans le journal et que certains faits divers peuvent être de pures inventions notamment lorsque le journaliste manque de matière brute. Les romans de l'écrivain-journaliste font eux aussi écho à ces pratiques, dans *Illusions perdues* les journalistes expliquent à Lucien ce qu'est un canard, c'est-à-dire « un fait qui a l'air d'être vrai, mais qu'on invente pour relever les Faits-Paris

²⁹⁰ *Idem*.

²⁹¹ Dominique KALIFA, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e siècle », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 6 (1999), p. 1350.

²⁹² Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., tome VIII*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1872, p. 58.

²⁹³ Jessica GLATIGNY, « La production du fait divers en France et au Québec de 1885 à 1935. Une étude comparée de la presse », thèse de doctorat en histoire contemporaine, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 263.

²⁹⁴ Daniel SALLES, « Journalistes et écrivains au XIX^e siècle », [en ligne]. <http://expositions.bnf.fr/presse/arret/13-2.htm> [Site consulté le 2 octobre 2014].

quand ils sont pâles. » (IP-351) Dans le dernier tiers du siècle, les faits divers empruntent certains procédés et certaines caractéristiques stylistiques ainsi que des formules propres au roman-feuilleton. De nombreux faits ou événements rapportés sont décontextualisés, c'est-à-dire très vaguement situés dans le temps et dans l'espace, ils ont bien souvent un caractère insolite, mystérieux, étonnant, spectaculaire, allant des pluies de sauterelles ou de crapauds aux crimes les plus sordides, en passant par les petits scandales mondains et les escroqueries²⁹⁵. Certains « personnages », le commissaire de police et le gendarme par exemple, reparaissent d'un article à l'autre comme c'est le cas dans les séries romanesques. Les individus qui commettent des crimes quant à eux correspondent généralement à un type bien défini, ils sont « laids, mal vêtus et dépenaillés, et offrent tous les signes de la dégénérescence et/ou de la férocité animale²⁹⁶. » Plusieurs faits divers sont construits selon des scénarios préfabriqués et attendus, si bien que le lecteur, après avoir lu quelques mots du texte, sait à peu près tout de l'histoire qu'il s'appête à lire et est en mesure de l'associer aux récits d'événements similaires qu'il a déjà lus : dispute conjugale qui tourne au crime, attaque nocturne, vengeance au vitriol, suicide, infanticide et criminalité juvénile font partie des trames de fond qui reviennent fréquemment. Susceptible d'intéresser tout le monde et particulièrement un public populaire, le fait divers suscite généralement différents commentaires et interprétations, il devient un véritable sujet de conversation, tout un discours se construisant autour de l'événement qui rompt l'ordre habituel des choses, qui transgresse les normes établies. Il permet également à la société de tracer la frontière entre ce qui est tolérable et les conduites jugées inadmissibles. Il véhicule des messages et renvoie à la société une certaine image d'elle-même. Le journaliste, au moment de relater les faits, peut être tenté de faire des déductions et de broder autour des circonstances et des motifs de tel ou tel acte, il peut également chercher à imaginer les pensées d'autrui afin d'expliquer l'inexplicable et surtout pour combler toutes les zones d'ombre qu'un compte rendu factuel plus neutre et objectif pourrait laisser subsister. La tentation de la dramatisation est bien présente chez les journalistes de cette époque. Tous ces éléments sont des indices manifestes de fictionnalisation. De plus, il n'est pas rare de voir un fait divers important se terminer à l'image d'un épisode de roman-feuilleton par « À demain d'autres détails » ou encore « À bientôt de nouveaux détails » signifiant ainsi au lecteur qu'une série

²⁹⁵ Les faits divers sont ainsi définis dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « Sous cette rubrique, les journaux groupent avec art et publient régulièrement les nouvelles de toutes sortes qui courent le monde : petits scandales, accidents de voiture, crimes épouvantables, suicides d'amour, couvreur tombant d'un cinquième étage, vol à main armée, pluie de sauterelles ou de crapauds, naufrages, incendies, inondations, aventures cocasses, enlèvement mystérieux, exécutions à mort, cas d'hydrophobie, d'anthropophagie, de somnambulisme et de léthargie, les sauvetages y entrant pour une large part et les phénomènes de la nature tels que veaux à deux têtes, crapauds âgés de quatre mille ans, jumeaux soudés par la peau du ventre, enfants à trois yeux, nains extraordinaires. » Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : tome VIII, op. cit.*, p. 58.

²⁹⁶ Anne-Claude AMBROISE-RENDU, *Petits récits des désordres ordinaires - Les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004, p. 52.

de petits articles traitant du même sujet suivra²⁹⁷. Le fait divers « sérialisé » en raison de son incomplétude avouée crée lui aussi cet effet de suspense que l'on retrouve dans le feuilleton et qui incite le lecteur à se procurer le journal du lendemain pour y lire la suite. Il faut toutefois garder en tête que plus on avance dans le XIX^e siècle, plus le journalisme se métamorphose et tend vers la recherche de l'information brute, mais la fiction n'est jamais bien loin malgré tout. Deux « modes d'écriture » du fait divers cohabitent donc dans les pages des journaux. Comme nous le rappelle Marie-Ève Thérénty, « l'évolution vers un récit neutralisé se fait [...] lentement et de façon assez aléatoire, si bien que peuvent coexister dans la même colonne de faits divers des récits au régime narratif assez différent ou foncièrement hétérogène²⁹⁸. »

Les récits fictifs (contes, nouvelles, romans-feuilletons, poèmes en prose) au sein du journal font pour leur part souvent écho aux événements de l'actualité en mentionnant des noms, des dates, des lieux bien réels qui rendent la frontière entre faits avérés et imaginaires encore plus floue. Marie-Ève Thérénty, dans son ouvrage *La littérature au quotidien*, rapporte une anecdote fort intéressante à ce sujet. Elle concerne le roman d'enquête *Le voleur d'enfants* de Louis Forest paru dans *Le Matin* du 25 juin au 23 septembre 1906 et présenté comme un véritable reportage. Selon une note publiée par l'auteur, les lecteurs du journal semblent avoir confondu réalité et fiction en se présentant à un événement fictif mentionné dans le roman : « Hier, un certain nombre de lecteurs et de lectrices se sont présentés au Trocadéro, pour assister à la conférence de la comtesse Houdotte. Peut-être ai-je eu tort de préciser tant le lieu que la date et l'heure de cette réunion. Les renseignements du *Matin* sont d'ordinaire si exacts que le public est tenté d'ajouter foi même aux détails des feuilletons qu'on publie ici. Cependant, j'ai écrit sous le titre même de mon œuvre : ceci est un roman²⁹⁹. » Les lecteurs se sont-ils réellement déplacés pour assister à la conférence ou est-ce simplement une manifestation parmi tant d'autres de ce dialogue constant entre réalité et fiction au sein la presse? Nous pouvons également nous demander si les lecteurs de l'époque étaient pleinement conscients de cette infiltration de la fiction dans leurs journaux quotidiens et si cela a modifié leur horizon d'attente à l'égard des écrits journalistiques et, plus globalement, leur façon de se représenter le journalisme. Impossible de le savoir avec certitude, chose certaine, la fiction représente une manière de traduire le réel, de le rendre lisible, intelligible au plus grand nombre. « Fictionnaliser le réel, ce n'est pas le transformer, mais c'est en proposer un mode de représentation immédiatement compréhensible et

²⁹⁷ Laetitia GONON, « Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle : Enjeux stylistiques et littéraires d'un exemple de circulation des discours », thèse de doctorat en sciences du langage, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011, f. 141.

²⁹⁸ Marie-Ève THÉRENTY, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 282.

²⁹⁹ Louis FOREST, « Le voleur d'enfants », dans *Médias 19*, [en ligne]. <http://www.medias19.org/index.php?id=622> [Site consulté le 5 octobre 2014].

accepté par tous³⁰⁰ », un mode de représentation qui semble essentiel pour que le lecteur de l'époque, « rétif à une lecture-tâche³⁰¹ », prenne plaisir à lire et veuille répéter ce geste. Dans la nouvelle « En famille », Maupassant écrit à ce propos : « Il lisait dans son journal d'un sou les événements et les scandales, il les percevait comme des contes fantaisistes inventés à plaisir pour distraire les petits employés³⁰². » La lecture du journal est ici perçue par le personnage d'abord et avant tout comme un divertissement, une distraction. Autre preuve que réalité et fiction sont bien souvent difficiles à départager et que les journalistes se servent de cette confusion, dans *Le Petit Parisien* du 24 février 1885, le journaliste conclut ce que nous croyions être un fait divers par la phrase suivante : « N'avions-nous pas raison de dire que c'était là une aventure poignante, un chapitre du roman toujours à écrire : "les Drames du confessionnal"³⁰³ ? » L'histoire est celle d'un mari qui soupçonnant sa femme d'infidélité décide de prendre la place du prêtre dans le confessionnal afin d'entendre de la bouche de sa femme l'aveu de l'adultère. Encore là nous sommes en droit de nous demander s'il s'agit d'une publicité dissimulée d'un roman à paraître, un moyen de sonder l'intérêt du public à l'égard d'un tel roman ou un événement réel qui de par son caractère insolite s'apparente à une fiction. Comme nous avons pu le constater, réalité et fiction sont inextricablement entremêlées dans la presse tout au long du siècle. Avant de conclure, nous aimerions aborder un procédé d'écriture utilisé par le protagoniste du roman *Bel-Ami* et par plusieurs journalistes de la société de référence : la réécriture.

4.3 La réécriture comme économie de moyens

Duroy est, nous l'avons vu, incapable de créer, de mettre au monde une œuvre intellectuelle inédite, soit il recopie ce qu'on lui dicte, soit il reprend et remanie certains articles qu'il a déjà produits ou, il serait plus juste de l'écrire ainsi, sur lesquels il a apposé sa signature. Georges Duroy est représenté tout au long du roman comme un simple copiste, un imitateur stérile, autant en ce qui concerne ce qu'il écrit que les gestes qu'il doit poser pour avancer. « Ce personnage copie, sous la dictée de Madeleine Forestier, des articles qu'il va par la suite signer de son nom, puis se recopie lui-

³⁰⁰ Marie-Ève THÉRENTY, « Du roman-feuilleton au journal-fiction. Enjeux de la fictionnalisation du journal au XIX^e siècle », dans *Modernités 23 : Les enseignements de la fiction*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 34.

³⁰¹ Thierry POYET, *L'héritage Flaubert Maupassant*, op. cit., p. 261.

³⁰² Guy de MAUPASSANT, « En famille », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/famille2.html> [Site consulté le 3 novembre 2014].

