

**Du réalisme et de son illusion : la Méditerranée de Guy de Maupassant entre
représentation réaliste et penchants surnaturels**

*À Ester,
qui m'a accompagnée
pendant les neuf derniers mois
de rédaction de ce travail*

Table des matières

| | |
|--|--------------|
| Éditions de référence citées et liste des abréviations..... | p. 4 |
| Introduction..... | p. 5 |
| Chapitre I : | |
| <i>D'un réalisme vraiment visionnaire à une vision surnaturelle du réel : quelques réflexions théoriques sur l'art de Guy de Maupassant.....</i> | <i>p. 24</i> |
| Du "réalisme" et de son "effet"..... | p. 25 |
| Pour une esthétique du regard chez Maupassant disciple de Flaubert..... | p. 33 |
| Vérité prétendue et illusion du vrai : les genres de prose abordés..... | p. 39 |
| D'un inconnu vraiment explorable : le fantastique au croisement du contingent..... | p. 52 |
| Chapitre II : | |
| <i>Voyage autour de la Méditerranée entre peinture réaliste et élan fantastique.....</i> | <i>p. 68</i> |
| Départs. Anecdotes sur la matière qui suit..... | p. 69 |
| Premières approches visuelles, ou l'objet en mirage..... | p. 78 |
| La Corse à la dérive dans la suite du « Bonheur »..... | p. 89 |
| Autres dissonances : « En voyage », « Notes d'un voyageur », « Blanc et bleu »..... | p. 99 |
| Excursus solaires..... | p. 114 |
| Du témoignage historique à l'expérience de l'ineffable : gros plan sur l'Afrique du Nord..... | p. 131 |
| L'entre-deux vies : Méditerranée et maladie..... | p. 149 |
| Une idylle perturbante : vers un discours du fantastique dans les pays du soleil..... | p. 170 |
| Répartition des textes de Maupassant traités au chapitre II..... | p. 190 |
| Conclusion..... | p. 193 |

Appendice 1 :
Compte-rendu des voyages de Guy de Maupassant dans les pays du soleil..... p. 204

Appendice 2 :
Maupassant source de lui-même: la représentation de la Corse entre remaniement et réécriture. L'exemple des chroniques, d'Une vie et d'« Histoire corse ».....p. 205

Introduction..... p. 205
Du côté du descriptif : un paysage antinomique..... p. 209
Du côté du narratif : le banditisme et la loi de la vengeance..... p. 219
Conclusion..... p. 223

Bibliographie..... p. 226

Éditions de référence citées et liste des abréviations

Contes et Nouvelles, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », volumes I et II, 1974 et 1979.

Abrégés *I* et *II*.

Romans, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

Abrégé *R*.

Contient :

- *Une vie*, abrégé *UV* ;
- *Bel-Ami*, abrégé *BA* ;
- *Pierre et Jean*, abrégé *PJ*.

Chroniques. Anthologie, éd. Henri Mitterrand, Le Livre de Poche, 2008.

Abrégé *Chro*.

Carnets de voyage, Au soleil, Sur l'eau, La vie errante, éd. critique présentée par Gérard Delaisement, Paris, Rive Droite, 2006,

Abrégé *Carnets*.

Contient :

- *Au soleil*, abrégé *AS* ;
- *Sur l'eau*, abrégé *SE* ;
- *La vie errante*, abrégé *VE*.

Introduction

Depuis 1850 environ l’empreinte romantique que possédait la littérature de voyage, ayant comme apogée la parution, en 1851, du *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, subit de grands changements. Les écrivains-voyageurs s’écartent progressivement des excès descriptifs et des élans égotiques qui avaient dominé leurs récits jusqu’à cette époque. L’enthousiasme pour le pittoresque et l’exotique acquiert de nouvelles formes et des interprétations inédites. Regardés par les romantiques d’autrefois avec une énergie descriptive, visionnaire et créatrice, les pays orientaux, qui coïncident désormais, pour la plupart, avec les territoires colonisés, deviennent l’objet d’une analyse lucide de la part de l’Occident conquérant et se laissent étudier pour la première fois par celui-ci du point de vue social, politique, culturel. Non que l’attrait pour le soi-disant rêve d’Orient disparaisse : le sentiment d’étrangeté qu’il inspire grâce à l’individuation des différences issues de la mise en parallèle avec le paradigme occidental, non seulement continue à être la base d’une sensation de surprise et d’enchantement, mais constitue une véritable matière d’investigation scientifique. C’est au nom de cette nouvelle approche que le soi-disant monde "oriental" se voit attribuer un suffixe en "-isme" contribuant à faire de celui-ci une vraie branche d’étude voire un modèle, doué de certains traits particuliers, le distinguant de l’Occident lointain qui l’observe pourtant de près. Après Nerval, on assiste donc à une dissolution graduelle du point de vue romantique sur les terres étrangères, à l’effacement de cette approche qui accordait aux rêveries et aux légendes liées à un certain lieu une position de primauté soulignant le potentiel fantaisiste que celui-ci était censé dégager. Au reportage journalistique, les romantiques privilégiaient, en effet, la description d’une atmosphère dictée par la sensation subjective et par l’imagination – source première d’inspiration et de création –, ainsi qu’une dimension de l’espace qui jouait le rôle de miroir exclusif et privé de l’âme. D’où une reproduction toute intime du paysage visant à la construction d’un imaginaire spatial, voire d’un lieu rêvé ou songé, plutôt qu’à la peinture réaliste des endroits visités et des expériences vécues.

La disparition de cette conception est accompagnée par la diffusion, dans les milieux artistes, d’un jugement de mépris vis-à-vis de la littérature de voyage, considérée par les générations suivantes, comme un genre mineur, presque insignifiant et négligeable. Barbey D’Aurevilly, en la qualifiant comme « quelque chose de plus facile que la "littérature facile" », précise qu’il n’entend pas discréditer les textes ayant comme objet des déplacements « scientifiques », mais ceux qui se fondent sur des « voyages pittoresques, individuels, artistiques

ou littéraires de ces *dilettanti* quelconques qui ont, sur tout, une phrase qu'on a vue quelque part au service de leurs impressions ou de leurs souvenirs »¹. D'où la déclaration, de la part de l'écrivain, de la crise d'une époque affectée, selon lui, d'une « hydropsie de description et de peinture, mais qui adore sa maladie »². Dans la même direction, un jeune Gustave Flaubert se refuse de publier son ouvrage *Par les champs et par les grèves* (1847), écrit à quatre mains avec Maxime du Camp, et inspiré par le voyage effectué en Bretagne avec ce dernier. L'expérience du voyage en Orient, constituant pour les romantiques une étape incontournable de leur initiation artistique, se traduit, pour Flaubert, dans un ouvrage qui, comme le dit Claudine Gothot-Mersch³, n'a jamais été véritablement rédigé et dont la publication tardive – sa première édition chez Conard remonte à 1910 – lui a empêché de jouer un rôle important dans l'histoire du genre, tout en étant, aujourd'hui, parmi les textes de voyage les plus cités à côté de *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de François-René de Chateaubriand et des *Voyage en Orient* d'Alphonse de Lamartine et de Gérard de Nerval. Les manuscrits du *Voyage en Orient* de Flaubert consistent, en effet, en des carnets de route, de petit format, que l'auteur composait « parfois au moment même de ses visites (description de monuments par exemple), parfois le soir, parfois quelques jours plus tard »⁴. Et la prise de distance à l'égard de la littérature de voyage – attitude d'ailleurs très courante à l'époque – est renforcée par ce souvenir que nous laisse Du Camp à propos du refus de la part du romancier de prendre au sérieux un projet d'écriture ayant comme sujet leur voyage en Grèce : « l'œuvre pouvait être courte, intéressante et offrir un bon terrain de début – suggère Du Camp – Il rejeta mon conseil ; il me répondit que les voyages comme les humanités ne devaient servir qu'à "corser le style", et que les incidents recueillis en pays étranger pouvaient être utilisés dans un roman, mais non pas dans un récit ; écrire un voyage ou rédiger un fait divers, pour lui c'était un tout un, c'était de la basse littérature et il avait des inspirations plus élevées »⁵.

La position que revêt la littérature de voyage au sein de la deuxième moitié du XIXe siècle doit tenir compte des grandes transformations en cours en Europe occidentale sur le plan

¹ B. D'Aurevilly, *Voyageurs et romanciers*, Paris, Lemerre, 1908, p. 100.

² *Ivi.*

³ C. Gothot-Mersch, *Pour une édition du Voyage en Orient de Flaubert*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, 1991. En ligne disponible sur : < www.arllfb.be >, date de la dernière consultation : le 26 juillet 2014.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1892, t. II, p. 9. Voir aussi *Flaubert : un regard photographique contre la photographie*, dans Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 250-268.

matériel comme sur le plan idéologique. Du point de vue technique, deux innovations significatives ont sans aucun doute contribué à changer la manière de s'approcher au voyage : l'amélioration des conditions liées à des moyens de transport comme le bateau à vapeur et le train, d'une part ; d'autre part, l'emploi de plus en plus répandu de l'appareil photographique, suite à son invention de la part de Daguerre en 1839. Des pèlerinages culturels accomplis par quelques élus pendant les premières décennies du siècle, on passe à la création d'itinéraires réalisables par une quantité grandissante de personnes, l'accès au bateau et au train étant devenu possible grâce à la diminution des coûts de transport. C'est en accord avec cette facilité croissante de déplacement que les journaux et les revues contribuent à lancer des projets d'information politique et culturelle à l'étranger auxquels participent des écrivains voyageurs comme Guy de Maupassant, envoyé par *Le Gaulois* en Algérie en 1881. À côté de la presse, les institutions gouvernementales profitent, elles-aussi, de cette aisance majeure dans l'exploitation des voies de communication pour effectuer des missions diplomatiques importantes dans les pays étrangers : Du Camp et Flaubert partent pour l'Égypte, en 1849, suite à une demande de la part du Ministère de l'Instruction publique, le premier, du Ministère de l'Agriculture et le Commerce, le second, alors que Pierre Loti est invité par le nouveau ministre de France Jules Patenôtre au Maroc en 1889. La raison d'être du voyage romantique, plus strictement intime et exceptionnel, semble graduellement disparaître au nom d'une expérience qui naît au service du grand public en tant que véritable phénomène d'information, ou plus généralement, de communication. D'autant plus que cette expérience, de moins en moins singulière et privée, peut être dorénavant témoignée par le biais de l'appareil photographique, une innovation apte à modifier de manière irréversible non seulement la perception de l'espace au cœur de la littérature de voyage, mais aussi, et surtout, la conception du dispositif descriptif dans la pratique d'écriture de ses auteurs. Plus ou moins enthousiastes, ces derniers ne peuvent pas s'empêcher de manifester leur avis à l'égard de la photographie qui, jusqu'en 1880, demeure un objet de représentation visuelle séparée par rapport aux textes, accompagnés plutôt de gravures ou de lithographies⁶. La réaction de nombre d'intellectuels a été d'ailleurs plus souple et pragmatique que l'on peut s'imaginer. Tout en la critiquant, beaucoup d'entre eux expriment leur attrait personnel en soulignant la valeur utilitaire de l'appareil bien sûr, mais aussi en s'interrogeant sur les changements que cet outil pourrait, dès lors, apporter dans la méthode descriptive et

⁶ Voir à cet égard Claire Bustarret, *Vulgariser la civilisation : science et fiction "d'après photographie"*, in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1992, p. 128-41.

représentative des artistes, y compris les peintres naturellement⁷. À côté de l'expansion de la photographie, et peut-être grâce à celle-ci aussi, la deuxième moitié du siècle voit un accroissement des manifestations de nature artisanale, technique, architecturale et zoologique arrangées par les Musées d'Histoire Naturelle ainsi qu'à l'occasion des célèbres Expositions universelles de Londres (1851) et de Paris (cinq expositions de 1855 à 1900). La disponibilité toujours majeure à créer, reproduire et faire circuler des images authentiques, issues des domaines les plus disparates de la réalité courante et des mondes lointains, peut avoir lieu notamment à travers l'emploi de l'appareil photo ; elle est en outre amplifiée grâce à l'effet de propagande produit par ces grands événements publics qui, en tant que véritables phénomènes de communication de masse, jouent le rôle de puissantes caisses de résonance pour la transmission des informations.

Cette nouvelle valeur performative caractérisant la dimension figurative, associée aux innovations technologiques et artistiques de l'époque, est à la base de ce que C. W. Thompson appelle la « spectacularization of the world »⁸, une tendance se renforçant également par sa relation avec un panorama politique visant à encourager la compétition hégémonique des puissances européennes et leur expansion coloniale.

À côté des facteurs techniques et matériels, le paradigme positiviste d'Auguste Comte, Hyppolite Taine et Joseph-Ernest Renan, conférant à la science positive une position de primauté absolue, influence la manière de regarder le monde. La naissance du Naturalisme dans la littérature et dans la peinture, et l'accent de plus en plus intense posé sur la dimension anthropologique et sociologique dans l'approche des réalités étrangères conditionnent la pratique

⁷ Beaucoup d'intellectuels de l'époque ont regardé l'instrument photographique dans ses emplois pratiques : en 1840, Théophile Gautier et Eugène Piot partent pour l'Espagne avec un appareil photo, tout comme Gérard de Nerval et Joseph Fonfride (Égypte, 1843), Eugène Fromentin (Égypte, ouverture du canal de Suez, 1869) et Pierre Loti (Maroc, 1889). Victor Hugo, quant à lui, ne dédaigne pas l'instrument photographique. Au contraire, il lui reconnaît une capacité de suggestion spirituelle (voir Françoise Heilbrun et Danielle Molinari, *En collaboration avec le soleil : Victor Hugo, photographies de l'exil*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998). Théophile Gautier, enfin, apprécie la vitesse par laquelle, grâce à la photographie, une quantité croissante de détails empruntés de la réalité – de la vue de certains paysages aux vêtements et à l'aspect physique des populations autochtones – peuvent être transmis dans les milieux artistes mais aussi parmi les gens communs. C'est, selon l'écrivain, un véritable instrument de démocratisation de la connaissance. En plus, Gautier voit, derrière le potentiel d'un appareil, une source de création importante apte à renforcer la capacité suggestive et allusive du langage, et à en raffiner son pouvoir inventif.

⁸ C. W. Thompson, *From Avatars to Decadence and Future Directions*, in *French Romantic Travel Writing, Chateaubriand to Nerval*, Oxford University Press, 2011, pp. 390-413. En se référant au phénomène contemporain de l'expansion coloniale, Thompson écrit : "this spectacularization of the world for Europeans [...] grew exponentially with the establishment of secure communications with colonies. Certainly, we know now how the compulsion to possess the world and its denizens symbolically [...] in museums, exhibitions, zoos, photographs, and exotic objects can at least encourage a naïve indulgence in the joys of appropriation at a safe distance which may turn brutally arrogant. This is something different from the enthusiastic, energizing exploration and celebration of diversity for its own sake which had at first mostly characterized Romantic travel", p. 392.

de représentation de ces dernières de la part des écrivains-voyageurs. En accord avec les principes philosophiques hérités de Montesquieu, ces voyageurs tendent plus à explorer le monde à partir des composantes matérielles qui le règle qu'à en fournir une interprétation influencée par un regard muable ou par un état d'âme particulier se transposant dans un lieu à un certain temps. Dans la plupart des cas, il ne s'agit plus de faire appel à une vision individuelle mais de produire un reportage aussi rigoureux que possible mettant en relief les traits spécifiques et tangibles propres à une circonstance donnée, à ses causes comme à ses effets. Après 1850, les textes issus du voyage focalisent l'attention sur les éléments génétiques, environnementaux et historiques d'un peuple vivant sous des conditions déterminées : ils tendent donc à en dévoiler les connections liées à la race, au milieu et au moment. Cela faisant, la démarche littéraire se propose de conférer un relief primaire à la peinture qui s'appuie sur l'observation des actes et des détails de la vie de tous les jours, plutôt qu'à la remembrance d'objets singuliers ou d'événements exceptionnels. Un intérêt pour l'aspect bas-mimétique et concret du réel remplace cette tendance à l'élan descriptif exaspéré et à l'abstraction intellectuelle typique des modes romantiques. On arrive ainsi à traiter, avec une lucidité et un respect scientifiques, des sujets qui jusqu'au paravant ne rentraient pas dans les rangs de la littérature élevée : de la description minutieuse du corps et des vêtements des habitants d'un lieu à la peinture de ses bas-fonds, de l'énumération des éléments caractéristiques d'une tradition culinaire à la définition des autres mœurs et des habitudes particulières faisant partie de la vie quotidienne.

Cette approche inédite concernant l'écriture de voyage trouve un écho important, bien évidemment, chez la nouvelle génération de romanciers qui vise à ancrer de façon plus précise et détaillée ses personnages emblématiques à l'intérieur d'un milieu familial, matériel et historique spécifique d'appartenance, sans pour autant négliger les contextes socio-culturels plus dégradés. La peinture de ces derniers, au contraire, finit par constituer une matière privilégiée de la fiction et par occuper une place essentielle dans la mimésis, non seulement puisqu'elle inaugure la présence, en littérature, d'objets insolites de représentation, mais aussi parce qu'elle modifie à jamais la manière de décrire la réalité contemporaine de la part des écrivains. Dans la même perspective, ces derniers ont plus tendance à confier dans une perception du monde relevant du corps et des sens que de s'appuyer sur un pouvoir créateur abstrait, fruit des facultés intellectuelles. L'élaboration artistique consciente ne précède pas la connaissance empirique et sensorielle ; elle la suit ; et l'expérience filtre à travers un absorbement physique de l'univers extérieur dans la littérature comme dans la vie : « This was the interest of novelists such as the Goncourt brothers, Pierre Loti, and Alphonse Daudet [...] in capturing their heroes'

apprehension of the world at moments not even central to their story in a stream of transitory sensory experiences »⁹, observe justement Thompson en faisant référence à ces écrivains français définis par Jacques Dubois comme les « romanciers de l’instantané »¹⁰.

Il faut se demander à ce point quel est le rôle que joue Guy de Maupassant voyageur, conteur et romancier par rapport au contexte culturel auquel il appartient et de quelle manière il interagit avec celui-ci.

Parmi les facteurs que je viens de souligner, ceux qui semblent attirer d’avantage l’attention de l’écrivain sont sans doute les nouveautés de nature idéologique et esthétique qu’il n’embrasse pas pourtant aveuglement. Maupassant, on le sait, accueille le modèle naturaliste au début de son parcours sans jamais l’ériger à dogme unique et incontesté ; il l’adapte, au contraire, à son œuvre de façon singulière, et se prête à maintenir toujours une certaine distance. Le paradigme déterministe, auquel le Naturalisme est souvent associé, est accepté par l’auteur de *Bel-Ami* dans la mesure où l’enchaînement des causes et des effets réglant presque machinalement l’aventure humaine constitue le principe de fond de la logique sous-jacente de beaucoup de ses intrigues. Parmi ces dernières, quelques-unes démontrent cependant la chute de cette logique, et l’échec de toute tentative essayant de donner une explication rationnelle aux événements. Poussé par cet instinct sensible et nerveux dans l’appréhension du monde extérieur – l’expérience du voyage se révèle paradigmatique à cet égard –, Maupassant se laisse entraîner par cet écoulement sensoriel et transitoire de l’expérience, dont parle Thompson, en s’en appropriant complètement¹¹. C’est au nom de cette poussée et, plus généralement d’un désir, qu’il fuit, par lassitude, l’Exposition universelle de 1889 et les foules autour de la Tour Eiffel, pour se diriger vers la chaleur du Midi et de l’Italie au bord de son yacht. Refuser Paris en pleine explosion technologique veut dire également tourner le dos à cet idéal positiviste qui faisait de la démarche scientifique et de ses innovations un principe absolu pour l’accroissement du prestige économique d’une Nation et pour l’acquisition de son hégémonie dans le panorama politique de l’Europe occidentale. Loin de "spectaculariser" le monde, le voyageur préfère d’abord l’absorber à travers ses sens pour le transposer ensuite en matière de fiction.

⁹ *Ibid.*, p. 395.

¹⁰ J. Dubois, *Romanciers français de l’instantané au XIXe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

¹¹ Il est question, chez Maupassant, d’une véritable approche pluri-sensorielle distinguant le sujet par rapport aux autres en raison d’une « excitabilité nerveuse et malade de l’épiderme et de tous les organes ». À cet égard, l’auteur se demande : « Sont-ils plus heureux ou plus malheureux ceux qui reçoivent leurs sensations par toute la surface de leur chair autant que par leurs yeux, leur bouche, leur odorat ou leurs oreilles ? », « La nuit », chronique parue dans *L’Écho de Paris*, le 10 janvier 1890, *Chro.*, p. 839.

En raison de la partialité et de la relativité par lesquelles Maupassant aborde les tendances spécifiques de son époque, il est possible de déduire que le microcosme à la fois existentiel et littéraire que donne vie à l'expérience de voyage constitue, sous certains aspects, une sorte d'exception par rapport à la règle. Tout d'abord exception dans le choix des étapes parcourues : le romancier évite les itinéraires touristiques classiques – il éprouve un mépris singulier pour la capitale italienne, par exemple, qui n'attire pas d'ailleurs son attention ni dans les chroniques ni dans les Carnets ; quant aux villes-musées de Venise et de Naples, lieux-stéréotypes du voyage en Italie au XIXe siècle, elles sont abordées de manière anti-conventionnelle¹² – ainsi que les *topoi* typiquement romantiques – le golfe de Naples et Ischia, en particulier, qu'il ne conçoit pas dans les termes de la rêverie et de la fascination des romantiques mais plutôt dans la relation que l'île entretient avec la mort (c'est une terre de morts-vivants suite au tremblement de terre de 1883) et avec cette exhibition de débris qui la caractérise désormais ; de ce point de vue, l'intérêt particulier manifesté à l'égard de ce "Sud du monde" qui correspond, chez l'auteur, au Maghreb récemment colonisé (Algérie et Tunisie) et à la Sicile (Palerme, l'Etna, les temples grecs et les îles Lipari) témoigne une volonté de renouveau par rapport à la tradition : les pays arabes deviennent, dans un premier moment, l'objet d'une investigation journalistique voulue par la presse alors que la Sicile ne fait pas partie du parcours des voyageurs du siècle qui privilégient l'Italie continentale. Exception, ensuite, par rapport aux moyens de transport employés : Maupassant se sert du train et du bateau bien sûr, mais aussi de son voilier personnel, le *Bel-Ami II*, acheté en janvier 1889. Non seulement cela représente une nouveauté absolue quant au mode de déplacement d'un écrivain, mais également un changement dans la manière de concevoir son voyage. Au lieu de suivre l'itinéraire programmé des parcours organisés au préalable, le voyage de Maupassant s'inspire directement du désir impulsif et du plaisir inconditionné ; il prend donc la forme d'une vraie aventure – et non pas d'un projet à accomplir – se fondant sur un enivrement profond et spontané de tous les sens : « Tale è dunque il punto di vista adottato dallo scrittore, che può così, – comme dit Vladimir Biaggi – al ritmo lento e nervoso delle onde e delle correnti, giocare sugli effetti sottili e pittoreschi delle inquadrature, dei piani, dei contrasti o delle contraddizioni strettamente connessi alla distanza, alla luce e al momento »¹³. Henri Mitterand

¹² Dans une lettre du 15 avril 1885 adressée à sa mère, Maupassant écrit : « J'ai quitté Venise sans regrets [...]. Je trouve Rome horrible. Le Jugement dernier de Michel-Ange a l'air d'une toile de foire, peinte pour une baraque de lutteurs par un charbonnier ignorant [...]. Saint-Pierre est assurément le plus grand monument de mauvais goût qu'on ait jamais construit », G. de Maupassant, *Dall'Italia (Lettere 1885-1889)*, a cura di Vladimir Biaggi, Traduzione dal francese di Saverio Napolitano con la collaborazione di Simona Morando, Ventimiglia, Philobiblon edizioni, 2001.

¹³ G. de Maupassant, *Dall'Italia (Lettere 1885-1889)*, cit., p. 24.

parle, à ce propos, d'une « métaphore du coup de vent »¹⁴ évoquant, on ne peut mieux, à travers le mouvement d'air rapsodique du voilier, l'esprit libre, impulsif et dynamique de ce voyage anti-conventionnel.