³⁰³ *Le Petit Parisien*, « Au confessionnal », [en ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k473135j/f3.zoom> [Site consulté le 25 octobre 2014].

même, versant dans ses écrits successifs des passages utilisés préalablement³⁰⁴. » C'est ce qu'il fait notamment avec les « Souvenirs d'un chasseur d'Afrique » qui, au départ, devaient constituer une série d'articles, mais le premier texte écrit pour lui par la femme de Forestier demeure sans suite, les trois tentatives de Duroy pour poursuivre la série ayant toutes été rejetées par le patron de *La Vie française* comme en témoigne cet extrait : « – Pourquoi n'as-tu pas fait paraître, ce matin, ma chronique? [demande-t-il à Forestier.] – Le patron a trouvé [ton article] mauvais, et m'a chargé de te le remettre pour recommencer. [...] Il rapporta son article le lendemain. Il lui fut rendu de nouveau. L'ayant refait une troisième fois, et le voyant refusé, il comprit qu'il allait trop vite. » (BA-105) Duroy est encore jeune dans le métier, il ne doit pas chercher à briller trop rapidement – il n'en a pas le talent d'ailleurs – pas plus qu'il ne doit, pour le moment, entrer en compétition directe avec Forestier, son modèle et initiateur, le principal responsable de son embauche à *La Vie française*. Depuis qu'il travaille au journal, Forestier le traite d'ailleurs non plus avec la chaleur amicale, la familiarité dont il faisait preuve à son égard lors de leurs retrouvailles fortuites, mais en simple collègue, voire en inférieur, afin de marquer la distance qui les sépare dans la hiérarchie du journal et pour que son nouveau collègue comprenne bien qu'elle est sa place et qu'il ne soit pas tenté d'en déroger. En d'autres mots, Charles lui fait, au journal, une existence pénible, « se creus[ant] l'esprit pour lui trouver des corvées ennuyeuses » (BA-143), l'insultant lorsque les renseignements qu'il lui demande de colliger tardent à venir. Le narrateur nous dit, à ce moment-là du récit, à propos de Duroy : « On l'appréciait, mais on l'estimait selon son rang » (BA-107), voilà tout. Beaucoup plus tard dans le récit alors que sa position au journal est plus enviable, M. Walter lui demande de rédiger une « chronique à effet, à sensation » (BA-279) sur la question du Maroc. Il accepte volontiers et plutôt que de rédiger un nouveau papier fort de toute l'expérience d'écriture qu'il a acquise au fil des semaines, il décide de retravailler son premier article en lui insufflant quelques nouveautés et en changeant son titre :

Du Roy s'en alla fouiller dans la collection de *La Vie française* pour retrouver son premier article : « Les mémoires d'un chasseur d'Afrique », qui, débaptisé, retapé et modifié, ferait admirablement l'affaire, d'un bout à l'autre, puisqu'il y était question de politique coloniale, de la population algérienne et d'une excursion dans la province d'Oran. En trois quarts d'heure, la chose fut refaite, rafistolée, mise au point, avec une saveur d'actualité, et des louanges pour le nouveau cabinet. (BA-279-280)

Le fait de simplement modifier cet article constitue une économie d'énergie pour un homme qui éprouve un très grand mal à écrire, à trouver des idées nouvelles et à les traduire en mots. Il pallie la carence de ses idées par la réutilisation d'un texte qui a déjà été apprécié tant par la direction du journal que les lecteurs. Duroy ne possède pas, faut-il le rappeler, les qualités d'un véritable écrivain,

³⁰⁴ Catherine BOTTEREL-MICHEL, « Représentation de l'écrivain dans l'œuvre de Maupassant : portrait d'un artiste fin de siècle », dans *Travaux de littérature – Volume XX, Le statut littéraire de l'écrivain*, Boulogne, Adirel, 2007, p. 160.

il manque entre autres de sensibilité, d'imagination et de rigueur, c'est pourquoi il utilise tous les raccourcis lui permettant d'écrire un texte en déployant le moins d'efforts possibles. Il se distingue nettement de ces jeunes gens qui commencent dans le journalisme dans le but ultime d'avoir une carrière littéraire, comme nous l'avons mentionné auparavant Duroy n'aspire pas du tout à cela, seules la gloire, la fortune et les femmes le préoccupent. « Si Bel-Ami est qualifié d'«aventurier», c'est précisément dans la mesure où il n'est pas considéré comme un écrivain, ni d'ailleurs comme un «véritable» journaliste³⁰⁵. » Par contre, ne devient-il pas un parfait échetier parce qu'il a développé une certaine facilité à deviner ce que le patron désire lire dans les pages de son journal, à faire courir des rumeurs qui seront aussitôt démenties le lendemain, à propager dans ses écrits des cancans, des commérages, des petits faits qui font le bonheur des lecteurs et dont ils raffolent? Après le duel où il a défendu son honneur de journaliste, alors qu'il est promu chroniqueur de tête à *La Vie française*, « comme il éprouvait une peine infinie à découvrir des idées, [...] [Duroy] prit la spécialité des déclamations sur la décadence des mœurs, sur l'abaissement des caractères, l'affaiblissement du patriotisme et l'anémie de l'honneur français. » (BA-189) Ce rabâchage d'idées creuses et préconçues, ces variations sur un même thème semblent correspondre parfaitement à ce que l'on attend de lui en tant que journaliste et chroniqueur. Bien que son discours soit somme toute assez banal et vide de sens, Duroy devient aux dires de Walter « une vraie valeur pour le journal » (BA-106). Ses écrits n'ont nullement la finesse et l'intelligence de ceux qu'aurait pu produire un véritable écrivain, un véritable penseur, mais là n'est pas sa mission au sein du journal. M^{me} de Marelle, pleine d'esprit et de vivacité, « se moqu[e] [d'ailleurs] de ses tirades qu'elle [se plaît à] cr[ever] d'une épigramme » (BA-189). Déconstruire ces idées, ces lieux communs de la pensée et ces formules toutes faites est pour elle un véritable jeu auquel elle est très forte selon ce que nous dit le narrateur. C'est que le journalisme a beaucoup changé depuis *Illusions perdues*, l'identité des journalistes s'est elle aussi grandement métamorphosée, l'écriture artiste n'a que très rarement sa place dans la presse, le journaliste doit d'abord et avant tout s'efforcer de plaire à un lectorat de masse en satisfaisant les goûts du plus grand nombre et en servant aux gens des opinions et des idées auxquelles ils adhèrent déjà. À la fin du XIX^e siècle, la pratique journalistique est également beaucoup plus centrée sur les faits, l'idée d'objectivité commençant peu à peu à faire son chemin. Sont désormais opposées presse d'information³⁰⁶ et presse d'opinion. Dans *Bel-Ami*, le lecteur comprend un peu mieux la façon de faire du journalisme à *La Vie française* lorsque Saint-Potin révèle à Duroy les ficelles du métier. Il lui explique entre autres qu'il n'a nul besoin de rencontrer et d'interviewer des dirigeants étrangers

³⁰⁵ Daniel SANGSUE, « De quelques écrivains fictifs dans les récits de Maupassant, *op. cit.*, p. 230.

³⁰⁶ À ce sujet, voir entre autres Adeline WRONA, « Écrire pour informer », dans *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde édition, 2011, p. 717-743 et Marie-Ève THÉRENTY, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, *op. cit.*, 400 p.

comme le lui demande Forestier, il affirme savoir mieux qu'eux-mêmes ce qu'ils doivent penser et, surtout, ce que les lecteurs de *La Vie française* veulent lire dans les pages de leur journal :

J'en ai déjà interviewé cinq cents de ces Chinois, Persans, Hindous, Chiliens, Japonais et autres. Ils répondent tous la même chose, d'après moi. Je n'ai qu'à reprendre mon article sur le dernier venu et à le copier mot pour mot. Ce qui change, par exemple, c'est leur tête, leur nom, leurs titres, leur âge, leur suite. Oh! là-dessus, il ne faut pas d'erreur, parce que je serais relevé raide par *Le Figaro* ou *Le Gaulois*. Mais sur ce sujet le concierge de l'Hôtel Bristol et celui du Continental m'auront renseigné en cinq minutes. (BA-100)

Un seul et même article peut selon Saint-Potin être repris et retravaillé plusieurs fois à condition de bien le farder afin de dissimuler ce procédé. L'interview, genre journalistique très près de la conversation puisqu'elle est la transcription d'un dialogue entre le journaliste et son interlocuteur, devrait être garante d'une certaine authenticité au sein du journal ou du moins se présenter comme une « tribune libre où p[euvent en théorie] s'exprimer les diverses voix de la France³⁰⁷ », mais dans ce cas-ci ce sont plutôt des paroles qui n'ont jamais été prononcées et des idées fabriquées de toutes pièces qui sont rapportées par Saint-Potin. Ceux qui, par leurs écrits, sont supposés former l'opinion publique et élever les esprits se révèlent en fait être des manipulateurs. Ils trafiquent sans scrupule la vérité dans le but d'arriver à leurs fins. Comme le souligne à juste titre Claudine Giacchetti :

Ce à quoi Duroy est donc initié est une écriture qui a perdu son ancrage référentiel. [...] Le discours parallèle de Maupassant sur l'écriture est assez significatif : le récit journalistique, véhiculant ses fausses données, crée et entretient une vision du monde illusoire, sans jamais déboucher sur aucune véracité. C'est au journal qu'a lieu la véritable métamorphose de Bel-Ami : son projet ascensionnel ne sera réalisé que par la mise en place d'un discours dont toute « véridiction » est absente. Le discours journalistique donne à Duroy la possibilité de formuler son personnage, de conserver toujours la tension qui sépare l'être du paraître, le dire-vrai du faire-croire³⁰⁸.

Autre pratique assez courante tant dans la société du texte que dans la société de référence, il n'est pas rare de voir certains journaux reprendre des nouvelles parues dans d'autres feuilles parfois en en mentionnant la source, mais le plus souvent en omettant de le faire. Pour s'en convaincre, pensons au journal *Le Voleur* (par la suite *Le Voleur illustré*) fondé par Émile de Girardin qui empruntait, de manière ouverte comme son titre l'indique, des articles à d'autres journaux concurrents. À ce propos, dans *Bel-Ami* le narrateur écrit que « les autres feuilles citaient sans cesse *La Vie Française*, y coupaient des passages entiers [...] » (BA-239). Il faut dire qu'à cette époque les exemples de plagiat ou d'emprunts à des œuvres de l'esprit, qu'elles soient journalistiques ou littéraires, sont assez nombreux, la question du droit d'auteur n'étant pas à ce moment-là une préoccupation.

La question de l'imitation et du plagiat nous amène aussi à aborder brièvement, en terminant, la relation maître-disciple, le lien quasi filial qui a lié Flaubert et Maupassant jusqu'au décès du

³⁰⁷ Marie-Ève THÉRENTY, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 339.