Comme son maître Flaubert, le conteur normand part, lui-aussi, vers les pays chauds pour soigner sa maladie nerveuse et trouver un soulagement intérieur. Comme Taine, il fait la connaissance des territoires étrangers en critique analytique et en documentariste scrupuleux – lors de son premier voyage en Algérie, en vérité, Maupassant part en qualité d'envoyé de presse, ce qui constitue une nouveauté ultérieure. Comme Zola, il scrute ces lieux insolites en observateur attentif, on pourrait dire en véritable bête sensorielle, pour en faire après une matière de transposition littéraire se reversant dans l'œuvre biographique – les chroniques et les Carnets de voyage – comme dans l'œuvre de fiction – les contes, les nouvelles, les romans. Cependant, ce que l'on relève en premier lieu, c'est que les déplacements de Maupassant, contrairement à ceux des autres écrivains contemporains, ne répondent pas à un dessin ou à un programme rigoureusement établis, mais sont provoqués par un sentiment d'urgence¹⁵. Urgence de fuir à la rencontre d'un ailleurs ; urgence de se retrouver ensuite dans l'ailleurs avec les mêmes jouissances et les mêmes peurs qu'avant. En se référant à la cité d'Ischia, Mitterand écrit : « Le contraste surgit entre l'horreur et la sérénité : d'un côté la ville morte, de l'autre la beauté infinie de la mer, du Vésuve pourtant toujours menaçant, et, derrière les visiteurs, les vignes fraîches »¹⁶. L'opposition qui se dégage de ces quelques lignes se retrouve, me semble-t-il, dans la plupart des étapes marquant les différents voyages de l'auteur sur les côtes de la Méditerranée. D'où le presque renversement d'un autre *topos*, celui notamment de ces pays du soleil, comme la Corse, le Midi de la France, l'Italie et l'Afrique du Nord, dont l'aspect éblouissant renverrait, par utopie, à l'idylle songée¹⁷. Idylle amoureuse, bien sûr, mais aussi régénération due à un contact

¹⁴ H. Mitterand, *Maupassant : itinéraires italiens*, in *Maupassant aujourd'hui*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès et de Laure Helms, Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, Paris, Université Paris-Ouest – Nanterre La Défense, 2008, p. 216.

¹⁵ Dans une lettre datée d'août 1889, Maupassant écrit à Henri Cazalis : « je me décide à naviguer car je sais que le mouvement de la mer est encore ce qu'il y a de meilleur pour mon estomac. Je vais errer en Corse un peu, puis sur la côte italienne, de port en port, jusqu'à Naples. Je m'arrêterai partout où le pays me plaira et j'y écrirai quelques pages. Ce genre de débauche est encore celui que je préfère », G. de Maupassant, *Dall'Italia (Lettere 1885-1889)*, cit., p. 54.

¹⁶ H. Mitterand, *Maupassant : itinéraires italiens*, in *Maupassant aujourd'hui*, cit., p. 212.

¹⁷ Quant à la vision idyllique, quelque fois stéréotypée, des pays du soleil, Henri Mitterand constate que « par le rôle aphrodisiaque qu'ils assignent au paysage provençal et au paysage corse, Zola et Maupassant réactualisent l'ancien *locus amoenus*, sur le mode naturaliste : en le localisant plus exactement, en le traitant de manière plus rigoureusement déterministe, plus pulsionnelle, et selon une orchestration thématique et stylistique plus ample [...]. De sorte qu'on ne sait plus si le roman est une mimesis de l'existence ou si l'existence se modèle sur le roman. C'est

instinctif avec la nature, les ancêtres, la beauté. Idylle, enfin, d'un état de santé espéré. Ces terres méditerranéennes, investies par la grâce de la lumière et de la mer, éclatantes dans leur chaleur typique, représentent d'une part le lieu d'un miracle tout humain, et encore possible ; elles donnent une forme et un nom à cet ailleurs où l'homme peut finalement se réunir en paix avec soi-même et avec autrui, sous le signe d'un déchaînement total par rapport aux obligations de la vie et aux dictats de la modernité. Quelques passages des chroniques et des Carnets sont révélateurs à cet égard : ils expriment avec une intensité singulière cet abandon fébrile et joyeux au cœur de la nature intacte, en particulier de l'eau, élément favori, sur un ton qui tourne souvent au poétique ; en suivant l'exemple de Charles Baudelaire et des symbolistes décadents, certaines lignes des Carnets constituent de véritables poèmes en prose exaltant la communion avec l'espace extérieur. Contre toute interprétation commune attribuant à l'œuvre de Maupassant, y compris les textes issus des voyages, un pessimisme facile et, quelques fois, injustifié, dans ces croquis appartenant à la production biographique, le naturel et le poétique se mêlent pour donner une voix à la joie sensible et extatique du sujet qui plonge dans un état presque hallucinatoire d'euphorie et de liberté. En plein style décadent, le moi se fragmente en faveur d'un ou de plusieurs autre(s) qui l'entourent ; il s'ouvre complètement et se multiplie dans son espace à lui :

Et ce minuscule battement troublant seul l'immense repos des éléments, me donne soudain la surprenante sensation des solitudes illimitées, où les murmures des mondes, étouffés à quelques mètres de leurs surfaces, demeurent imperceptibles dans le silence universel ! [...]

Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique, ou si j'entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles. (*Chro.*, pp. 838 et 841)¹⁸

La synesthésie par laquelle se clôt cet extrait démontre la pluri-sensorialité dont le voyageur est investi et transmet la sensation d'une perte totale de soi-même au sein de la nature élémentaire. Se trouver entouré soudain par « l'immense repos des éléments » et des « solitudes illimitées » dans « le silence universel » voudrait dire renoncer à une partie du "moi", voire à une intégrité identitaire, pour devenir "autre" en harmonie avec l'espace¹⁹. La Méditerranée de Maupassant plus qu'un miroir romantique de l'âme correspondrait, en ce sens, à l'endroit par

la difficulté de tout discours sur le réalisme : le stéréotype et ses enchaînements sémiotiques se partagent indifféremment entre la littérature et la vie ». H. Mitterand, *Midis littéraires : Maupassant et Zola*, in *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, PUF, 1999, p. 145.

¹⁸ « La nuit », chronique parue dans *L'Écho de Paris*, le 10 janvier 1890.

¹⁹ À propos de cette fragmentation de l'identité, Pierre Danger affirme que « le moi, chez Maupassant, est une structure essentiellement instable en effet, l'impalpable pellicule qu'oppose une conscience vacillante à l'envahissement d'un monde incompréhensible dont elle se sent sans cesse menacée », *La transgression dans l'œuvre de Maupassant*, in *Maupassant et l'écriture, Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*, sous la direction de Louis Forestier, Paris, Nathan, 1993, p. 158.

excellence où peut s'accomplir cette déstructuration toute décadente de l'identité en direction d'une réunion heureuse et déréglée avec un univers exceptionnel perçu, à son tour, par morceaux irréguliers et uniques. C'est dans des milieux extrêmes tels que la pleine mer, au large, à bord de son yacht, ou le désert et les territoires africains abandonnés, que le voyageur semble se dissoudre dans la nature, se dépersonnaliser, faire enfin de son voyage une véritable aventure existentielle. Du Maghreb, mais aussi de la Corse, on dégage ainsi une vision de terres sans passé, sans civilisation, résultat de la domination de la nature sur la culture.

Contrairement à Flaubert²⁰ et à Loti, Maupassant se montre moins intéressé par le passé historique des lieux qu'il parcourt que par un présent doublement concevable, aussi bien dans les termes d'un instant extraordinaire et privé, privilégié et fugace, sorte d'épiphanie révélatrice mais transitoire²¹, que dans les termes de l'actualité politique et sociale contemporaine, liée, par exemple, à l'entreprise coloniale.

La peinture des lieux relevant du voyage dans les pays du soleil se montre cependant antinomique dès les textes issus de l'écriture biographique. À côté de l'idylle rêvé, l'apparition des fantômes qui hantent l'homme passe toujours par la conformation des espaces, par ce que le voyageur retient de ceux-ci et choisit de rapporter : des campagnes rudes et sauvages de la Corse, où les rapports humains sont souvent déterminés par la loi aveugle et primitive de la vengeance, à la descente dans les catacombes de Palerme, du spectacle épouvantable du feu et du soufre des îles siciliennes, au tremblement de terre d'Ischia, des étendues africaines sauvagement brûlées par des incendies aux rencontres étonnantes et mystérieuses dans le désert, sans négliger l'ombre constante de la maladie et de la mort à travers laquelle on aperçoit les villes ensoleillées du Midi de la France. C'est justement à partir de cet attrait singulier éprouvé à l'égard de phénomènes

²⁰ À propos de Flaubert et Maupassant voyageurs en Tunisie, Yvan Leclerc souligne que cette terre « Maupassant la découvre près de trente ans après Flaubert, au même âge que lui, trente-sept tous les deux (Flaubert : 1821-1858 ; Maupassant : 1850-1887). Mais dans des dispositions très différentes : Flaubert est alors (avril-juin 1858) en situation d'écriture romanesque ; il voyage en prenant des notes sur les lieux de l'action de son roman carthaginois ; Maupassant visite (novembre 1887 - 5 janvier 1888) avec l'intention de produire un récit de son voyage, qui paraîtra d'abord sous forme de chroniques dans la presse, avant d'être recueillies à la fin de *La Vie errante* [...]. Question subversive, en ce qu'elle montre un Flaubert uniquement artiste, préoccupé de plastique, de forme, d'images, alors que lui, Maupassant, se propose de dépasser le descriptif pour l'analyse ethno-historique (les races, les mœurs, la question de la colonisation), de pénétrer l'âme arabe », Y. Leclerc, *Journal d'un article sur Flaubert et Maupassant voyageurs en Tunisie*, in *Tunis, Carthage, l'Orient sous le regard de l'Occident du temps des Lumières à la jeunesse de Flaubert*, Textes réunis par Eric Wauters, Préface de Claude Mazauric, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, 1999, pp. 120 et 122.

²¹ Quant à ce concept d'épiphanie *ante litteram*, Maupassant écrit : « J'ai parfois de courtes et bizarres et violentes révélations de la beauté, d'une beauté inconnue, insaisissable, à peine révélée par certaines idées, certains mots, certains spectacles, certaines colorations du monde à certaines secondes qui font de moi une machine à vibrer, à sentir et à jouir, délicieusement frémissante », lettre de septembre 1889 à Jean Bourdeau, G. de Maupassant, *Dall'Italia (Lettere 1885-1889)*, cit., p. 56.

insolites qu'il est possible de relever, du voyage de Maupassant en Méditerranée, une certaine propension vers l'extra - ordinaire, autant dire une tendance à peindre l'inédit qui constitue, encore une fois, une exception. Sur le plan dénotatif déjà, dominant le reportage journalistique et le souvenir intime des Carnets, le renvoi explicite au côté obscur des pays du soleil, qui est simultanément, un motif important de resurgissement du fantastique, se présente comme un indice paradigmatique, dans la mesure où il nous rend témoins d'une ambivalence, d'une duplicité. C'est la marque incomparable, me semble-t-il, des entreprises de voyage de l'auteur, et de l'écriture qui s'en dégage. Entreprise double, celle d'obéir à un désir de délivrance, à un élan existentiel, pour finir par se conjoindre, dans l'ailleurs, à son propre moi, à ses certitudes comme à ses hantises. Écriture double, se fondant, à la fois, sur une exaltation euphorique du moment vécu et sur un effondrement inéluctable dans le noir de la conscience. Impossible de respirer les parfums magnifiques de l'oranger, du citronnier, comme ceux « des myrtes, des menthes, des citronnelles, des immortelles, des lentisques, des lavandes, des thyms » (*Chro.*, p. 841)²² ou de jouir du spectacle étincelant de la mer et du soleil, sans être surpris, à un moment donné, par l'odeur hideuse de la maladie et de la mort, ou par la rencontre impressionnante d'êtres étranges, de fous, de morts-vivants. Bien encadré à l'intérieur de cette écriture imprévisible et instable qui caractérise les chroniques et les Carnets, l'espace méditerranéen correspondrait donc, comme l'affirme Gérard Delaisement à propos de l'Afrique, à « la terre de tous les contrastes et de tous les paroxysmes », où le voyageur « savoure les excès, une vision où le "primitif" reconnaît ses propres racines »²³.

Dans des genres fictionnels comme le conte, la nouvelle et le roman, cette ambiguïté qui accompagne les récits de voyage se manifeste naturellement, mais de manière différente. La pure description des lieux et des événements laisse la place à une reproduction transposée assumant les contours de la représentation littéraire. Le ton explicite du reportage s'annule en faveur d'un développement descriptif tendant vers la connotation : « lorsqu'il passe du monde commenté au monde raconté [...] – observe Mariane Bury – Maupassant s'efface et remplace le commentaire explicite par la suggestion implicite. L'ellipse et l'image prennent le relais d'une affirmation exaltée de sa propre parole »²⁴. C'est à travers l'emploi de l'allusion indirecte et voilée que l'écrivain laisse transparaître, sur le plan du signifié, les mêmes contrastes et les mêmes paroxysmes qui empreignaient les pages de son vécu personnel. Du lieu expérimenté au paysage

²² « La nuit », chronique parue dans *L'Écho de Paris*, le 10 janvier 1890, reproduite dans un chapitre de *La Vie errante* sous le même titre.

²³ G. Delaisement, *Les chroniques coloniales de Maupassant*, in *Maupassant et l'écriture*, cit., p. 56.

²⁴ M. Bury, *Maupassant chroniqueur ou l'art de la polémique*, in *Maupassant et l'écriture*, cit., p. 26.

écrit, la démarche d'écriture est nécessairement soumise à des contraintes particulières réglant le passage du monde réel à la fiction. Alain Roger parle, à cet égard, d'« artialisation *in visu* » de l'espace, c'est-à-dire d'une sorte de manipulation mentale s'accomplissant par le biais du regard et de la perception de la part du sujet, et conçoit le « pays » comme « le degré zéro du paysage » précédant cette artialisation²⁵. Dans la même direction, Augustin Berque²⁶ distingue trois étapes dans la mutation du « pays » en « paysage » (selon les mots de Roger) relative à un certain site : la perception de l'environnement physique et matériel ; l'interprétation collective s'inscrivant dans l'histoire ; l'appropriation intime, subjective, émotionnelle à laquelle parvient l'observateur. Ce dernier point acquiert une position centrale pour comprendre la portée de cet espace méditerranéen fortement humanisé, dans la production biographique, essentiellement métaphorique, dans l'œuvre fictionnelle. Au-delà des fonctions particulières²⁷ que peut jouer la description des espaces à l'intérieur de la mimésis – une fonction contextuelle bien sûr, mais aussi une fonction contrastive par rapport à la narration, une fonction relationnelle liant le paysage à l'individu, une fonction sensorielle ou polysensorielle agissant sous le signe de l'évocation onirique ou de la vision surnaturelle, une fonction enfin ubiquiste, s'appuyant sur la mobilité de la dimension spatiale défilant autour du sujet, mais aussi le traversant du dedans – le potentiel perceptif lié à l'impression individuelle demeure le point de départ premier et la clé incontournable de son appréhension. Qu'ils soient insérés à l'intérieur de croquis réalistes ou modelés selon les tons de l'hésitation fantastique, les lieux transposés du voyage répondent à une exigence d'intériorité toute humaine ; il serait impossible de les comprendre vraiment sans tenir en considération que « la représentation du paysage vécu chez Maupassant met en travail (et en jeu) – Bernard Demont le dit – toute la personnalité, la subjectivité du sujet percevant, dimension en laquelle se rencontrent l'intellect, l'affectivité, et la culture qui guide cette subjectivité »²⁸.

Or, c'est à partir de cette approche qu'il paraît difficile de séparer nettement, chez l'auteur normand, le style réaliste et le mode fantastique qu'il emploie au sein des descriptions méditerranéens. Si la peinture réaliste exige, d'une part, l'utilisation de contraintes visant à accorder la multiformité du monde extérieur avec la brièveté et la linéarité de l'espace textuel, et à combiner cette ouverture sur la réalité plurielle avec la fermeture imposée par le signifiant et le signifié dans le cadre de la fiction, en totale adhérence et respect dévoué envers cette même

²⁵ A. Roger, *Le Génie du lieu. Essai sur l'artialisation de la nature*, in *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 101.

²⁶ A. Berque, *Médiance. De Milieux en Paysages*, Paris, Éditions Belin, 2000.

²⁷ C'est Bertrand Demont qui en parle dans *Quelques dimensions du paysage dans les contes et nouvelles de Maupassant*, in *Maupassant aujourd'hui, cit.*, pp. 161-172.

²⁸ *Ibid.*, p. 167.

réalité de laquelle elle dépend, cela n'exclut pas néanmoins qu'une contamination entre le réel et le fictionnel soit conditionnée par le regard médiateur. Comme si une certaine interférence de la part de celui-ci fait ainsi qu'une, et non pas la, réalité se reverse à l'intérieur du texte en accord avec sa saisie particulière, son impression, sa vision. Ce qui en ressort, ce n'est ni une reproduction photographique ni un portrait objectif du réel, mais une représentation se rapprochant aux concepts d'illusion réaliste, d'effet. En posant l'accent sur les différentes acceptions que le mot conciliation assume pour la pratique descriptive dans la littérature réaliste, Matthew Mac Namara constate que cette dernière impose, entre autres, « celle de la nécessaire création d'un effet de réel, l'impression d'un rendu fidèle de réalités ressortissant à un hors texte, celle d'un accès direct à une expérience du réel, et le visionnement de ce même réel comme support d'une activité interprétante »²⁹. Les croquis soi-disant réalistes issus de l'expérience de voyage désignent l'état d'un certain lieu, à un moment donné, mais se chargent, au-delà de leur niveau purement déclaratif, de nuances de sens renvoyant à un ailleurs sémantique, distinct par rapport à l'espace textuel, et pourtant intimement lié avec celui-ci, riche de signifiés ultérieurs, multiples. C'est le paradoxe et, à la fois, la magie du réalisme : vouloir peindre la réalité, et rien d'autre que celle-ci, en prétendant garder le plus haut degré d'attachement à la vérité, et finir par créer, tout en partant du concret naturellement, un artifice, une construction imagée, sorte de chimère cachée et porteuse d'allusions "autres". Dans certains passages des romans comme dans les bornes étroites du conte et de la nouvelle, les tableaux méditerranéens semblent tendre vers une éclosion de sens qui dépasse leur fonction strictement contextuelle et leur valeur exclusivement dénotative ; derrière l'encadrement spatial le plus stable et le plus stéréotypé – ou justement dans le stéréotype même – le renvoi à une vision nouvelle saute aux yeux du lecteur attentif en vertu de cette ouverture de signifiés qui surgit, non paradoxalement à bien regarder, de la brièveté et des contraintes que la démarche réaliste impose³⁰. Il arrive ainsi souvent qu'entre les premières lignes d'un récit court se trouve déjà renfermé un potentiel signifiant capable sinon d'anticiper, du moins de donner des indices importants sur le noyau anecdotique qui suit. En ce sens, une relation sémantique de cohérence ou de contraste – d'où l'effet de surprise chez le lecteur, très commun dans les contes et les nouvelles maupassantiens – peut mettre en relation la description réaliste avec la narration. Cette médiation entre la multiformité du réel et l'étroitesse

²⁹ M. Mac Namara, *Maupassant et le descriptif*, in *Maupassant et l'écriture*, cit., p. 219.

³⁰ Dans son intéressant article sur *Notre cœur*, Mariane Bury observe que : « le roman essaie de peindre cette fuite d'une vérité qui se dérobe, en conservant des structures romanesques stables, à la fois pour permettre la plus juste expression du malaise et pour tenter de la conjurer », ce qui vaut également pour les textes inspirés du voyage en Méditerranée. M. Bury, « La modernité de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n°5, 1997, p. 39.

du texte littéraire – une étroitesse en fin de compte explicitement formelle étant donné qu'en raison de son pouvoir sémantique presque illimité, elle se révèle apte à se joindre avec cette même réalité multiforme qui l'inspire – se forge sous le signe du principe flaubertien de la sélection de détails significatifs empruntés de l'univers extérieur : pour Maupassant, c'est à travers une démarche « de délimitation, de schématisation, ou de clôture que le monde se livre à la description ». On pourrait même affirmer, avec Mac Namara, que « pour être descriptible en discours réaliste le monde doit se laisser fragmenter »³¹.

Or, si la peinture réaliste peut conduire, d'un fragment textuel délimité et clos, fruit des choix intellectuels opérés par l'auteur, à un "ailleurs" métaphorique évocateur d'images et de signifiés inédits, implicitement dépendants toutefois de ce petit fragment textuel de départ, le mode fantastique semble aboutir, quant à lui, à un "ailleurs" qui lui est propre, à partir de fragments concrets bien ancrés dans le contingent. L'expérience de voyage se montre particulièrement significative à ce propos : dans les contes et les nouvelles, mais aussi dans les textes biographiques, l'élan vers la vision surnaturelle est tout le temps enraciné dans le détail d'une aventure factuelle concrète. Comme si, même dans l'espace le plus halluciné, Maupassant ne voulait pas totalement laisser la prise avec le monde tangible qui l'entoure. À regarder de près, en vérité, la découverte de cet ailleurs sinistre et perturbant ne s'accomplit jamais de manière abstraite et autonome. Au contraire, elle a besoin d'un encadrement réaliste précis pour se constituer ; ou mieux, c'est en partant d'un excès de réalisme que la représentation touche aux contours du fantastique. Cette écriture extrêmement sensible dépasse alors la description hyperréaliste, en ouvrant les portes du surnaturel, à travers l'expression du tragique ou du grotesque. C'est à travers l'intrusion du doute entre les murs apparemment stables du vraisemblable, intrusion possible grâce à la capacité extrêmement suggestive de la parole, qu'on "glisse" du naturel au surnaturel perturbant, sans jamais définitivement quitter ou rejoindre l'un ou l'autre. On finit alors par demeurer dans le champ intermédiaire et vacillant du basculement intellectuel, voire d'une relativité ontologique et sensorielle qui fait ainsi qu'un ensemble d'interrogations sur la réalité qui nous entoure, issues d'une déviation de nos facultés perceptives et mentales, n'aboutisse finalement à aucune réponse claire et certaine.

Dans ce panorama d'instabilité intellectuelle, influencé par les théories de Charcot, – que Maupassant ne partage pas pourtant totalement – la confiance inconditionnée dans la science exacte supportée par l'idéal positiviste doit faire face à ses propres limites : « la connaissance scientifique, rendue tributaire d'organes par essence défaillants, – c'est Bertrand Marquer qui le

³¹ M. Mac Namara, *Maupassant et le descriptif*, in *Maupassant et l'écriture*, cit., p. 227.

constate – ne peut plus que confirmer l’existence d’un voile et se borner à le mettre en scène, généralisant finalement le doute sur la réalité de phénomènes uniquement *entr’aperçus* »³². Le panorama scientifique aurait voulu supprimer toute sorte de doute inexplicable au nom d’un principe d’objectivité unique et impeccable, ce qui semble effrayer l’auteur d’« Adieu mystères », regardant l’affermisssement graduel de l’idéal de progrès non sans un brin de nostalgie³³. La tension inévitable entre les prétentions de cet idéal d’une part, et d’autre part, les conséquences effectives qu’il apporte sur la réalité ne procure, en vérité, rien de rassurant : afin de fortifier les contours du monde extérieur, on finit, en effet, par affaiblir le domaine de l’intériorité. C’est au nom d’une réalité parfaitement réglée par des lois strictement explicables que l’on efface l’inexplicable *autour* de l’homme pour le faire réapparaître *dans* l’homme, bien apercevable par ses sens comme par son âme : « Autrefois, on rendait visible l’Invisible ; aujourd’hui – dit Yvan Leclerc – il semble qu’en niant la manifestation de l’invisible, on n’ait pas rendu plus visible le réel, mais qu’on ait plutôt invisibilisé le visible, ce qui sera bien sûr l’expérience décrite dans "Le Horla" »³⁴. Le lien entre le réel et le surnaturel est néanmoins maintenu jusqu’au bout, dans la mesure où c’est à partir d’un inexplicable tout intériorisé que l’on parvient à faire osciller les limites censément invariables de l’explicable contingent.

Le lecteur se trouve ainsi interposé entre un « réalisme illusionniste » – ce sont les mots de Marianne Bury³⁵ – et un fantastique vraiment littéral, manifestation dernière de tous les possibles ressortissant de ce même attachement dévoué au réel. Il n’est pas pour autant question, dans les textes méditerranéens, d’un passage graduel ni d’une transition subite d’un état à l’autre, mais de cohabitation simultanée. Les deux sphères de la représentation semblent communiquer réciproquement ; leurs bornes, ouvertes les unes sur les autres, interagissent de manière mutuelle. Comme dans une sorte de mise en abyme, l’expérience de voyage semble faire converger les différentes directions de l’écriture maupassantienne dès les premiers passages du reportage biographique. On dirait que la balance n’arrive jamais à tendre ni en faveur d’un réalisme *stricto sensu*, ni du côté d’un fantastique-merveilleux désormais dépassé. C’est dans un ailleurs géographiquement défini que la rencontre entre les deux tendances, distinctes bien sûr mais à la

³² B. Marquer, *De Charcot à Poe : l’innovation paradoxale du fantastique chez Maupassant*, in *Maupassant aujourd’hui*, cit., p. 317.