³⁰⁸ Claudine GIACCHETTI, *Maupassant : espaces du roman*, op. cit., p. 102.

maître et qui a fait couler beaucoup d'encre. Grâce à sa mère Laure, sœur du poète Alfred Le Poittevin dont Flaubert fut un ami intime, Maupassant entre en contact d'abord avec Louis Bouilhet et ensuite avec Gustave Flaubert qui guidèrent tour à tour ses premiers pas dans la carrière littéraire. On dit de Maupassant qu'il ressemblait beaucoup à son oncle qu'il n'a d'ailleurs pas eu la chance de connaître puisqu'il est mort en 1848, soit deux ans avant sa naissance. Son apparence physique, sa voix, ses gestes, certains traits de son caractère ainsi que son fort penchant pour les femmes rappellent ceux d'Alfred Le Poittevin aux dires de sa mère et de Flaubert³⁰⁹. La ressemblance marquée entre le jeune homme et l'oncle semble en partie être à la source de ce fort sentiment d'amitié, de cette profonde affection que Flaubert développe à l'égard de Guy de Maupassant. Il est en quelque sorte pour Flaubert, l'incarnation vivante de son ami disparu. De son côté, Laure a rapidement décelé dans les écrits d'écolier de son fils un talent naissant à développer. Dans sa correspondance avec Flaubert, elle ne cesse de vanter la plume de son fils et le lui recommande. Plusieurs fois elle rappelle à Flaubert leurs souvenirs communs et l'amour fraternel qui l'unissait à son frère, fort probablement dans le but de s'assurer de son amitié et de sa bienveillance. À un certain moment, Laure demande même à Flaubert de façon plus directe et insistante s'il peut « faire quelque chose pour l'avenir de Guy, et lui procurer une position³¹⁰ ». Tout au long de sa vie, « Laure de Maupassant, par son influence personnelle et par celle de ses amis [cherche à conduire] son fils vers ce qu'elle aimait tant : l'art, la poésie, la littérature³¹¹. » Flaubert pour sa part adresse souvent ses ouvrages à la mère du jeune Maupassant qui les lit et les fait évidemment lire à son fils, ce dernier devenant rapidement un admirateur de l'ami de sa mère. Il semble que Maupassant et Flaubert se soient rencontrés pour la première fois au début du mois d'octobre 1867, c'est du moins ce que laisse croire la correspondance entre Caroline Flaubert et Laure de Maupassant. Quelques années plus tard, dans une lettre datant du 19 février 1873, Laure écrit :

J'entends parler de toi si souvent qu'il me faut, à mon tour, donner signe de vie, et que je viens te dire merci, de toute mon âme et de tout mon cœur. Guy est si heureux d'aller chez toi tous les dimanches, d'être retenu pendant de longues heures, d'être traité avec cette familiarité si flatteuse et si douce, que toutes ses lettres disent et redisent la même chose. Le cher garçon me raconte sa vie de chaque jour ; il me parle de ceux de nos amis qu'il retrouve à Paris, et des distractions qu'il rencontre sur son chemin ; puis, invariablement, le chapitre finit ainsi : « mais la maison qui m'attire le plus, celle où je me plais mieux qu'ailleurs, celle où je retourne sans cesse, c'est la maison de Monsieur Flaubert. » Et moi, je me garde bien de trouver cela monotone. Je ne saurais dire, au contraire, combien j'ai de plaisir à lire ces lignes, qui ne changent un peu que dans la

³⁰⁹ Le 23 février 1873, Flaubert écrit à la mère de Maupassant : « Malgré la différence de nos âges, je le [Guy de Maupassant] regarde comme *un ami*, et puis il me rappelle tant mon pauvre Alfred! J'en suis même parfois effrayé, surtout lorsqu'il baisse la tête, en récitant des vers. » Gustave FLAUBERT, « À M^{me} Gustave de Maupassant », [en ligne]. <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/73a.html> [Site consulté le 3 novembre 2014].

³¹⁰ *Correspondance Gustave Flaubert - Guy de Maupassant*, texte établi et annoté par Yvan Leclerc, Paris, Flammarion, 1993, p. 22.

³¹¹ Hubert LEROY-JAY, *Guy de Maupassant, mon cousin : souvenirs familiaux et réflexions diverses*, Luneray, Éditions Bertout, 1993, p. 19.

forme, et à voir mon fils accueilli de la sorte chez le meilleur de mes vieux amis. N'est-ce pas que je suis bien pour quelque chose dans toute cette bonne grâce ? N'est-ce pas que le jeune homme te rappelle mille souvenirs de ce cher passé où notre pauvre Alfred tenait si bien sa place ? Le neveu ressemble à l'oncle, tu me l'as dit à Rouen, et je vois, non sans orgueil maternel qu'un examen plus intime n'a pas détruit toute l'illusion. Si tu voulais me faire bien plaisir, tu trouverais quelques minutes pour me donner toi-même de tes nouvelles. C'est si bon de voir que l'on n'est point oublié, de sentir que la solitude ne vous isole pas tout à fait, et qu'elle ne saurait toucher à la véritable amitié. Et puis, tu me parlerais de mon fils, tu me dirais s'il t'a lu quelques-uns de ses vers, et si tu penses qu'il y ait là autre chose que de la facilité. Tu sais combien j'ai confiance en toi ; je croirai ce que tu croiras et je suivrai tes conseils. Si tu dis oui, nous encouragerons le bon garçon dans la voie qu'il préfère ; mais si tu dis non, nous l'enverrons faire des perruques... ou quelque chose comme cela... Parle donc bien franchement à ta vieille amie³¹².

À la lumière de cette correspondance, la relation maître-disciple semble s'établir véritablement autour des années 1873-1874. Mais cette relation amicale et littéraire n'a pas eu que des bons côtés, elle a amené son lot de critiques.

On a fréquemment accusé Maupassant de faire du Flaubert, de pasticher, voire de copier son maître, de reprendre quasi mot pour mot certaines de ses paroles, de ses idées, tant la présence de ce père littéraire est partout dans son œuvre. Endosser le rôle d'héritier littéraire de Flaubert, de continuateur de son œuvre, constitue assurément un privilège, mais aussi une lourde tâche, c'est s'exposer à différentes critiques, comme celle d'une trop grande ressemblance entre les écrits de l'élève et ceux du maître. C'est au fond se voir condamné, dans le regard d'autrui, à n'être que son double ou comme l'écrit Louis Forestier « être le singe de celui-ci³¹³ ». La métaphore simiesque est d'ailleurs assez récurrente à cette époque, elle est utilisée afin de dépeindre l'artiste ou l'écrivain comme un simple imitateur condamné à reproduire ce qui a déjà été fait. Il est vrai que Flaubert est omniprésent dans les écrits de son disciple. Le maître est mentionné à de nombreuses reprises dans le paratexte de l'œuvre de Maupassant, notamment dans les dédicaces. Au moins une dizaine d'articles journalistiques lui sont consacrés. De plus, « les rapprochements textuels avec Flaubert se comptent par centaines³¹⁴ », nous dit Yvan Leclerc. Notre but ici n'est évidemment pas de dresser un inventaire complet de ces recoupements, d'autres l'ont déjà fait avant nous de manière assez exhaustive³¹⁵, nous nous contenterons de mentionner au passage deux de ces ressemblances que nous avons rencontrées dans *Bel-Ami* et *Madame Bovary*. Il y a d'abord l'épisode du fiacre avec Clotilde de Marelle qui a été vu par plusieurs comme une réécriture d'un passage de *Madame Bovary* dans lequel Emma et Léon consomment leur amour dans ce même moyen de transport propice aux rapprochements. Emma et

³¹² *Correspondance Gustave Flaubert - Guy de Maupassant, op. cit*, p. 80.

³¹³ Louis FORESTIER, « *Bref, c'est mon disciple, le cas Flaubert-Maupassant* », dans *Romantisme*, n° 122 (2003), p. 104.

³¹⁴ Yvan LECLERC, « Maupassant le texte hanté », dans *Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, Paris, Nathan, 1993, p. 261.

³¹⁵ Roger BISMUT, « *Quelques problèmes de création littéraire dans Bel Ami* », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, (juillet-septembre 1967), p. 577-589.

Clotilde se travestissent également toutes deux pour fréquenter certains lieux, l'une les caboulots et les fêtes populaires, l'autre les cafés du port de Rouen. Les descriptions de Rouen dans les deux œuvres sont aussi très similaires, l'imaginaire des deux hommes ayant sans doute été pétri par les mêmes images. De nombreux critiques du XIX^e siècle avaient déjà fait ce constat quant aux nombreuses ressemblances entre les écrits du maître et du disciple. En 1884, dans la *Revue des deux mondes*, Ferdinand Brunetière écrit :

Il y a trop de Flaubert en lui. « Boule de Suif » et « L'Héritage », qui sont ce qu'il a écrit de plus considérable, sont du pur Flaubert, moins sobre et mieux portant, si l'on veut; et généralement, dans ses premiers récits, je n'en connais pas un qui ne soit par quelque endroit trop inspiré de Flaubert. C'est un élève dont l'originalité n'est pas assez dégagée de l'imitation de son maître. Il serait temps d'y aviser³¹⁶.

Ce reproche fait à un écrivain pour qui l'originalité est l'un des principes fondamentaux de l'écriture et la qualité suprême que doit détenir toute œuvre littéraire est assurément une critique blessante. En effet, pour Maupassant, le talent de l'écrivain repose entre autres sur sa capacité à poser un regard différent sur ce qui l'entoure, à dégager la parcelle de nouveauté, d'inexploré de ce qui nous semble connu et facilement perceptible. Ce sont son style, son regard, sa vision singulière et sa couleur qui le différencient des autres et lui permettent de livrer, dans son œuvre, une représentation unique du monde. Dans la préface de *Pierre et Jean*, il écrit d'ailleurs à ce sujet : « Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger³¹⁷. » Un peu plus loin, Maupassant résume en ces termes les principes que son maître Flaubert souhaite lui inculquer : « Si on a une originalité, disait-il, il faut avant tout la dégager ; si on n'en a pas, il faut en acquérir une³¹⁸. » Toutefois, ayant beaucoup lu, beaucoup analysé, les pensées du jeune écrivain se trouvent imprégnées de toutes les histoires, idées, souvenirs et théories des autres si bien que par moment, sans qu'il n'ait aucune intention malveillante ou volonté de plagier, il est fort probable qu'il reprenne dans ses écrits certains propos comme s'ils étaient les siens, qu'il s'attribue leur paternité tant ils font partie de lui, tant il les a assimilés sans en être pleinement conscient. N'est-ce pas normal ou à tout le moins compréhensible qu'en raison des liens étroits qui ont uni Maupassant et son maître, on retrouve certaines ressemblances entre leurs deux œuvres? Par ses enseignements et ses conseils, le maître exerce une influence considérable sur son disciple et le façonne un peu à son image. Comme l'affirme Thierry Poyet, « Maupassant ressemble à Flaubert. Il a tellement bien été formé, il a tellement pris à cœur de suivre les conseils reçus qu'il s'est rapproché de son Maître au point de pouvoir le remplacer si une telle idée ne devait pas lui sembler sacrilège. Maupassant devient Flaubert dès lors que Flaubert n'est plus et alors même qu'il veut trouver son originalité puisque tel

³¹⁶ Ferdinand BRUNETIÈRE, « Revue littéraire. Les petits naturalistes », dans *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1884, p. 704.

³¹⁷ Guy de MAUPASSANT, « Le roman », dans *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1888, p. V.

³¹⁸ *Ibid.*, p. XXX.

est le conseil suprême. On comprend sa difficulté à être, en littérature et peut-être même en vie³¹⁹. » N'est-ce pas là plutôt les tâtonnements du débutant qui, d'abord très près de son maître, de sa « manière », doit par la suite développer son propre style et imposer sa marque personnelle ? Car il serait mensonger d'affirmer que Maupassant n'est que la pâle copie de son maître, loin de là, il a bousculé ses principes, n'a pas toujours suivi ses conseils, notamment en ce qui concerne les répétitions qu'il multiplie dans certains textes alors que Flaubert en avait horreur et cherchait obstinément l'expression juste. C'est un disciple certes, mais émancipé, leur relation étant faite de ressemblances, de convergences, de rapprochements, mais aussi d'écarts et de distanciations. Comme l'écrit à juste titre Jacques Bienvenu : « Ce qui apparaît clairement maintenant, c'est qu'il existe deux Maupassant. Il y a un Maupassant qui se doit d'être l'héritier Gustave-Alfred, et qui ne cesse de faire la louange de son Maître, et un autre Maupassant qui rejette en bloc un héritage trop lourd, qui attaque les principes du maître, cherche à le discréditer³²⁰ [...]. » Au cours de sa vie, Flaubert a lui aussi craint la ressemblance, la redite, il a eu peur d'être fatalement condamné en tant qu'écrivain à retranscrire dans son œuvre ce qui a déjà été imaginé et écrit. Il a d'ailleurs fait part de cette inquiétude à Louise Colet dans une lettre où l'on peut lire – où est-ce plutôt pour l'informer de ces ressemblances qui seront tôt ou tard mises au jour et soulignées par la critique : « Ma mère m'a montré (elle l'a découvert hier) dans *Le Médecin de campagne* de Balzac, une même scène de ma *Bovary* : une visite chez une nourrice (je n'avais jamais vu ce livre, pas plus que *Louis Lambert*). Ce sont mêmes détails, mêmes effets, même intention, à croire que j'ai copié [...] Autrefois, j'étais ennuyé des gens qui trouvaient que je ressemblais à M. un tel, à M. un tel, etc. ; maintenant c'est pis, c'est mon âme. Je la retrouve partout, tout me la renvoie³²¹. » Le sentiment de dépossession évoqué à la toute fin de cet extrait est poignant, car ce ne sont pas simplement des phrases et des idées similaires que Flaubert retrouve chez d'autres écrivains, c'est son âme, l'essence de ce qu'il est. En constatant que ses pensées ne sont pas singulières et donc qu'il est comme tous les autres hommes, il semble éprouver une certaine diminution de lui-même. Flaubert a lui aussi été accusé de plagiat par ses contemporains, notamment par les frères Goncourt qui ont dénoncé dans leur journal le fait qu'il se soit fortement inspiré de la nouvelle « Les deux greffiers » de Barthélemy Maurice pour écrire son roman *Bouvard et Pécuchet* : « On parcourt chez Daudet, avant dîner, cet article du *Journal des Journaux*, signé B. Maurice, d'où Flaubert a tiré l'idée de son roman de *Bouvard et Pécuchet*. Il ne peut y avoir de doute... les deux bonshommes qui recopient... *la vie plate comme le Canal Saint-Martin*... et tout enfin. C'est bien curieux que Flaubert n'ait pas été arrêté, qu'un jour où l'autre cette

³¹⁹ Thierry POYET, *L'héritage Flaubert Maupassant*, op. cit., p. 189.

³²⁰ Jacques BIENVENU, « La lettre volée », dans *Flaubert, Le Poitevin, Maupassant : une affaire de famille littéraire, Actes du colloque de Fécamp, 27-28 octobre 2000*, op. cit., p. 37.

³²¹ Gustave FLAUBERT, *Correspondance (1850-1854)*, Paris, G. Charpentier et Cie éditeurs, 1889, p. 165.

espèce de plagiat serait découvert³²². » La lecture de *Monsieur Botte* (1802), roman de Guillaume Pigault-Lebrun, semble aussi avoir influencé l'écriture du roman de Flaubert³²³. Certains emprunts ont été faits à Stendhal aussi. L'intertextualité est bien présente dans l'œuvre de Flaubert. Ainsi les deux hommes, Flaubert et Maupassant, ont partagé cette même hantise, celle de n'être au fond que des imitateurs stériles, des écrivains-singes.

En plus d'être hanté par son maître, et ce même après sa mort, peut-être encore davantage après sa mort diront certains, Maupassant ressent une profonde dualité. Il a parfois l'impression que c'est un autre être en tous points semblable à lui-même qui lui dicte ce qu'il doit écrire, le réduisant ainsi au rôle de copiste servile, comme si son inspiration, ses idées, son talent provenaient non pas de lui, mais de son double. À ce propos, un ami intime de Maupassant a rapporté au docteur Paul Auguste Sollier (1861-1933) un événement singulier vécu par ce dernier alors que sa santé générale commençait véritablement à décliner, les moments d'angoisse et les hallucinations se faisant de plus en plus fréquents et dérangeants : « Étant à sa table de travail dans son cabinet, où son domestique avait ordre de ne jamais entrer pendant qu'il écrivait, il lui sembla entendre sa porte s'ouvrir. Il se retourna et ne fut pas peu surpris de voir entrer sa propre personne qui vint s'asseoir en face de lui, la tête dans la main, et se mit à dicter tout ce qu'il écrivait. Quand il eut fini et se leva, l'hallucination disparut³²⁴. » Maupassant semble être possédé par cet Autre lorsqu'il écrit, le geste d'écrire à ce moment précis n'est plus un choix, il doit obéir. Ce phénomène d'héautoscopie ou de vision de son double ne semble pas être isolé, Gisèle d'Estoc, une maîtresse de Maupassant, décrit elle aussi dans son *Cahier d'amour* un événement semblable dont elle a été témoin :

Un soir, à Sartrouville. Mon amant est allongé sur le lit, immobile... Dort-il ? Soudain, j'entends sa voix sourde, saccadée, qui attaque avec violence : Voilà trois fois qu'il vient m'arrêter en plein travail. Tout d'abord, il avait un visage flou et indifférent comme on en voit dans les rêves, un visage tout pareil au reflet d'un portrait dans un miroir. Cette fois, il ne me parla pas. À sa deuxième visite, ce fantôme, qui me ressemble bien plus qu'un frère, m'est apparu beaucoup plus réel. Il a vraiment marché dans mon bureau, j'ai entendu son pas. Puis, il s'est assis dans un fauteuil, avec des gestes simples, naturels, et comme s'il était chez lui : après son départ, j'ai parfaitement constaté qu'il avait dérangé mes livres... Ce n'est qu'à sa troisième visite que j'ai enfin pu saisir la véritable pensée de mon « double ». Il est furieux de ma présence. Il me hait et il me méprise, et sais-tu pourquoi ? Eh bien, parce qu'il prétend que lui seul est l'auteur de mes livres. Et il m'accuse de le voler³²⁵.

D'abord prises à la légère par Maupassant, ces hallucinations deviennent plus tard pour lui source d'angoisse, il se sent persécuté, vampirisé et dépossédé de ce qui lui tient le plus à cœur, son œuvre

³²² Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal : mémoires de la vie littéraire, 1887-1896*, Paris, Laffont, 2004, p. 31.

³²³ Shelly CHARLES, « Pigault-Lebrun : tonner contre ! Les mauvaises lectures de Flaubert », dans *Littérature*, n° 131 (2003), p. 18-36.

³²⁴ Paul SOLLIER, *Les phénomènes d'autoscopie : l'hallucination de soi-même*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 10-11.

³²⁵ Gisèle D'ESTOC, *Cahier d'amour*, op. cit., p. 32.

littéraire. Il a aussi confié à Paul Bourget qu'il voyait souvent son double assis à un fauteuil lorsqu'il rentrait chez lui. Toute sa vie, Maupassant semble avoir été emmuré dans une forme de dédoublement contraignant ; on l'a accusé de copier Flaubert, mais également de s' « autoplagier », sa mère et son maître l'ont perçu comme le double d'Alfred Le Poittevin, il a également cru qu'un autre lui-même se réclamait être l'auteur de ses œuvres littéraires et, en tant qu'écrivain, il est double en raison de son appartenance à la fois à la littérature et au journalisme. Encore là, par le biais de ce phénomène, Maupassant s'interroge sur la création littéraire, sur son identité en tant qu'écrivain, son originalité et son style, plusieurs de ses écrits ayant une forte dimension autoréflexive. Il ne fait aucun doute que le dédoublement de soi est un thème majeur de son œuvre, nous pensons évidemment à l'emblématique nouvelle « Le Horla », mais ce thème est également présent de façon plus discrète dans plusieurs autres écrits du même auteur dont le roman *Bel-Ami*. En effet, Madeleine Forestier est le double féminin de Duroy et comme nous l'avons vu précédemment, *Bel-Ami* écrit sous sa dictée. Le duo Madeleine/Georges nous paraît d'une certaine façon être une mise en abyme de l'activité journalistique en ce sens qu'elle est davantage une forme de réécriture, de citation, de paraphrase plus qu'un travail d'écriture, le texte journalistique portant toujours la trace d'un texte déjà écrit, déjà lu ailleurs. Ainsi, presque tous les articles présents dans la presse française du XIX^e siècle en évoquent un autre ou entretiennent un dialogue avec des écrits de même nature, le fait divers criminel s'inscrit par exemple selon Dominique Kalifa « dans une chaîne de mémoire et de représentation qu'il vient réactiver et qui le légitime : le criminel en évoque toujours un autre, les circonstances en rappellent toujours d'autres, dans une surprenante et perpétuelle "intertextualité"³²⁶ ». Les journalistes sont à cette époque largement perçus comme des écrivains ratés qui ne produisent rien, c'est pourquoi on leur accole les images dévalorisantes d'eunuques, de frelons ou de scribes.

³²⁶ Dominique KALIFA, « Crimes. Fait divers et culture populaire à la fin du XIX^e siècle », dans *Genèses*, n° 19 (1995), p. 72.