³³ « Adieu mystères » est le titre nostalgique de la première chronique sur le fantastique, parue dans *Le Gaulois*, le 8 novembre 1881, où Maupassant déclare : « Eh bien, malgré moi, malgré mon vouloir et la joie de cette émancipation, tous ces voiles levés m’attristent. Il me semble qu’on a dépeuplé le monde. On a supprimé l’Invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné », citation tirée du site « maupassantiana.fr », le 5 août 2014.

³⁴ Y. Leclerc, « D’un fantastique vraiment littéraire », in *Maupassant du réel au fantastique, Études normandes*, vol. 43, n° 2, numéro spécial, avant-propos de René Salmon, Préface de Louis Forestier, 1994, p. 67.

³⁵ M. Bury, *La Poétique de Maupassant*, Paris, SEDES, 1994, p. 55.

fois limitrophes, semble se concrétiser de façon significative, en se rendant observable dans les chroniques et dans les Carnets, comme dans les contes, dans les nouvelles et dans certains passages des romans³⁶.

En accord avec cette conception ambivalente de la représentation des espaces méditerranéens, et consciente de l'importance que revêt l'écriture de voyage – biographique et non – dans ce contexte précis, j'ai voulu, dans l'étude qui suit, mettre l'accent sur des aspects de l'œuvre de l'auteur – à savoir, l'interférence entre la peinture réaliste et le mode fantastique dans la production biographique et fictionnelle issue du voyage en Méditerranée – abordés par la critique jusqu'à présent, mais de manière partielle. Au-delà des préfaces aux différentes éditions des chroniques et des Carnets et de quelques brefs articles consacrés à l'expérience de l'écrivain dans le Sud, aucun ouvrage complet n'a été produit, en effet, à ce sujet. J'aimerais souligner, à ce propos, l'intérêt suscité par les études de Gérard Delaisement et d'Henri Mitterand ayant comme objet les textes issus du voyage³⁷, ainsi que le rôle d'importance joué par les actes du colloque de Marseille de 1997, rassemblés sous le titre *Maupassant et les pays du soleil*³⁸, véritable guide et source d'inspiration première pour l'interprétation proposée et pour l'approche adoptée dans ce travail. Plus généralement, l'objectif a été celui de contribuer à enlever ce voile de négligence reléguant les ouvrages méditerranéens dans les sous-catégories d'une littérature de deuxième ordre, et ainsi de les examiner à travers la double perspective de la représentation réaliste et de la propension au surnaturel. Restituer, d'abord, à des genres souvent considérés comme mineurs³⁹ mais qui constituent la source fondamentale de la création littéraire – c'est le cas des chroniques et des récits de voyage – l'épaisseur intellectuelle qu'ils méritent, a été l'un des buts premiers de

³⁶ Je me réfère, en particulier, à *Une vie*, ch. V, situé en Corse, et à *Bel-Ami*, ch. VIII, relatant la mort de Forestier au Midi.

³⁷ Je me réfère aux préfaces qui accompagnent les éditions des *Carnets de voyage* par G. Delaisement et des *Chroniques* par H. Mitterand, mais aussi à des études comme : *Les chroniques coloniales de Maupassant*, in *Maupassant et l'écriture*, cit. ; *Vers l'Afrique, derrière le voyageur... le poète, l'historien*, in *Maupassant et les pays du soleil* par G. Delaisement ; et *Maupassant : itinéraires italiens*, in *Maupassant aujourd'hui*, cit. ; *Midis littéraires : Maupassant et Zola*, in *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, cit. ; « Chroniques de la vie errante », *Magazine littéraire*, n° 310, 1993, par H. Mitterand.

³⁸ *Actes de la rencontre internationale de Marseille – 1er et 2 juin 1997, sous la direction de Jacques Bienvenu, avec le concours de l'association des Amis de Guy de Maupassant*, Klincksieck, 1999, dont je rappelle : *La topographie du bonheur* par M. Donaldson-Evans ; *Contes et chroniques de la Corse* par M.G. Longhi ; *La Mille et Deuxième nuit* par Ph. Bonnefis ; *La Mort au Midi* par F. Marcoin ; *Parenthèses solaires* par R. Lethbridge ; *Ischia ou L'Île des Morts* par L. Forestier ; *Maupassant et les lieux trop communs du voyage en Italie* par J. Balsamo ; *Voyage initiatique en Sicile* par J. Bienvenu.

³⁹ À propos de la négligence de la critique à l'égard des chroniques de Maupassant, Michèle Salinas constate que « Guy de Maupassant reste dans l'esprit de chacun le grand maître de la nouvelle, le conteur par excellence, l'écrivain facile et impassible de *Bel-Ami* ou d'*Une vie*. Il est peu habituel de l'aborder par le biais des chroniques [...]. Plusieurs raisons à cet oubli qui tiennent à la fois au genre d'écrit particulier qu'est la chronique et à la personnalité même de l'auteur. On continue à méconnaître les qualités littéraires, à mésestimer l'intérêt historique et humain que représente cet écrit », Guy de Maupassant, *Lettres d'Afrique (Algérie, Tunisie)*, Présentation et notes de Michèle Salinas, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 12-13.

cette thèse. Mitterrand a raison lorsqu'il affirme que le récit de voyage mériterait d'être étudié en tant que tel, au sein de l'œuvre entière⁴⁰. D'ailleurs, Maupassant était lui-même conscient de la spécificité de ce genre textuel particulier, que l'on conçoit souvent, et à tort, comme un sous-genre, puisque, de ses articles de presse – autre genre plutôt sous-estimé –, l'auteur prélève des extraits qui composeront les pages des trois Carnets ayant comme thème commun son expérience de voyage : *Au soleil* (1884), *Sur l'eau* (1888) et *La vie errante* (1890). À propos du récit de voyage, Yvan Leclerc confère à ce genre si peu étudié la double qualité d'être en même temps dynamique et statique, puisqu'à partir du moment où « le mot voyage désigne à la fois le déplacement physique dans un espace et sa mise en mots, ce genre très particulier, dans lequel dominant tour à tour les fonctions référentielles et poétiques, se prête à la consommation intransitive du sédentaire dans son fauteuil et au parcours transitif du lecteur-voyageur (comme on parle d'écrivain-voyageur) »⁴¹. Compte tenu du rôle de relief qu'assume cette partie biographique de l'œuvre de l'écrivain normand, plutôt que la concevoir isolée, comme la plupart de la critique a fait jusqu'ici, j'ai voulu la mettre en relation avec sa production fictionnelle : les contes et les nouvelles ainsi que quelques passages des romans dont l'intrigue se situe sur les côtes de la Méditerranée. Du point de vue des genres de prose traités, une importance considérable sera accordée donc non seulement à leur variété, mais aussi, et surtout, à leur communicabilité, voire à la manière dont ils dialoguent réciproquement.

Dans la même direction, la représentation réaliste et les tendances surnaturelles caractérisant les chroniques et les Carnets ainsi que les contes et les nouvelles, sont analysées dans leur interaction simultanée autour d'un dispositif descriptif particulier relevant des visions méditerranéennes, plutôt que dans une optique exclusive de séparation ou de controposition.

Non que les mots « réalisme » et « fantastique » sont à considérer de manière interchangeable chez l'auteur. Leur emploi relève d'une caractérisation qui leur est propre, de significations claires et historiquement définies. Ce sont plutôt les contours enveloppant ces deux termes distincts qui, loin de délimiter des zones closes et infranchissables, semblent consentir une interaction, un échange. Comme si, en lisant certaines descriptions maupassantiennes, dans l'acte même d'assister au déploiement du plus parfait style réaliste, on ne captait, à la fois, entre les lignes, quelques éléments au-delà de la réalité contingente, voire quelques nuances qui, en débordant dans un lieu et dans un moment "autre", fruit de la perception du sujet, nous suggéreraient, au fond, un message nouveau, un renvoi inédit. *Vice versa*, on ne saurait imaginer

⁴⁰ H. Mitterrand, *Maupassant : itinéraires italiens*, in *Maupassant aujourd'hui*, cit., p. 214.

⁴¹ Y. Leclerc, *Journal d'un article sur Flaubert et Maupassant voyageurs en Tunisie*, in *Tunis, Carthage, l'Orient sous le regard de l'Occident du temps des Lumières à la jeunesse de Flaubert*, cit., p. 117.

le contenu d'une aventure proprement fantastique sans concevoir cet attachement radical à un réel concret comme point de départ incontournable ainsi que comme condition indispensable de la manifestation du surnaturel. Tout en respectant les concepts de réalisme et de fantastique, et la distinction nécessaire de leurs contenus, j'ai voulu montrer le résultat que leur interaction mutuelle est censée atteindre, lorsqu'on les fait dialoguer l'un avec l'autre. Et cela dans un contexte géographique et littéraire étranger, sorte de mise en abyme capable de rassembler les facteurs les plus variés composant l'essence du véritable Maupassant.

Dans cette perspective, s'interroger sur la place que l'auteur occupe vis-à-vis des courants littéraires de son époque – est-il un réaliste à la manière de Flaubert ? peut-il s'inscrire dans les rangs de l'école naturaliste inaugurée par Zola ? comment considérer son art fantastique par rapport aux écrivains de contes contemporains de son époque ? – ne serait une opération significative que si l'on admet la possibilité de concevoir ces grands courants non de manière figée mais sous le signe d'une influence réciproque. La question cruciale – et c'est celle que je me propose d'aborder dans cette thèse – deviendrait donc : quelle relation existe-t-elle entre ces tendances si variées ? ou plutôt, de quelle manière ces dernières se poseraient-elles en contact les unes par rapport aux autres ? ou encore, comment se déploie ce rapport d'interdépendance mutuelle reliant les différents modes de représentation à l'intérieur d'ouvrages singuliers et uniques ? À propos des rapports entre Maupassant et le Naturalisme, je partage l'avis de Halina Suwala qui écrit : « Il est enfin [...] un "naturaliste à part", un outsider : soit un "dissident", soit un "réformateur" qui a remis le naturalisme sur le bon chemin du grand art classique, dont les excès de Zola et ceux de ses "acolytes" l'avaient fait dévier »⁴². Le disciple de Flaubert n'appartiendrait finalement à aucune catégorie fixe : « Sur l'étagère, Maupassant se case mal ; il dépasse – dit justement Marie-Claire Bancquart – On cherche à l'enfoncer malgré tout, et, à force, il arrive au second rang »⁴³.

Tout en gardant une spécificité qui leur est propre, les différentes typologies textuelles tournant autour des descriptions de cet espace clos mais pluriel qui donne sur le Sud méditerranéen, démontrent, chacune à leur manière, la complexité d'une écriture qui ne se laisse pas facilement cerner dans les bornes rigides des définitions rigoureusement établies, en contribuant ainsi à confirmer la grandeur de cet écrivain multiple et inclassable qui est Guy de Maupassant. Car il est réaliste comme il est fantastique, au sein d'une variété d'ouvrages d'ordre

⁴² H. Suwala, *Maupassant et le naturalisme*, in *Maupassant et l'écriture*, cit., p. 247.

⁴³ M.-C. Bancquart, « Une exactitude de l'indicible », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, p. 3.

biographique et littéraire qui relèvent directement de l'expérience, existentielle et fictionnelle à la fois, vécue loin de sa Normandie natale.

Or, pour démontrer cette multiformité et pour confirmer l'importance qu'ils méritent, il faut les faire parler, ces ouvrages, les mettre en premier plan. C'est pourquoi, à un premier encadrement plus théorique, ayant comme but celui de proposer une réflexion sur la matière et les genres, suit une partie consacrée à l'analyse textuelle tenant en considération la mise en parallèle fondamentale des différentes typologies de prose. Convaincue du fait que ce sont les textes qui fondent la littérature, et non pas les étiquettes et les catégorisations que les critiques veulent leur attribuer, une primauté absolue aux passages issus directement de l'œuvre de Maupassant a été conférée sur la théorie. Cette dernière se montre néanmoins nécessaire dans le but d'introduire la question et de jeter les bases fondamentales sur le plan des connaissances et des définitions, ainsi que pour encourager une réflexion générale et toujours ouverte sur le sujet, qui ne trouvera sa répercussion effective que dans les extraits abordés, de façon critique, dans un deuxième moment.