Conclusion

Le présent mémoire s'est donné pour objectif de retracer l'évolution du scénario romanesque de l'écrivain-journaliste sur une durée assez longue, soit l'ensemble du XIX^e siècle, et ce, à travers trois œuvres majeures sur la presse, dans le but d'identifier les métamorphoses dudit scénario en réaction à l'influence grandissante du journal au sein de la société ainsi qu'à la professionnalisation du journalisme. Pour ce faire, nous avons tout d'abord tenté de dégager la matrice narrative des romans de formation de l'écrivain-journaliste présente dans *Illusions perdues* en soulignant notamment l'importance de la ville de Paris dans le cheminement du protagoniste, en tant que passage obligé, lieu de formation, mais aussi en tant qu'épreuve. Nous nous sommes par la suite intéressée à ce qui différencie Georges Duroy, personnage principal du roman *Bel-Ami*, des autres héros des romans du journalisme. Duroy cumule entre autres plusieurs traits négatifs tels son absence de scrupule, sa médiocrité intellectuelle, son côté calculateur, cynique et manipulateur, sans toutefois avoir l'inexpérience et l'attachante naïveté qui caractérisent habituellement les héros des romans de formation. Ces romans mettent généralement en scène un personnage principal qui acquiert un certain savoir au fil de ses expériences et de la confrontation de ses idéaux à la réalité, alors que l'ascension de Duroy s'accompagne pour sa part d'une perte d'identité et d'une dégradation morale. Duroy doit se défaire de tout ce qu'il possède et renier ce qu'il est pour devenir Autre. Nous avons ensuite analysé le rôle de la femme dans ce scénario et plus particulièrement son importance quant à l'ascension fulgurante de *Bel-Ami*. Contrairement à Lucien de Rubempré et à Charles Demailly qui se laissent passivement séduire par une actrice, Duroy choisit les femmes qu'il courtise en fonction de la position sociale, de l'aide ou de l'argent qu'elles peuvent lui procurer. Malgré une apparente domination masculine, les rôles hommes-femmes sont à plusieurs reprises bouleversés, voire inversés. Afin d'exemplifier l'alternance du rapport dominant-dominé, nous avons analysé la figure de l'homme-fille décrite comme étant faible, changeante et superficielle et celle de la femme-mâle qui, elle, détient une certaine liberté ainsi qu'un pouvoir intellectuel et financier généralement associés à l'homme. Le chapitre 3 a pour sa part été consacré à l'étude des sociabilités littéraires et journalistiques, au mode de vie particulier des journalistes et des hommes de lettres, aux lieux et aux individus qu'ils fréquentent. Le dernier chapitre avait quant à lui pour but de mettre en lumière la signification de la présence de l'objet-journal dans la fiction et de la fiction dans le journal en plus de s'intéresser à la figure du journaliste comme recopiant perpétuel, comme écrivain privé d'une qualité pourtant essentielle, l'originalité.

De cette plongée dans les œuvres de notre corpus se dégage le constat suivant : *Bel-Ami* constitue pour nous l'aboutissement ou, en d'autres mots, la maturation la plus complète de la

représentation fictionnelle du monde du journalisme au XIX^e siècle, il marque un véritable tournant à partir duquel le journalisme n'est plus considéré comme une façon illégitime de faire de la littérature et les journalistes ne sont plus présentés comme des écrivains ratés condamnés à mettre leur talent au service de la presse, il font désormais partie d'un milieu professionnel qui s'organise, se spécialise et s'affirme de plus en plus. À ce propos, Marc Martin écrit :

[L]a publication [de *Bel-Ami*] peut être considérée comme l'acte de naissance littéraire de la profession [de journaliste]. Car Georges Duroy est journaliste, et c'est au milieu de ses confrères, des salons qu'il fréquente dans ses activités quotidiennes de rédacteur, que le romancier nous le peint : devançant l'historien une fois encore, l'écrivain a saisi le moment où se constituait solidement ce nouveau milieu professionnel³²⁷.

C'est ce moment charnière dans les relations presse et littérature que nous avons tenté de saisir et de décrire au cours des pages précédentes. La représentation du journalisme suit les avancées de l'histoire et s'adapte à la mise en place du nouveau régime de l'information. La prochaine figure phare des romans du journalisme est celle du reporter qui arpente les rues de la ville à la recherche d'un petit fait à raconter, d'un phénomène à démystifier ou celle du grand reporter voulant rendre compte d'événements se déroulant dans des contrées plus ou moins lointaines pour le plus grand plaisir des lecteurs qui peuvent ainsi satisfaire leur soif d'exotisme et de dépaysement. Il y a aussi les correspondants de guerre qui mettent en péril leur sécurité pour les besoins de l'information. Dans l'un ou l'autre des cas, ces journalistes misent sur une esthétique de la chose vue, ils mènent en quelque sorte une enquête et cherchent à restituer le plus fidèlement possible par l'écriture ce qu'ils ont vu et ressenti, à croquer sur le vif un réel toujours en mouvement. Ils agissent en tant que médiateur ou courroie de transmission entre l'événement et le lecteur. Afin de se différencier des autres journalistes, « le reporter adopte de nouvelles postures, se choisit de nouveaux outils : "Il faut acheter un calepin, un gros crayon pour noter le fait, marquer l'accident, arrêter au vol la sensation comme un oiseau dont on prend les ailes"³²⁸ ». Le grand reportage devient le genre journalistique à la mode et les aventuriers-reporters, de véritables héros des temps modernes, renversent aussi surprenant qu'intéressant lorsque l'on se remémore combien les journalistes étaient accusés de tous les maux à peine quelques années auparavant. Comme l'affirme à juste titre Guillaume Pinson, « le reporter s'impose comme la figure rédemptrice du journalisme, celle par qui les indignités de l'écrivain-journaliste pourront [ultimement] être oubliées³²⁹ ». Ceci dit, à la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, certains écrivains comme Mallarmé ont continué à dénoncer le fait que les écrivains se détournent de l'Art véritable pour produire des reportages, ce n'est qu'à partir de l'entre-deux-guerres que le statut de reporter acquiert le prestige et la notoriété évoqués

³²⁷ Marc MARTIN, *Médias et journalistes de la République*, Paris, O. Jacob, 1997, p. 114.

³²⁸ Guillaume PINSON et Marie-Ève THÉRENTY, « L'invention du reportage », dans *Autour de Vallès : revue d'études vallésiennes*, n° 40 (2010), p. 10.

³²⁹ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique : histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, op. cit., p. 185.

précédemment. Autre paradoxe, sous cet apparent cloisonnement des professions, les zones de contact entre presse et littérature demeurent encore fort nombreuses ; les journaux engagent bien souvent des écrivains connus et reconnus pour rédiger des séries de reportages, car ils représentent une plus-value symbolique et économique, ces reporters pour leur part n'hésitent pas à se mettre en scène dans leurs écrits, ils ont parfois tendance à embellir, dramatiser ou fictionnaliser les événements qu'ils décrivent, ils revendiquent également les qualités littéraires d'un genre qu'ils jugent exigeant. Voyant le succès populaire des journaux qui font paraître ce genre d'articles, de nombreux éditeurs voulant eux aussi profiter de cette manne choisissent de publier en volume des recueils de reportages. De plus, ce type d'écrit journalistique emprunte, mais cherche aussi à se distinguer de deux genres littéraires soit le récit de voyage et le roman d'aventures. Encore là, un même auteur peut facilement passer d'un genre à l'autre, c'est ce qu'ont fait par exemple Joseph Kessel et Antoine de Saint-Exupéry³³⁰. Comme quoi « la tradition "littéraire" du journalisme français³³¹ » a des racines très profondes qui ne se laissent pas si facilement ébranler... Il n'y aurait donc pas, contrairement à ce que nous sommes encline à penser, de véritable rupture entre la presse et la littérature au moment où le grand reportage entre dans son âge d'or. Les recherches récentes nous ont d'ailleurs démontré que nous aurions tort d'opposer presse et littérature, ces deux domaines médiatiques trop longtemps jugés incompatibles et irréconciliables se sont influencés, transformés et enrichis l'un au contact de l'autre tout au long du XIX^e siècle, et ce, sans qu'ils subissent une dénaturation tant redoutée. Lorsque l'on étudie les rapports entre presse et littérature à travers une période temporelle plus ou moins longue, nous sommes sans cesse confrontée à des effets de boucle, c'est-à-dire que des préoccupations et des questionnements similaires quant à la petite et la grande littérature reviennent inlassablement et rythment le discours ambiant ainsi que le métadiscours médiatique de polémiques et de moments d'accalmie.

Cela est encore vrai de nos jours, le changement de paradigme médiatique que nous vivons actuellement amène à repenser les médias traditionnels et à craindre pour leur survie s'ils ne parviennent pas à s'adapter rapidement aux nouvelles réalités qui sont les nôtres. Alors qu'au XIX^e siècle on a cru que la presse allait tuer le livre et le grand écrivain, aujourd'hui on se questionne à savoir si le numérique va tuer l'imprimé et changer considérablement notre manière de lire en raison des potentialités quasi infinies des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Parmi ces potentialités, mentionnons par exemple la recherche plein-texte qui permet une lecture fragmentée, une forme de furetage, la présence d'hyperliens à l'intérieur d'un texte qui

³³⁰ Olivier ODAERT, « Écrivain et reporter : les enjeux documentaires d'une posture littéraire », dans *Fabula / Les colloques, Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, [en ligne]. <http://www.fabula.org/colloques/document1748.php> [Site consulté le 6 janvier 2015].

³³¹ Jean-François TÊTU, « Marc MARTIN (2005), *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne* », dans *Communication* [en ligne]. <http://communication.revues.org/2195> [Site consulté le 4 janvier 2015].

amènent le lecteur à interrompre sa lecture et à consulter d'autres sources d'information, faisant ainsi du document un objet interactif et dynamique, il y a également le caractère évolutif des textes qui, grâce à quelques clics, peuvent être facilement mis à jour ainsi que la possibilité d'avoir une vaste bibliothèque virtuelle au bout des doigts. Le rapport entre le contenu et le contenant d'un document est appelé à changer, le papier constituait un support physique relativement stable et fixe, tandis que les documents numériques produits grâce à l'informatique sont intangibles, plus facilement manipulables et sujets, tôt ou tard, à devenir illisibles en raison de l'obsolescence des technologies. La profession de journaliste se retrouve elle aussi bousculée par ces changements, les journalistes sentent le besoin de se redéfinir face à l'omniprésence de l'information sur le web, les chaînes d'information en continu, les journalistes citoyens, les blogues et les médias sociaux, car « de plus en plus de gens fabriquent du sens à partir de leur observation du monde³³² », et ce, sans nécessairement avoir besoin de la presse et des journalistes comme intermédiaires. Dans ce nouveau contexte, on se demande une fois de plus ce qu'est le « vrai » journalisme et on déplore la recherche d'instantanéité ainsi que la vitesse à laquelle les journalistes doivent rédiger leurs textes, vitesse qui les contraint bien souvent à demeurer à la surface du sujet qu'ils désirent couvrir. Seul l'avenir saura nous montrer comment ces bouleversements profonds qui touchent présentement l'univers médiatique affecteront la presse et la littérature de demain...

³³² Nathalie VILLENEUVE, « Le journaliste citoyen en pyjama : nouveau visage de l'autorégulation des médias? », dans *Conseil de presse du Québec – Chroniques*, [en ligne]. <http://conseildepresse.qc.ca/actualites/chroniques/le-journaliste-citoyen-en-pyjama-nouveau-visage-de-lautoregulation-des-medias/> [Site consulté le 7 janvier 2015].

Bibliographie

Corpus primaire

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, GF Flammarion, 1990, 664 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Charles Demailly*, Paris, Flammarion, 2007, 392 p.

MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami*, Paris, Flammarion (coll. GF), 2008, 432 p.

MAUPASSANT, Guy de, « Aux critiques de *Bel-Ami* », [en ligne], <http://maupassant.free.fr/chroniq/critiques.html>, [Site consulté le 3 novembre 2013].

Corpus secondaire

ADACHI, Kazuhiko, « Face au journalisme : *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* de Maupassant », [en ligne]. <http://www.gallia.jp/texte/49/49adachi.pdf> [Site consulté le 9 juin 2014].

AGULHON, Maurice, *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848 : étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, A. Collin, 1977, 105 p.

ALBERT, Marie-Aude, « Judas Iscariote ou les Avatars littéraires du douzième apôtre », dans *Revue des études slaves*, n° 71-2 (1999), p. 359-375.

ALVADO, Hervé, *Maupassant ou l'amour réaliste*, Paris, La Pensée universelle, 1980, 160 p.

AMBRIÈRE, Madeleine, « Balzac et l'énergie », dans *Romantisme*, n° 46 (1984), p. 43-48.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, « Figures de lecteurs, poses de lecture dans la littérature du XIX^e siècle », dans *Le Temps des médias*, n° 3 (2004/2), p. 26-38.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, « Les faits divers de la fin du XIX^e siècle. Enjeux de la naissance d'un genre éditorial », dans *Questions de communication*, n° 7 (2005), p. 233-250.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires - Les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004, 332 p.

ANGENOT, Marc, « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », dans *Romantisme*, n° 63 (1989), p. 5-22.

AUBRY, Paul, *La contagion du meurtre : étude d'anthropologie criminelle*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1896, 308 p.

BAILBÉ, Joseph-Marc, *L'Artiste chez Maupassant*, Paris, Lettres modernes, 1993, 104 p.

BALZAC, Honoré de, « Des Artistes », dans *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1879, p. 143-156, vol. 22.

BALZAC, Honoré de, *Le lys dans la vallée : La Fille aux yeux d'or*, Paris, Éditions Baudelaire, 1969, 576 p.

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard (coll. Folio classique), 2009, 436 p.

BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska, 1832-1844*, Paris, R. Laffont, 1990, p. 957.

BALZAC, Honoré de, *Monographie de la presse parisienne*, Paris, J.-E. Hallier et A. Michel, 1981, 203 p.

BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant journaliste », dans *Flaubert et Maupassant : écrivains normands*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 155-166.

BANCQUART, Marie-Claire, « Flaubert et Maupassant : manger en mots, manger des mots », dans *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant : une affaire de famille littéraire, Actes du colloque de Fécamp, 27-28 octobre 2000*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2002, p. 167-180.

BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant et l'argent », dans *Romantisme*, n° 40 (1983), p. 129-140.

BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant et Paris », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5 (septembre - octobre 1994), p. 793-799.

BARON, Philippe, « La postérité littéraire de Rastignac », dans *L'intertextualité*, Paris, Belles Lettres (coll. Annales littéraires de l'Université de Besançon), 1998, p. 325-337.

BAUDELAIRE, Charles, « L'Albatros », dans *Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris : choix de poèmes*, Groupe Beauchemin éditeur (coll. Parcours d'une œuvre), 2000, p. 11.

BAUM, Paull Franklin, « Judas's Red Hair », dans *The Journal of English and Germanic Philology*, n° 3 (juillet 1922), p. 520-529.

BAYON, Nathalie, *Eugène Spuller (1835-1896), itinéraire d'un républicain entre Gambetta et le Ralliement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, 320 p.

BECKER, Karin, « Le tête-à-tête intime dans le cabinet particulier. Relecture de quelques scènes érotiques du siècle bourgeois », dans *Amour, passion, volupté, tragédie : le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Séguier, 2007, p. 137-143.

BERTHIER, Patrick, « Le thème du "grand homme de province à Paris" dans la presse parisienne au lendemain de 1830 », dans *Illusions perdues, Colloque de la Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 25-50.

Bibliothèque nationale de France, « Historiques des titres de presse numérisés », [en ligne]. http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/anx_pres/a.historiques_titres_de_presse.html [Site consulté le 25 septembre 2014].

Bibliothèque nationale de France, « L'Agence France-Presse », [en ligne]. <http://expositions.bnf.fr/afp/arret/1/> [Site consulté le 5 septembre 2014].

Bibliothèque nationale de France, « La lecture au jour le jour : les quotidiens à l'âge d'or de la presse », [en ligne]. <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/Fiche-presse1.pdf> [Site consulté le 16 décembre 2014].

BIENVENU, Jacques, « La lettre volée », dans *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant : une affaire de famille littéraire, Actes du colloque de Fécamp, 27-28 octobre 2000*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2002, p. 23-46.

BISMUT, Roger, « Quelques problèmes de création littéraire dans *Bel Ami* », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, (juillet-septembre 1967), p. 577-589.

BONNIN-PONNIER, Joëlle, *Le restaurant dans le roman naturaliste : narration et évaluation*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2002, 586 p.

BOREL, Pierre, *Le destin tragique de Maupassant*, Paris, Les Éditions de France, 1927, 212 p.

BOTTEREL-MICHEL, Catherine, *Le mal fin de siècle dans l'œuvre de Maupassant. La tentation de la décadence*, thèse de doctorat en lettres, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000, 531 f.

BOTTEREL-MICHEL, Catherine, « Représentation de l'écrivain dans l'œuvre de Maupassant : portrait d'un artiste fin de siècle », dans *Travaux de littérature – Volume XX, Le statut littéraire de l'écrivain*, Boulogne, Adirel, 2007, p. 157-168.

BOURGET, Paul, *André Cornélis*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1887, 348 p.

BRET, Thierry, *Jules Vallès : la violence dans la trilogie*, Paris, L'Harmattan, 2007, 390 p.

BRIOT, Eugénie, « De l'*Eau Impériale* aux *Violettes du Czar*, Le jeu social des élégances olfactives dans le Paris du XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 55-1 (2008), p. 28-49.

BRISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. Socius), 2005, 410 p.

BRISSETTE, Pascal, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », dans *COnTEXTES : revue de sociologie de la littérature*, [en ligne]. <http://contextes.revues.org/index1392.html> [Texte consulté le 6 avril 2012].

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Revue littéraire. Les petits naturalistes », dans *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1884, p. 693-704.

BUIES, Arthur, *Conférences – La presse canadienne-française et les améliorations de Québec*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1875, 21 p.

BURY, Mariane, *Le roman d'apprentissage au XIX^e siècle*, Paris, Hatier (coll. Profil littérature), 1995, 159 p.

BUVIK, Per, « René Girard et Gaultier », dans *Le bovarysme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 293-306.

CABANÈS, Jean-Louis, *Les frères Goncourt : art et écriture*, France, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, 475 p.

CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène, « Modèles picturaux, modèles descriptifs dans *Bel-Ami*. Une écriture sketchiste », dans *Poétique*, n° 153 (2008/1), p. 81-106.

CASTELLA, Charles, *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972, 297 p.

CASTONGUAY, Alec, « Portrait de l'ami lecteur », [en ligne]. <http://www.ledevoir.com/societe/medias/282126/portrait-de-l-ami-lecteur> [Site consulté le 8 septembre 2014].

CHAMPEAU, Stéphanie, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Honoré Champion, 557 p.

CHAMPEAU, Stéphanie, « Les Goncourt et la passion de l'artiste », dans *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 49-69.

CHAMARD-BERGERON, Julia, « "Vous croyez aux amis" : l'amitié dans *Illusions perdues* », dans *L'Année balzacienne*, n° 10 (2009/1), p. 283-313.

CHARLE, Christophe, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Éditions du Seuil (coll. L'Univers historique), 2004, 399 p.

CHARLES, Shelly, « Pigault-Lebrun : tonner contre ! Les mauvaises lectures de Flaubert », dans *Littérature*, n° 131 (2003), p. 18-36.

CHESSEX, Jacques, *Maupassant et les autres*, Paris, Éditions Ramsay, 1981, 179 p.

CHOLLET, Roland, *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, 654 p.

CITRON, Pierre, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 530 p.

CLAVIEN, Alain, « Philippe Godet et *La Gazette de Lausanne* », dans *Littérature "bas de page" : le feuilleton et ses enjeux dans la société des 19^e et 20^e siècles*, Lausanne, Antipodes (coll. Les Annuelles - Histoire et société contemporaines, n° 7), 1996, 191 p.

CORBIN, Alain, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1989, 494 p.

Correspondance Gustave Flaubert - Guy de Maupassant, texte établi et annoté par Yvan Leclerc, Paris, Flammarion, 1993, 513 p.

COULETEL, Nathalie, « Les Folies-Bergère : une pornographie "select" », dans *Romantisme*, n° 163 (2014/1), p. 111-124.

CZYBA, Luce, *Écrire au XIX^e siècle : recueil d'articles offert par ses amis, collègues et disciples*, Paris, Belles Lettres, 1998, 319 p.

- DANGER, Pierre, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Librairie Nizet, 1993, 216 p.
- DE CERTEAU, Michel, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 216 p.
- DE FALCO, Domenica, *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, 328 p.
- DELAISEMENT, Gérard, *Bel-Ami par Maupassant; analyse critique*, Paris, Hatier (coll. Profil d'une œuvre), 1972, 79 p.
- DELAISEMENT, Gérard, *La modernité de Maupassant*, Paris, Éditions Rive Droite, 1995, 308 p.
- DEL LUNGO, Andrea et Boris LYON-CAEN [dir.], *Le roman du signe : fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, 296 p.
- DELPORTE, Christian, Michael PALMER et Denis RUELLAN [dir.], *Presse à scandale, scandale de presse*, Paris, L'Harmattan, 2001, 258 p.
- DEMONT, Bernard, *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant : une rhétorique de l'espace géographique*, Paris, Honoré Champion, 2005, 538 p.
- DETHLOFF, Uwe, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant, dans *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, Paris, Nathan, 1993, p. 117-126.
- DIAZ, José-Luis, *Illusions perdues d'Honoré de Balzac*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, 237 p.
- DIAZ, José-Luis [dir.], *Illusions perdues, Actes du colloque de la Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 265 p.
- DIAZ, José-Luis, « Présentation », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110 (2010/3), p. 515-520.
- DISEGNI, Silvia, *Jules Vallès : du journalisme au roman autobiographique*, Paris, L'Harmattan, 1996, 255 p.
- DONALDSON-EVANS, Mary, *A Woman's Revenge : The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*, Lexington, French Forum Publishers, 1986, 159 p.
- DONALDSON-EVANS, Mary, « The Harlot's Apprentice: Maupassant's *Bel-Ami* », dans *The French Review*, vol. 60, n° 5 (avril 1987), p. 616-625.
- DUBOIS, Jacques, *Stendhal, une sociologie romanesque*, Paris, Découverte, 2007, 250 p.
- DUFLOT, Joachim, *Dictionnaire d'amour, études physiologiques*, Paris, Comptoir des imprimeurs-unis, 1846, 312 p.
- ESTOC, Gisèle d', *Cahier d'amour*, Paris, Arléa, 1993, p. 109.