La matière dont il est question ici est donc présentée selon une disposition bipartite : le premier chapitre traite, sous une perspective essentiellement théorique, la thématique focale de la relation corrélant ce réalisme illusionniste avec un fantastique littéral au sein d'une dimension essentiellement descriptive relevant de genres textuels spécifiques et variés ; le deuxième chapitre, par contre, vise à examiner ce rapport d'interaction stylistique à travers l'analyse de brefs passages significatifs issus de l'œuvre biographique comme de la production fictionnelle. Loin de vouloir cerner l'écriture de voyage dans des catégories fixes et immuables, le but est celui de maintenir ouvertes les portes qui conduisent à une mise en valeur d'une pluralité et d'une hétérogénéité auxquelles l'interprétation de l'œuvre de Maupassant se prête déjà bien naturellement.

I

D'un réalisme vraiment visionnaire à une vision surnaturelle du réel : quelques réflexions théoriques sur l'art de Guy de Maupassant

Les catégories de réalisme et de fantastique, loin de pouvoir être lues de manière univoque et distincte, acquièrent, dans l'œuvre de Maupassant, un caractère muable du fait qu'elles entrent en communication l'une par rapport à l'autre. La représentation réaliste, en prenant les distances du dogme naturaliste, de cet assujettissement fidèle donc vis-à-vis d'un principe de vérité cru et inflexible, tend plutôt à opérer dans la voie d'une reformulation artistique de la matière visant à transmettre le fruit d'une vision, sorte d'impression particulière ou de mirage conçu par le pouvoir créateur. Au lieu de reproduire photographiquement le réel, il en traduit un effet, une atmosphère, une sensation. Quant au mode fantastique – un fantastique tout intérieur comme on le verra – il abandonne la route de l'impossible et du magique pour rester constamment accroché au domaine du possible et du vraisemblable. Le point d'ancrage avec le contingent est tout le temps maintenu, et la condition d'hésitation propre à ce genre ne disparaît jamais chez le personnage comme chez le lecteur. À partir de cette double contamination, l'œuvre de Maupassant serait censée occuper une zone d'intermédiation à l'intérieur de laquelle la peinture réaliste n'exclurait pas totalement une portée illusionniste ou visionnaire, alors que la manifestation fantastique reconduirait à un encadrement factuel précis relevant d'une réalité claire et définie. Dans cette perspective, même des concepts incontournables auxquels l'œuvre de Maupassant est désormais liée de manière inextricable – je me réfère aux notions de "vague", de "pire" et d'"inévitable", par exemple – se prêtent bien à devenir l'objet d'une double interprétation visant à les éclaircir sous la lumière changeante du modèle déterministe d'une part, de la dimension psychique de l'autre.

Du "réalisme" et de son "effet"

Je me propose donc de partir de la première de ces deux instances, le soi-disant « style réaliste » et d'aller voir en quels termes Maupassant lui-même en parle dans le célèbre article intitulé « Le Roman », publié dans *Le Figaro* le 15 décembre 1887, désigné à tort comme la préface de *Pierre et Jean*. Le chroniqueur normand, après s'être interrogé sur la nature instable du genre "roman" – « Existe-t-il des règles pour faire un roman, en dehors desquelles une histoire écrite devrait porter un autre nom ? », (*R.*, p. 704) – présuppose la naissance d'une nouvelle école qui, selon lui, s'oppose aux précédentes : « [...] après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité » (*R.*, p. 705). Le principe de « vérité », mis en lumière par la répétition de ce mot-clef en structure ternaire, s'érige sans doute en nouveau dogme, tournant décisif par rapport à la tradition. Mais de quelle vérité s'agit-il précisément ? De la vérité tout court ou de celle que filtre la littérature, de la vérité en soi ou de celle qui ressort de l'écriture ? L'auteur est bien conscient de cette question fondamentale qui attire son intérêt, à plusieurs reprises, tout le long de son parcours littéraire. Il déclare dans les lignes suivantes : « Mais si nous jugeons un naturaliste, montrons-lui *en quoi la vérité dans la vie diffère de la vérité dans son livre* » (*R.*, p. 706)⁴⁴. Et il procède en affirmant de plus près que « le romancier qui *transforme* la vérité constante, brutale et déplaisante, pour en tirer une aventure exceptionnelle et séduisante, doit, sans souci exagéré de la vraisemblance, *manipuler* les événements à son gré, les *préparer* et les *arranger* pour plaire au lecteur, l'émouvoir ou l'attendrir. [...] Les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et *l'effet* de la fin [...] » (*R.* p. 706)⁴⁵. Il est évident que la vérité supposée par Maupassant, dans la première phase de sa réflexion théorique, est une vérité strictement dépendante de la conception d'œuvre romanesque comme œuvre de fiction. Non pas une vérité intuitive, immédiate, mais une vérité se servant de certaines démarches de gestation – transformation, manipulation, préparation, arrangement –, démarches incontournables pour que cette vérité puisse exister dans un domaine de fiction, en premier lieu, pour qu'en second lieu elle produise une réaction chez le lecteur, un effet.

⁴⁴ C'est moi qui souligne.

⁴⁵ C'est moi qui souligne.

À partir de ces constatations, un renvoi implicite s'impose, celui de la distinction entre la vérité en tant que telle et la vérité (ou *une* vérité) générée par la littérature, une distinction qui est à la base de la séparation entre le domaine de la Vie et l'univers de l'Art: « la vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user des précautions et des préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, [...] pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer » (R., p. 708). La vérité mise en place par l'Art n'est pas une vérité absolue mais toujours une vérité "spéciale", particulière, partielle ; elle n'est pas le fruit des coïncidences inexplicables du hasard, comme la vérité engendrée par la Vie, mais le résultat d'une "composition" consciemment dressée.

D'après Maupassant, le but final de l'œuvre romanesque serait donc celui « de nous forcer à penser, à comprendre *le sens profond et caché des événements* » (R., p. 706)⁴⁶, à travers justement la manipulation savante de cette machine appelée "composition", la mise en œuvre d'artifices, l'expérimentation prodigieuse de formules capables de construire cette vérité – qui est la vérité de l'Art – pour en dégager une réaction chez le lecteur. En empruntant de l'*Art poétique* de Boileau le célèbre principe selon lequel « *le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* », le romancier normand vise finalement à produire un effet de « vraisemblance au détriment de la vérité » (R., p. 708)⁴⁷.

C'est cette primauté conférée à l'Art sur la Vie, à la Littérature sur la Réalité, à la Vraisemblance sur la Vérité qui poussera Maupassant à affirmer enfin que « faire vrai consiste [...] à *donner l'illusion* complète du vrai », et à conclure par une intuition de portée fondamentale pour notre discours : « les *Réalistes* de talent devraient s'appeler plutôt des *Illusionnistes* » (R., p. 709)⁴⁸ étant donné que « chacun de nous se fait [...] simplement une *illusion* du monde, *illusion* poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de *reproduire fidèlement cette illusion* avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer. *Illusion* du beau qui est une convention humaine ! *Illusion* du laid qui est une opinion changeante ! *Illusion du vrai* jamais immuable ! *Illusion* de l'ignoble qui attire tant d'êtres ! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur *illusion* particulière » (R., p. 709)⁴⁹.

⁴⁶ C'est moi qui souligne.

⁴⁷ C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁸ C'est moi qui souligne.

⁴⁹ C'est moi qui souligne.

Voici le mot sur lequel je voudrais m'arrêter : « illusion ». La première définition qu'en donne le *Trésor de la Langue Française* est « perception erronée dans la mesure où elle ne correspond pas à la réalité considérée comme objective, et qui peut être normale ou anormale, naturelle ou artificielle ». Le mot « illusion », dont la signification renverrait à une idée de mensonge ou d'erreur, de déviation et de distance par rapport à l'objectivité des choses, apparaît pourtant chez Maupassant dans des expressions comme « reproduire *fidèlement* cette illusion » et « illusion du *vrai* », ce qui a l'air d'être une véritable contradiction, une sorte d'oxymore : comment pourrait-on « reproduire fidèlement » quelque chose qui n'a aucune fiabilité du point de vue objectif ? ; comment l'illusion serait-elle rattachée au "vrai" si elle n'est pas porteuse de vérité ? C'est cette combinaison de termes logiquement antinomiques mais non inconciliables qui constitue, selon mon point de vue, le paradigme essentiel de la poétique réaliste, telle qu'elle est conçue par l'auteur normand.

Dans son intéressante étude intitulée *L'illusion réaliste* – titre oxymorique aussi, et révélateur à cet égard –, Henri Mitterand soutient que le paradoxe de l'histoire du roman réside dans le fait que les défenseurs les plus acharnés de l'esthétique réaliste, et naturaliste, sont aussi les artistes les plus visionnaires : « Guy de Maupassant, ne s'y est pas trompé – dit-il – il montre [...] que ce que le lecteur prend pour le reflet de la réalité doit être tenu pour une "illusion réaliste" »⁵⁰. Honoré de Balzac, comme tout le monde sait, a été l'un des majeurs écrivains réalistes du XIXe siècle et, en même temps, un grand visionnaire. Car, il s'agit de vision plutôt que de reproduction photographique du réel. La représentation réaliste du monde n'envisage pas de fournir l'image de la réalité telle qu'elle est, comme le ferait un miroir, mais se pose en tant qu'un véritable dispositif, doué de certains essors, apte à créer non pas un reflet manifeste mais un effet dissimulé, une illusion de la réalité. C'est en quoi consiste la "magie" de l'esthétique réaliste, et sa puissance. Mitterand ne pourrait le dire mieux : « L'illusoire et l'authentique participent [...] *ensemble* à la création de "l'effet de réel" ». C'est en ce sens que « le code réaliste contient ses propres possibilités de dérive, voire ses propres dénégations »⁵¹. Et parmi les dénégations que le réalisme porte en soi nous retrouvons d'abord ce concept d'"illusion" dont parlait Maupassant ainsi que le soi-disant "effet de réel" barthien cité par Mitterand.

Dans son article homonyme sur la technique descriptive dans les œuvres réalistes modernes, Roland Barthes parle d'une illusion référentielle apte à supprimer de l'énonciation le côté du réel à titre de signifié de dénotation, pour faire surgir le titre de signifié de connotation.

⁵⁰ H. Mitterand, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 6.

⁵¹ *Ivi.*

Les objets inutiles des descriptions réalistes, les soi-disant référents, plutôt que dénoter véritablement le réel, ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier, grâce au potentiel connotatif que l'écrivain décide de leur conférer ; autrement dit, le niveau purement littéral du signifié propre à ces objets qui peuplent les descriptions finit par occuper une place de deuxième plan au profit du seul référent qui devient le signifiant même du réalisme. Ce qui se produit ainsi c'est « un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité »⁵². Selon Barthes, le critère de vraisemblance est poussé chez les réalistes tellement à l'extrême que la description supprime, dans certains cas, sa valeur sémantique pour ne retenir que son épaisseur référentielle, indispensable pour créer un effet, une illusion de réel.

Maupassant lui-même semble être d'ailleurs bien conscient de l'illusion du vrai engendré par les réalistes. Dans « Les Soirées de Médan »⁵³, l'auteur déclare ne pas comprendre vraiment la querelle sur les mots "réalisme" et "idéalisme". En faisant semblant parler de son maître Flaubert, il observe que « quand un monsieur, qualifié de réaliste, a le souci d'écrire le mieux possible, est sans cesse poursuivi par des préoccupations d'art », il s'agit bien évidemment d'un « idéaliste » ; et quelques lignes plus bas il s'exclame presque paradoxalement, et d'un ton qu'on pourrait qualifier comme provocateur, étant donnée l'époque où il écrit : « J'adore les contes de fées et j'ajoute que ces sortes de conceptions doivent être plus vraisemblables, dans leur domaine particulier, que n'importe quel roman de mœurs de la vie contemporaine » (*Chro*, p. 1297).