ESTOC, Gisèle d', « L'androgynie », dans *Maupassant et l'Androgynie*, Paris, Les Éditions du Livre moderne (coll. Sélection), 1944, p. 34.

FERENCZI, Thomas, *L'invention du journalisme en France : naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1993, 275 p.

FLAUBERT, Gustave, « À M^{me} Gustave de Maupassant », [en ligne]. <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/73a.html> [Site consulté le 3 novembre 2014].

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance (1830-1850)*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 348.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance (1850-1854)*, Paris, G. Charpentier et C^{ie} éditeurs, 1889, 403 p.

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio classique), 1965, 502 p.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1862, 420 p.

FOREST, Louis, « Le voleur d'enfants », dans *Médias 19*, [en ligne]. <http://www.medias19.org/index.php?id=622> [Site consulté le 5 octobre 2014].

FORESTIER, Louis, « *Bref, c'est mon disciple*, le cas Flaubert-Maupassant », dans *Romantisme*, n° 122 (2003), p. 93-105.

FORESTIER, Louis, « La recherche de la vérité », dans *Europe*, n° 772-773 (août-septembre 1993), p. 53-60.

FRANKINET, Baptiste, *Bel-Ami de Maupassant*, Bruxelles, Lemaitre publishing, 2011, 13 p.

G. HYDAK, Michael, « Door Imagery in Maupassant's *Bel-Ami* », dans *The French Review*, vol. 49, n° 3 (1976), p. 337-341.

GAILLARD, Emmanuelle, « L'âge d'or de la presse », [en ligne]. http://www.histoireimage.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=450#sthash.0Yc8eZiw.dpuf [Site consulté le 13 juillet 2014].

GAUTSCHI-LANZ, Catherine, « Espaces galants : les cabinets particuliers », dans *Le roman à table. Nourritures et repas imaginaires dans le roman français, 1850-1900*, Genève, Slatkine Érudition, 2006, p. 121-145.

GARGETT, Graham, *Heroism and Passion in Literature : Studies in Honour of Moya Longstaffe*, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2004, 282 p.

GENGEMBRE, Gérard, *Le romantisme*, Paris, Ellipses, 1995, 120 p.

GIACCHETTI, Claudine, *Maupassant : espaces du roman*, Genève, Droz, 1993, 241 p.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, B. Grasset, 2001, 375 p.

GLATIGNY, Jessica, « La production du fait divers en France et au Québec de 1885 à 1935. Une étude comparée de la presse », thèse de doctorat en histoire contemporaine, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 612 f.

GLINOER, Anthony et Vincent LAISNEY, « De Daniel d'Arthez à Calixte Armel : le cénacle à l'épreuve du roman », dans *Tangence*, n° 80 (hiver 2006), p. 19-40.

GLINOER, Anthony et Vincent LAISNEY, *L'âge des cénacles, Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013, 705 p.

GOLDMANN, Annie, *Rêves d'amour perdus : les femmes dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Denoël, 1984, 197 p.

GONCOURT, Edmond de, *La maison d'un artiste*, tome II, Paris, G. Charpentier éditeur, 1881, 382 p.

GONCOURT, Edmond de, *Manette Salomon*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1877, 444 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Didier et C^{ie}, 1864, 450 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire. 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, 2004, 1218 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt, tome II : 1858-1860*, Paris, Honoré Champion, 2005, 835 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire, 1862-1865*, Paris, Flammarion, 1935, 270 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire, 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, 2004, 1292 p.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire, 1887-1896*, Paris, Laffont, 2004, p. 31.

GONON, Laetitia, « Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle : Enjeux stylistiques et littéraires d'un exemple de circulation des discours », thèse de doctorat en sciences du langage, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011, 326 f.

GONZALEZ-QUIJANO, Lola, « La chère et la chair » : *gastronomie et prostitution dans les grands restaurants des boulevards au XIX^e siècle*, [en ligne]. <http://gss.revues.org.acces.bibl.ulaval.ca/2925> [Site consulté le 11 août 2014].

GRAUBY, Françoise, *Le Corps de l'Artiste : discours médical et représentations de l'artiste au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001, 248 p.

GRENOUILLET, Corinne, « Les Lectures, signe du personnage romanesque », dans *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 175-208.

HARTOY, Maurice D', *Guy de Maupassant, inconnu : ses conseils à une « femme de lettres »*, Paris, Les Amis de Maupassant, 1957, 61 p.

JOLY, Bernard, « Guy de Maupassant : amours et victuailles », dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 77 (2003), p. 151-168.

JOURDAN, Annie, « Le triomphe de Lucien de Rubempré : faux poète, vrai dandy », dans *Balzac : Illusions perdues : « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, Groningen, Institut de langues romanes, 1988, p. 62-77.

KALIFA, Dominique, « Crimes. Fait divers et culture populaire à la fin du XIX^e siècle », dans *Genèses*, n° 19 (1995), p. 68-82.

KALIFA, Dominique, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e siècle », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 6 (1999), p. 1345-1362.

KRAJEWSKA, Barbara, « *Bel-Ami* ou la rage d'être femme », dans *Dossier : Guy de Maupassant*, Paris, Société de la revue des deux mondes, 1993, p. 34-45.

LABOURET, Mireille, « Méphistophélès et l'androgynie. Les figures du pacte dans *Illusions perdues* », dans *L'Année Balzacienne*, 1996, n° 17, p. 211-230.

LAFORGUE, Pierre, *L'Edipe romantique : le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, ELLUG, 2002, 203 p.

LAISNEY, Vincent, « Du Cénacle à l'Élite », dans Vincent LAISNEY [dir.], *Le miroir et le chemin : l'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 271-280.

LAISNEY, Vincent, « Le cénacle est-il une institution littéraire ? », dans *L'Écrivain et ses institutions*, Genève, Droz (coll. Travaux de littérature), 2006, p. 267-278.

LANOUX, Armand, *Maupassant, le Bel-Ami*, Paris, B. Grasset, 1995, 464 p.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, tome III, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1867, 1174 p.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, tome VIII, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1872, 1664 p.

Le Petit Parisien, « Au confessionnal », [en ligne].
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k473135j/f3.zoom> [Site consulté le 25 octobre 2014].

Le Soleil, « Profil des lecteurs », [en ligne].
<http://pdf.cyberpresse.ca/lesoleil/PROFIL%20LECTEURS.pdf> [Site consulté le 8 septembre 2014].

Le trésor de la langue française informatisé, *Épervier*, [en ligne]. <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3108419655;r=1;nat=;sol=0>; [Site consulté le 6 août 2014].

LECLERC, Yvan, « Maupassant le texte hanté », dans *Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, Paris, Nathan, 1993, p. 259-270.

LEHU, Philippe, Bel-Ami, *Guy de Maupassant*, Paris, Bordas (coll. L'œuvre au clair), 2003, 127 p.

LEROY-JAY, Hubert, *Guy de Maupassant, mon cousin : souvenirs familiaux et réflexions diverses*, Luneray, Éditions Bertout, 1993, 77 p.

LESAGE, Alain-René, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Lille, Desclée de Brouwer, 1886, 379 p.

LETHBRIDGE, Robert, « Maupassant's *Bel-Ami* and the art of illusion », dans *Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Mylne*, Londres, Grant & Cutler, 1988, p. 123-137.

LEUWERS, Daniel, « Introduction », dans Bel-Ami, *texte établi avec introduction, chronologie, bibliographie, notes, appendice et variantes par Daniel Leuwers*, Paris, Garnier, 1988, p. VII-XLIV.

LÉVÊQUE, Jean-Jacques, *Les années folles, 1918-1939 : le triomphe de l'art moderne*, Paris, ACR Édition, 1992, 624 p.

L'histoire par l'image, « Les galeries du Palais-Royal, ancêtre des passages couverts », [en ligne]. <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=684#sthash.nvB5eyzn.dpuf> [Site consulté le 01 mars 2014].

LLOYD, Christopher, *Maupassant*, Bel-Ami, Londres, Grant & Cutler, 1988, 93 p.

LUKÁCS, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, F. Maspero, 1967, 112 p.

MAIZEROY, René, *Celles qui osent*, Paris, Marpon et Flammarion, 1883, 302 p.

MALRIEU, Joël, *Joël Malrieu présente Bel-Ami de Guy de Maupassant*, Paris, Gallimard (coll. Folio classique), 2002, 213 p.

MANEVY, Raymond, *La presse de la III^e République*, Paris, J. Foret, 1955, 255 p.

MARCOIN, Francis, *Les romans de Maupassant : six voyages dans le bleu*, Paris, Éditions du temps, 1999, 95 p.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Le bilboquet*, édition critique présentée par Françoise Rubellin, Paris, CNRS éditions, 1995, 117 p.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Le paysan parvenu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 379 p.

MARTIN, Marc, *Médias et journalistes de la République*, Paris, O. Jacob, 1997, 494 p.

MAUPASSANT, Guy de, « À propos du peuple », dans *Maupassant : journaliste et chroniqueur*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 38-47.

MAUPASSANT, Guy de, « À sa mère », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/corresp/90.html> [Site consulté le 1^{er} juin 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « À Victor Havard », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/corresp/cadre.php?ord=a&num=612> [Site consulté le 22 août 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « Allouma », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/allouma.html>, [Site consulté le 11 juillet 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « Au bord du lit », [en ligne], <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/bordlit.html>, [Site consulté le 5 novembre 2013].

MAUPASSANT, Guy de, « Aux critiques de *Bel-Ami* », [en ligne], <http://maupassant.free.fr/chroniq/critiques.html>, [Site consulté le 3 novembre 2013].

MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami*, préface et notes de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, 1973, 434 p.

MAUPASSANT, Guy de, « Boule de suif », [en ligne], <http://maupassant.free.fr/textes/suif.html>, [Site consulté le 15 novembre 2013].

MAUPASSANT, Guy de, « En famille », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/famille2.html> [Site consulté le 3 novembre 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « Jadis », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/jadis.html> [Site consulté le 25 septembre 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « Imprudence », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/impruden.html>, [Site consulté le 6 juillet 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « La bûche », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/buche.html> [Site consulté le 27 août 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « La Lysistrata moderne », [en ligne], <http://maupassant.free.fr/chroniq/lysistrata.html>, [Site consulté le 15 novembre 2013].

MAUPASSANT, Guy de, « La revanche », [en ligne]. <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/revanche.html> [Site consulté le 8 septembre 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « L'ami Joseph », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/ami.html> [Site consulté le 9 septembre 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « L'ami patience », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/patience.html> [Site consulté le 9 septembre 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « L'Art de rompre », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/chroniq/rompre.html> [Site consulté le 23 mai 2014].

MAUPASSANT, Guy de, « Le roman », dans *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1888, p. I-XXXV.

MAUPASSANT, Guy de, « L'Ermite », [en ligne], <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/ermite.html>, [Site consulté le 15 novembre 2013].

MAUPASSANT, Guy de, « L'Homme-fille », [en ligne], <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/homme.html>, [Site consulté le 15 octobre 2013].

MAUPASSANT, Guy de, *L'inutile beauté*, Paris, Victor-Havard Éditeur, 1890, p. 1-57.

MAUPASSANT, Guy de, « Louis Bouilhet », dans *Chroniques II*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 116-121.

MAUPASSANT, Guy de, *Les Dimanches d'un Bourgeois de Paris*, [en ligne], http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Maupassant_Les_dimanches_dun_bourgeois_de_Paris.pdf, [Site consulté le 12 novembre 2013].

MAUPASSANT, Guy de, « Messieurs de la chronique », dans *Maupassant : journaliste et chroniqueur*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 27-37.

MAUPASSANT, Guy de, « Une aventure parisienne », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/textes/aventure.html> [Site consulté le 25 septembre 2014].

MAUPASSANT, Guy de, *Notre cœur*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1890, 300 p.

MAUPASSANT, Guy de, *Sur l'eau : Cannes, Saint-Raphaël, Saint-Tropez*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993, 137 p.

MAUPASSANT, Guy de, « Un fils », [en ligne]. <http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre> [Site consulté le 7 août 2014].

MAUPASSANT, Guy de, *Une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 303 p.

MBARGA, Christian, *Émile Zola : les femmes de pouvoir dans les Rougon-Macquart*, Paris, Harmattan, 2008, 229 p.

MCNEIL ARTEAU, Guillaume, « La carrière journalistique dans *Illusions perdues* : dépense énergétique et désordre social », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2009, 99 p.

MELISON-HIRCHWALD, Gabrielle, « Le chronotope du salon dans quelques romans de mœurs parisiens », dans *Intime et politique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 47-58.

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *L'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Cahiers intempestifs, 2003, 469 p.

MICHEL, Arlette, « La poétique balzacienne de l'énergie », dans *Romantisme*, n° 46 (1984), p. 49-60.

MILDRED HARTIG, Rachel, *Struggling Under the Destructive Glance : androgyny in the Novels of Guy de Maupassant*, New York, P. Lang, 1991, 134 p.

M. K. WALLS, Alison, *The Sentiment of Spending : Intimate Relationships and the Consumerist Environment in the Works of Zola, Rachilde, Maupassant, and Huysmans*, New York, Peter Lang, 2008, 150 p.

MOMBERT, Sarah, « Maupassant, le journal et les filles », [en ligne]. <http://www.medias19.org/index.php?id=13398> [Site consulté le 9 juin 2014].

MONTANDON, Alain [dir.], *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 405 p.

Musée d'Orsay, *Henri Gervex*, « La République française », [en ligne]. http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=020390&cHash=71f4edef36 [Site consulté le 5 mai 2014].

Musée d'Orsay, *Jean Béraud*, « La salle de rédaction », [en ligne]. http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-salle-de-redaction-16957.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=55db5091e6, [Site consulté le 5 mai 2014].

NOIRAY, Jacques, « La subversion du modèle balzacien dans *Charles Demailly* », *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 167-180.

ODAERT, Olivier, « Écrivain et reporter : les enjeux documentaires d'une posture littéraire », dans *Fabula / Les colloques, Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, [en ligne]. <http://www.fabula.org/colloques/document1748.php> [Site consulté le 6 janvier 2015].

OVERTON, Bill, *Fictions of female adultery, 1684-1890 : theories and circumtexts*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2002, 284 p.

PARENT-DUCHÂTELET, Alexandre, *La prostitution à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 238 p.

PERNOT, Denis, « Paris, province pédagogique », dans *Romantisme*, n° 83 (1994), p. 107-118.

PETITIER, Paule, « 1830 ou les métamorphoses du centre (Michelet, Balzac, Hugo) », dans *Romantisme*, n° 123 (2004/1), p. 7-20.

PHILIPPOT, Didier, *Flaubert*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 935 p.

PINSON, Guillaume, « De Lucien de Rubembré à Gédéon Spilett, ou de l'écrivain-journaliste au reporter qui n'écrit plus : scénarios et contre-scénarios », dans *L'écrivain fictif en sociétés : groupes, rivalités, publics*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2012, p. 203-216.

PINSON, Guillaume, « Le reporter fictif », dans *Autour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n° 40 (2010), p. 87-99.

PINSON, Guillaume, *L'imaginaire médiatique : histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 272 p.

PINSON, Guillaume et Marie-Ève THÉRENTY, « L'invention du reportage », dans *Autour de Vallès : revue d'études vallésiennes*, n° 40 (2010), p. 5-21.

PINSON, Guillaume et Maxime PRÉVOST [dir.], « Penser la littérature par la presse », dans *Études littéraires*, vol. XL, n° 3 (automne 2009), 206 p.

POYET, Thierry, *L'héritage Flaubert Maupassant*, Paris, Éditions Kimé, 2000, 279 p.

PRINCE, Gerald, « Architecture et thématique dans *Bel-Ami* », dans *Littérature*, n° 71 (1988), p. 59-66.

QUESNEL, Alain, *Premières leçons sur les romans de Maupassant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 105 p.

RABECQ-MAILLARD, Madeleine, *Histoire du jouet*, Paris, Hachette, 1962, 96 p.

REAL, Elena, « Quand Don Juan s'embourgeoise. Le personnage du séducteur dans le roman du XIX^e siècle », dans *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, p. 245-254.

RICHER, Jean-François, « Le Boudoir chez Balzac ou la nouvelle fabrique de l'homme d'État : le cas d'Henri de Marsay », dans *Balzac et le politique*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2007, p. 133-143.

RITCHIE, Adrian, « Maupassant en 1881 : entre le conte et la chronique », dans *Guy de Maupassant*, New York, Rodopi, 2007, p. 11-20.

SALLES, Daniel, « Journalistes et écrivains au XIX^e siècle », [en ligne]. <http://expositions.bnf.fr/presse/arret/13-2.htm> [Site consulté le 2 octobre 2014].

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Les Discours du journal, rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Sainte-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, 269 p.

SANGSUE, Daniel, « De quelques écrivains fictifs dans les récits de Maupassant », dans *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, Paris, Nathan, 1993, p. 229-239.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, 374 p.

SCHUEREWEGEN, Franc, « Le prix de la lettre. Réflexions axiologiques », dans Françoise VAN ROSSUM-GUYON [dir.], *Balzac : Illusions perdues : « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, Groningen, Institut de langues romanes, 1988, p. 78-88.

SOLLIER, Paul, *Les phénomènes d'autoscopie : l'hallucination de soi-même*, Paris, L'Harmattan, 2006, 180 p.

STENDHAL, « De l'État actuel de la littérature française en prose », dans *Chroniques pour l'Angleterre, Contributions à la presse britannique (1826)*, Grenoble, ELLUG Éditions, 1991, p. 27-43.

STIÉNON, Valérie, « Penser la querelle par la sélection naturelle », dans *CONTEXTES*, [en ligne]. <http://contextes.revues.org/4999?lang=en> [Texte consulté le 1^{er} mai 2013].

TÉTU, Jean-François, « Marc MARTIN (2005), *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne* », dans *Communication* [en ligne]. <http://communication.revues.org/2195> [Site consulté le 4 janvier 2015].

THÉRENTY, Marie-Ève, « Du roman-feuilleton au journal-fiction. Enjeux de la fictionnalisation du journal au XIX^e siècle », dans *Modernités 23 : Les enseignements de la fiction*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 21-34.

THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT, 1836, *L'an 1 de l'ère médiatique, analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001, 388 p.

THÉRENTY, Marie-Ève, « Le journal dans le roman du XIX^e siècle ou l'icône renversée », dans *Le roman du signe : fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 25-38.

THÉRENTY, Marie-Ève, « Les “boutiques d'esprit” : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110 (2010/3), p. 589-604.

THÉRENTY, Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion (Romantisme et modernités), 2003, 735 p.

THÉRENTY, Marie-Ève, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Poétique), 2007, 400 p.

TOURNIER, Isabelle, « Titrer et interpréter », dans Françoise VAN ROSSUM-GUYON [dir.], *Balzac : Illusions perdues : « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, Groningen, Institut de langues romanes, 1988, p. 12-22.

VAILLANT, Alain, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, 395 p.

VAILLANT, Alain, « Le journal, creuset de l'invention poétique », dans *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, p. 317-328.

VAN DEN DUNGEN, Pierre, « Écrivains du quotidien : Journalistes et journalisme en France au XIX^e siècle », dans *SEMEN*, n° 25 (2008), p. 2-12.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, « Quand l'Autre est roux... », dans *Les grandes peurs*, Genève, Droz, 2003, p. 195-204.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, *Réflexions sur la question rousse : histoire littéraire d'un préjugé*, Paris, Tallandier, 2007, 283 p.

VAPEREAU, Gustave, *L'Année littéraire et dramatique. Revue annuelle des principales productions de la littérature française et des traductions des œuvres les plus importantes des littératures étrangères*, Paris, Hachette, 1866, 504 p.

VAUCHER-GRAVILI, Anne de, « Papiers d'un jour. Maupassant et la pratique d'un métier difficile », dans *Maupassant et l'écriture : actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, Paris, Nathan, 1993, p. 29-39.

VIAL, André, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, 640 p.

VILLENEUVE, Nathalie, « Le journaliste citoyen en pyjama : nouveau visage de l'autorégulation des médias? », dans *Conseil de presse du Québec – Chroniques*, [en ligne]. <http://conseildepresse.qc.ca/actualites/chroniques/le-journaliste-citoyen-en-pyjama-nouveau-visage-de-lautoregulation-des-medias/> [Site consulté le 7 janvier 2015].

WRONA, Adeline, « Écrire pour informer », dans *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde édition, 2011, p. 717-743.

ZOLA, Émile, « Étude sur le journalisme », préface à *La Morasse*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888.

ZOLA, Émile, *La Curée*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1981, 378 p.

ZOLA, Émile, « Les Chutes », dans *Mes haines : causeries littéraires et artistiques ; Mon salon (1866) ; Édouard Manet, étude biographique et critique*, Paris, Slatkine, 1979, p. 309-316.

ZOLA, Émile, *Nana*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1880, 524 p.

ZOLA, Émile, *Son excellence Eugène Rougon*, Paris, Pocket (coll. Lire et voir les classiques), 1995, 520 p.

Annexe



Figure 1 : À «La République française», Henri Gervex



Figure 2 : La salle de rédaction du «Journal des débats», Jean Béraud