Or, il est question ici du même paradoxe historique dont parlait Mitterand : la contradiction de l'école réaliste ou naturaliste⁵⁴ consiste dans le fait que tout en refusant catégoriquement une conception idéaliste du monde, elle prétend nous fournir une image de la réalité qui, en tant que vision, artifice, construction, se rapproche de ce même concept d'idéal pour ce qui sont les formes et les buts de sa représentation. Comme le constate bien Tzvetan Todorov, le réalisme en littérature est un idéal – pour les écrivains du XVIIIe et XIXe siècle comme pour leurs lecteurs – du fait que le discours véridique vers lequel tend la représentation fidèle du réel n'est pas un discours comme les autres mais la perfection à laquelle tout discours doit s'adresser. En lisant les œuvres réalistes, souligne Todorov, « le lecteur doit avoir l'*impression* qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement

⁵² R. Barthes, *L'effet de réel*, in R. Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 89. C'est l'auteur qui souligne.

⁵³ Chronique parue dans *Le Gaulois*, le 17 avril 1880.

le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est »⁵⁴. D'où, encore une fois, la double tendance engendrée par la machine réaliste qui se montre, dans un premier temps, comme un discours dépourvu de contraintes, voulant reproduire la réalité telle qu'elle nous apparaît sous les yeux, mais pour y réussir vraiment, elle adopte un choix dissimulé de règles qui deviennent, pour ses auteurs, un véritable idéal, aspiration à une certaine perfection formelle capable de reproduire l'illusion dont il est question. À cause de cette dissimulation, le réalisme se présenterait donc comme « un type de discours qui voudrait se faire passer pour un autre ; un discours dont l'être et le paraître ne coïncident pas »⁵⁵. D'où les deux conceptions qui se lient à la littérature réaliste, selon qu'on met en relief son but explicite – la transmission directe du réel en dépit de ses règles formelles – ou son fonctionnement effectif – un mécanisme fondé sur la sélection et la cohérence, et sur une primauté accordée à la connotation, qui n'a de "réaliste" que le nom. Au-delà d'une première acception qui accentue l'ambition finale à garantir cette adhérence presque littérale à la nue et crue réalité du monde, le réalisme entraîne une série d'aspirations imagées relevant du domaine de la simulation, du mirage, de l'illusion.

Cette essence double propre à l'esthétique réaliste est bien explicitée par Roman Jakobson qui observe que "réalisme" est un terme essentiellement vague et que son emploi désordonné a produit de fatales conséquences. À la question cruciale, qu'est-ce que le réalisme pour le théoricien de l'art ?, le théoricien répond que « c'est un courant artistique qui s'est posé comme but de reproduire la réalité le plus fidèlement possible et qui aspire au maximum de vraisemblance »⁵⁶. Mais en quoi consiste-t-elle cette vraisemblance ? S'agit-il d'un principe esthétique clos, essentiellement voué à la sphère de l'Art, ou plutôt d'une dynamique ouverte apte à produire un effet chez le lecteur, à lui faire percevoir ce qu'il est en train de lire *comme* "vrai" ? « Nous déclarons réalistes – continue Jakobson – les œuvres qui nous paraissent vraisemblables, qui reflètent la réalité au plus près. Et déjà l'ambiguïté saute aux yeux : 1. Il s'agit d'une aspiration, d'une tendance, c'est-à-dire qu'on appelle réaliste l'œuvre que l'auteur en question a projetée comme vraisemblable (signification A). 2. On appelle réaliste l'œuvre que celui qui la juge perçoit comme vraisemblable (signification B). Dans le premier cas, nous sommes obligés de juger d'une manière immanente ; dans le deuxième, c'est mon impression qui est le critère décisif »⁵⁷. En accord avec cette tendance à fournir, comme l'a fait Todorov aussi,

⁵⁴ T. Todorov, *Littérature et réalité*, cit., p. 7. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ R. Jakobson, *Du réalisme en art, Questions de poétique*, volume publié dans la collection Poétique dirigée par Hélène Cixous, Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 31-32.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

non pas une mais plusieurs définitions du mot réalisme – selon qu'on l'entend comme une forme d'Art douée de certaines contraintes, esthétiques et formelles, ou comme un mécanisme visant à transmettre au public le degré le plus haut de vraisemblance – il me semble que la notion de réalisme ne peut pas se passer de ces paramètres de jugement doubles qui, ensemble, constituent à la fois son ambiguïté. D'autant plus que le concept d'illusion, implicitement lié au critère de vraisemblance, pose aussi problème au maître du Formalisme russe qui affirme que si en peinture, et dans les arts figuratifs, il est encore possible d'avoir l'illusion d'une fidélité objective et absolue à la réalité, appliquer de manière rigide le principe de vraisemblance à une expression verbale, comme une description littéraire, serait évidemment une action dépourvue de sens : « Peut-on poser la question du degré de vraisemblance de telle ou telle sorte de trope poétique ? Peut-on dire que telle métaphore ou métonymie est objectivement plus réaliste que telle autre ? »⁵⁸, demande Jakobson. En littérature, contrairement qu'à la peinture, la prétention de reproduire fidèlement les objets du monde réel apparaît encore plus comme un contresens car un certain emploi figuré de la langue s'imposerait comme limite insurmontable de cette prétention. Le fait d'avoir recours à la métaphore ou à l'allusion, plus généralement à la tournure indirecte, pour obtenir une formule expressive, plus sensible et plus proche à l'idée, plus *démonstrative*⁵⁹, impliquerait la recherche du mot juste, capable de nous montrer instantanément l'objet en question, d'un mot qui vient de loin, du moins par rapport au contexte de référence, voire d'un mot "volé". L'impossibilité de reproduire de manière exacte le réel à travers l'écriture littéraire se révèle intrinsèque à ce courant qui a voulu faire, de la représentation fidèle de la réalité, un principe de fond, une ambition unique, absolue.

Dans sa *Poétique du paysage*, Micheline Tison-Braun se rapproche de la pensée de Jakobson lorsqu'elle déclare qu'une description littéraire n'est pas à même de substituer la sensation directe, ni un tableau, pour la simple raison « qu'elle est faite de mots, que les mots ne sont pas des choses et ne peuvent pas remplacer des choses ; simplement les symboliser, ou y faire allusion »⁶⁰. C'est ce concept d'allusion qui porte en soi les germes d'une tendance à l'abstraction dans la représentation de la réalité même, à la création d'une image de cette dernière qui n'est que déformation, hallucination : « D'ailleurs, même éclairé sur l'objet qu'on lui présente, le lecteur serait bien empêché de le reproduire en peinture ou en dessin en se fondant sur les seules données du texte [...]. Les mots-images sont rares, les métaphores

⁵⁸ *Ivi.*

⁵⁹ Selon le mot de Jakobson. *Ibid.*, p. 33.

⁶⁰ M. Tison-Braun, *Description et perception*, in *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, Paris, Nizet, 1980, p. 27.

expressives s'usent vite. La description ne saurait être, comme la photographie, un art de représentation »⁶¹.

Plutôt que désigner un référent précis, la description ne fait que l'évoquer. Sans jamais le capturer vraiment, elle nous offre le sentiment de ce référent et, à travers ses traits essentiels, elle nous suggère, presque magiquement, sa signification profonde. L'espace restreint d'une description réaliste peut effleurer alors les contours du symbole et devenir un véritable objet d'interprétation. C'est une question de signification mise en place par le biais d'une présentation aléatoire d'objets, par la manifestation de leurs pures apparences. Et, encore une fois, l'effet produit chez le lecteur ne dépend pas de la réalité matérielle mais plutôt de la sensation transmise par les mots, d'une illusion ou d'une vision mentale déformante, due au fait que nous ne lisons pas généralement avec nos yeux mais par notre esprit. De même, le descripteur ne se limite pas à rapporter ce qu'il regarde, ce qu'il a sous ses yeux. Il cherche à transposer ce qu'il imagine de voir, à nous rendre sa propre vision, intellectuelle plus que visuelle, de l'objet, et non pas l'objet en tant que tel, car l'œil de l'esprit ne perçoit pas des objets, mais des signifiés. Or, c'est en évoquant justement de nouveaux signifiés que la description agit. Partant d'un concret contingent, mais toujours relatif, partiel, la description tendrait naturellement vers des significations "autres", dépassant le niveau matériel dont il est question dans un premier temps, et censées créer cet effet de réel qui, en fin de compte, a très peu de réaliste : devant une signification inconnue attachée à un certain objet, le lecteur qui pense en images, les suscite spontanément pour illustrer le sens offert, en croyant les avoir lues dans le texte. C'est grâce à cette illusion qu'on parle de littérature représentative. La description se placerait donc comme une technique pourvue d'une allure naturelle qui procède « du connu à l'inconnu en spirale ouverte sur l'infini »⁶².

Cette nature en quelque sorte instable de la représentation réaliste est conforme à certaines descriptions que l'on trouve dans les chroniques, les Carnets de voyage et les récits brefs de Maupassant. Ce dernier, conscient du fait que l'on pense à travers des images plutôt qu'à travers des concepts, qu'en partant de la représentation d'un objet particulier, on finit par capter un univers entier de significations qui lui tournent autour, croit fermement dans le pouvoir onirique des yeux, miroir de la pensée. En parlant de la ville de Venise, Maupassant écrit : « Nous la contemplons avec des yeux prévenus et ravis. *Nous la regardons avec nos rêves.* Car il est presque impossible à l'homme qui va par le monde de ne pas mêler son imagination à

⁶¹ *Ivi.*

⁶² *Ivi.*

la vision des réalités. On accuse les voyageurs de mentir et de tromper ceux qui les lisent. Non, ils ne mentent pas, mais *ils voient avec leur pensée bien plus qu'avec leur regard* » (*Chro.*, p. 765)⁶³. C'est le même principe qui poussera Maupassant à soutenir la cause d'une observation qui se qualifierait comme "pensive", dans le processus créateur, au détriment de l'instrument d'observation (les yeux) et de son objet. Dans une chronique écrite à l'occasion d'un Salon parisien, Maupassant constate « combien le sujet a peu d'importance dans la peinture [et, encore moins, en littérature, c'est le cas de le dire] et combien la beauté particulière, la beauté intime et inexplicable d'une œuvre d'art diffère de ce que l'œil humain, l'œil ignorant, est accoutumé à trouver beau... » (*Chro.*, p. 1567)⁶⁴. De même, en décrivant le paysage inédit et éblouissant des pays de la Méditerranée, l'écrivain-voyageur ne pourra qu'en dégager, à travers la particularité des traits dont il est composé, ce qu'Erich Auerbach a nommé une "aura", c'est-à-dire une sorte d'atmosphère où l'ensemble d'impressions et de sensations surgissant d'un certain lieu, donne vie à un espace plus mental que physique, plus sensible que matériel, à un espace symbolique ; « Pendant combien d'années – se demande Maupassant en se dirigeant vers Kairouan – faudra-t-il tremper nos *yeux* et notre *pensée* dans ces colorations insaisissables, si nouvelles pour nos organes instruits à voir *l'atmosphère* de l'Europe, ses *effets* et ses *reflets*, avant de comprendre celles-ci, de les distinguer et de les exprimer jusqu'à donner à ceux qui regarderont les toiles où elles seront fixées par un pinceau d'artiste *la complète émotion de la vérité* ? » (*Chro.*, p. 1045-46)⁶⁵.

Auerbach met en lumière la valeur artistique dont se charge cette notion d'« atmosphère » chez un maître du Réalisme français tel qui est Honoré de Balzac. En parlant de la pension Vauquer, il observe : « ogni spazio si tramuta per lui in un'*atmosfera* morale e sensibile di cui s'imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini, e in cui poi la situazione storica generale a sua volta appare come un'*atmosfera totale* abbracciante tutti i singoli spazi di vita »⁶⁶. Il est question, encore une fois, d'atmosphère plutôt que de peinture fidèle, et en particulier, d'un type d'atmosphère susceptible de conférer une certaine illusion du vrai, et non pas le « vrai » en soi, d'une atmosphère sensible, capable de faire resurgir le sens profond du réel, son épaisseur cachée.

⁶³ « Venise », chronique parue dans *Gil Blas*, le 5 mai 1885. C'est moi qui souligne.

⁶⁴ « Au Salon I », chronique publiée dans *Le XIXe siècle*, le 30 avril 1886.

⁶⁵ « Vers Kairouan », chronique parue dans *La Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} février 1889. C'est moi qui souligne.

⁶⁶ E. Auerbach, « All'Hôtel de la Mole », *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, t. II, p. 243. C'est moi qui souligne.

Dans la même perspective, Maupassant pose l'accent, dans une chronique sur la correspondance de Balzac, sur la puissance visionnaire de l'auteur de la *Comédie humaine*. Ses considérations sont de l'ordre du rêve et de l'imagination, tant qu'on aurait du mal, en lisant, à les attribuer à l'une des écritures les plus exemplaires de l'école réaliste française :

Avez-vous quelquefois rêvé que vous parcouriez un pays merveilleux et nouveau ; que vous traversiez des villes mortes pleines de surprises, des campagnes pleines de verdure, des cités pleines de peuples inconnus ; que des spectacles se déroulaient, et que du haut des montagnes vous aperceviez des lointains que personne n'avait jamais vus ? Telle est l'impression que l'on ressent en ouvrant la correspondance de Balzac [...]. Chez lui tout est cerveau et cœur. Tout passe en dedans ; les choses du dehors l'intéressent peu, et il n'a que des tendances vagues vers la beauté plastique. (*Chro.*, p. 1163-64)⁶⁷

L'originalité et la centralité de l'école réaliste moderne reposeraient donc sur les moyens dont elle dispose pour produire son effet de réel: le réalisme du roman ne consiste pas dans la tranche de vie qu'il représente, mais dans la manière dont il le fait, constate Ian Watt⁶⁸. De même, Auerbach, en parlant de Flaubert, remarque que « egli vuole costringere la lingua a rendere la verità degli oggetti della sua osservazione, "le style étant à lui tout seul une manière de voir les choses" »⁶⁹.

Pour une esthétique du regard chez Maupassant disciple de Flaubert

Dans une lettre adressée à Flaubert en août 1878, lorsqu'il est employé auprès du Ministère de la Marine et des Colonies, en proie à un découragement dû à ce travail qu'il déteste, Maupassant écrit : « Je trouve que les événements ne sont pas variés ; que les vices sont bien mesquins ; et qu'il n'y a pas assez de tournures de phrases ». C'est une plainte que Flaubert jugera « réaliste ». En répondant à sa lettre, il lui reprochera : « "Les événements ne sont pas variés". *Cela est une plainte réaliste*, et d'ailleurs qu'en savez-vous ? Il s'agit de les regarder de plus près. Avez-vous jamais cru à l'existence des choses ? Est-ce que tout n'est pas une *illusion* ? Il n'y a de vrai que les "rapports", c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets. "Les vices sont mesquins", mais tout est mesquin ! "Il n'y a pas assez de tournures de phrases !" . Cherchez et vous trouverez »⁷⁰. Pour l'un des maîtres du réalisme français, la vérité ne correspondrait qu'à

⁶⁷ « Balzac d'après ses lettres », chronique parue dans *La Nation*, le 22 novembre 1876.

⁶⁸ Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1997.

⁶⁹ E. Auerbach, *Mimesis, cit.*, p. 266.

⁷⁰ Les deux dernières citations sont tirées de Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, *Correspondance (1873-1880)*, Édition présentée, établie et annotée par Sylvain Kerandoux, Rennes, La Part Commune, 2009. Lettre n° 39, G. de

la manière dont on perçoit les choses. On dirait une déclaration de subjectivité au détriment de ce principe d'objectivité dont Flaubert est le porte-drapeau. Mais la réaction de celui-ci aux plaintes de son disciple met en relief la primauté du regard parmi les sens, et surtout, la façon dont on regarde le monde.

Cette leçon, datée de 1878, Maupassant, qui à l'époque n'a pas encore atteint sa maturité littéraire, la retiendra toute sa vie. En écrivant, six ans plus tard, au jeune poète Maurice Vaucaire, Maupassant semble s'être emparé de l'enseignement de son maître, ses suggestions faisant écho à celles que lui avait exprimées Flaubert : « Je crois que pour produire, il ne faut pas trop raisonner. Mais il faut regarder beaucoup et songer à ce qu'on a vu. *Voir* : tout est là, et *voir juste*. J'entends par voir juste, voir avec ses propres yeux et non avec ceux des maîtres. L'originalité d'un artiste s'indique d'abord dans les petites choses et non dans les grandes. Des chefs-d'œuvre ont été faits sur d'insignifiants détails, sur des objets vulgaires. Il faut trouver aux choses une signification qui n'a pas encore été découverte et tâcher de l'exprimer d'une façon personnelle »⁷¹.

C'est précisément ce qu'il essaiera de faire dans son œuvre. Les textes qui sont issus des expériences de voyage en Méditerranée – Carnets de voyage, chroniques, contes et nouvelles – témoignent de cette nouvelle approche, de cette manière inédite de regarder les choses, de cette démarche originelle et personnelle vis-à-vis de ces petits riens dont est composée la réalité étrangère qui entoure l'écrivain-voyageur.

À ce propos, dans son intéressante étude sur les Carnets de voyage, Gérard Delaisement trouve qu'un savoir-voir multiple est une qualité de premier ordre, chez l'auteur normand, puisqu'il concerne les sens élémentaires et se répand à l'intérieur de cadres spatiaux pluriels où les impressions de l'artiste oscillent entre le plaisir et la peur⁷².

Maupassant le déclare dans sa chronique intitulée « L'homme de lettres »⁷³ où toutes les perceptions de l'expérience semblent se recueillir, pour l'artiste, sous une conscience d'observation privilégiée et exceptionnelle :

C'est qu'en lui [l'homme de lettre] aucun sentiment simple n'existe plus. Tout ce qu'il voit, tout ce qu'il éprouve, tout ce qu'il sent, ses joies, ses plaisirs, ses souffrances, des désespoirs, deviennent instantanément des sujets d'observation. Il analyse malgré tout, malgré lui, sans fin, les cœurs, les visages, les gestes, les intonations. Sitôt qu'il a vu, quoi qu'il ait vu, il lui faut le pourquoi ! (*Chro.*, p. 1479).

Maupassant à G. Flaubert (Paris, 3 août 1878), p. 98 ; lettre n° 40, G. Flaubert à G. de Maupassant (Croisset, 15 août 1878), p. 100. C'est moi qui souligne.

⁷¹ Lettre adressée par Maupassant à M. Vaucaire, le 17 juillet 1886, in *R.*, p. 1475. C'est l'auteur qui souligne.

⁷² G. Delaisement, « Le Voyageur », *Carnets*.

⁷³ Chronique parue dans *Le Gaulois*, le 6 novembre 1882.

Et à François Tassart, son valet fidèle dont les souvenirs constituent un point de repère important pour comprendre l'esprit et la poétique du maître, il confiera : « Voyez-vous, François, pour bien voir et pour bien distinguer, il faut avoir l'œil fait, et, pour cela, il faut, quand on regarde, tout percevoir : ne jamais se contenter de l'à-peu-près ; donner à la vue le temps de bien définir, de suivre en quelque sorte ces choses que l'on voit à peine, et ce n'est que par un exercice long et patient qu'on arrive ainsi à faire rendre à ses yeux tout ce dont ils sont capables [...] »⁷⁴.

D'où, le croquis bien révélateur du maître de la part du valet François : « Monsieur regardait tous ces détails avec une attention passionnée ; on eût dit qu'il les flairait aussi, car on voyait palpiter les ailes de son nez et son front se plisser dans l'effort de son observation. Tout son être était pris par la contemplation du paysage »⁷⁵.

Mais ce n'est que dans les chroniques consacrées à l'univers de la peinture que l'écrivain normand exprimera son esthétique personnelle du regard :

Il faut d'abord, pour comprendre l'art tel qu'on le cherche aujourd'hui, une délicatesse, une sensibilité d'œil que très peu d'hommes possèdent, même parmi les peintres. L'œil, aussi impressionnable, aussi raffiné que l'oreille d'un musicien subtil, ressent au seul aspect des nuances, des nuances voisines, combinées, compliquées, un plaisir profond et délicieux. Un regard fin et exercé les distingue, ces nuances, les savoure avec une joie infinie, en saisit les accords invisibles pour la foule, en note les innombrables et discrètes modulations. (*Chro.*, p. 1566)⁷⁶

Cette primauté accordée au regard semble être strictement liée au critère de sélection visuelle, bien sûr, mais aussi et surtout intellectuelle, scrupuleusement transmis par le maître Flaubert au jeune Maupassant⁷⁷. C'est pourquoi il n'y a pas de solution de continuité entre le réalisme de ce dernier et son art fantastique : son réalisme n'étant nullement photographique, il implique plutôt, dès les débuts, ce paramètre de choix sélectif qui mène à l'individuation de certains traits caractéristiques censés devenir l'objet privilégié d'une approche qui se veut, en définitive, plus visionnaire que purement visuelle.

⁷⁴ F. Tassard, *Souvenirs de Guy de Maupassant*, Paris, Plon, 1911, p. 108.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁶ « Au Salon I », chronique parue dans *Le XIXe Siècle*, le 30 avril 1886.

⁷⁷ Quant à ce principe de sélection transmis par le maître à son disciple, Champfleury affirme : « La vie habituelle est un composé de petits faits insignifiants [...]. Le romancier choisit un certain nombre de faits, les groupe, les distribue et les encadre. À toute histoire il faut un commencement et une fin. Or la nature ne donne ni agencement, ni coordonnement, ni encadrement, ni commencement, ni fin. N'y a-t-il pas dans la distribution du conte le plus court une méthode d'une difficulté extrême ? Et la machine à dactylographier se donne-t-elle tant de peine ? », *le Réalisme, cit.*, p. 95-96.

Or, dans son article sur le style descriptif de Maupassant comme reflet d'une pathologie, Alain Buisine⁷⁸ nous renseigne que justement du côté de la vue plusieurs troubles se suivent de 1880 à 1890 : en février 1880, Maupassant confie ses problèmes oculaires à Gustave Flaubert ; le mois suivant, il précise la nature de son affection – paralysie de l'accommodation de l'œil droit – ; en 1883, c'est l'œil gauche qui est malade ; en 1884, sous l'action de la lumière, la pupille gauche reste immobile ; en 1885, on constate l'abolition du reflexe lumineux aux deux yeux alors qu'en 1887, une rigidité absolue des deux pupilles se manifeste à l'action de la lumière. En 1891 la situation ne change pas : même rigidité des pupilles. La décennie qui va de 1880 à 1890, considérée comme la période de production littéraire la plus intense pour le romancier normand, coïncide avec l'apparition et l'aggravement des troubles de vue dues à des problèmes de nature nerveuse : « Je suis, d'après lui [le docteur Jean-Marie Charles Abadie], atteint de la même maladie que ma mère, c'est-à-dire d'une légère irritation de la partie supérieure de la moelle. Donc troubles du cœur, chute des poils ou accidents de l'œil auraient la même cause »⁷⁹.

Cette puissance du regard aussi célébrée par sa poétique de romancier observateur est en réalité assujettie à un défaut de la vue, résultat d'un cadre psycho-pathologique assez complexe. Mais c'est en quoi réside, au fond, la grandeur de cet écrivain scrutateur du réel. Car plus que regarder le monde par ses propres yeux, il l'observe de façon aussi scrupuleuse afin de le pénétrer par les yeux de l'esprit et des sens, la vue étant pour lui un instrument de perception sensorielle mentale plutôt qu'un simple outil visuel. Comme le constate John Raymond Dugan, « the important factor in reality becomes less and less its presence and its appearance, and more and more its underlying values. It is more and more perceived rather than viewed objectively »⁸⁰.

C'est dans cette perspective qu'il faut lire cette intéressante déclaration de Maupassant parue dans « La vie d'un paysagiste »⁸¹ lorsque la maladie oculaire et les névralgies accablent progressivement l'écrivain :

Vrai, je ne vis plus que par mes yeux ; je vais du matin au soir, par les plaines et par les bois, par les rochers et par les ajoncs, cherchant les tons vrais, les nuances inobservées, tout ce que l'École, tout ce que l'Appris, tout ce que l'Éducation aveuglante et classique empêche de connaître et de pénétrer. Mes yeux ouverts, à la façon d'une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel. Oui, j'ai la

⁷⁸ A. Buisine, « Je suis avant tout un regardeur », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993. En 1885, Maupassant écrira à Émile Zola : « Vous ne saviez peut-être pas que j'ai les yeux tout à fait malades et que la plus courte lecture m'est absolument interdite [...]. Ne pouvant rien lire, j'ai emporté votre roman [*Germinal*] en voyage et j'ai prié l'ami qui m'accompagne de m'en faire la lecture », G. de Maupassant, *Dall'Italia (Lettere 1885-1889)*, cit., p. 42.

⁷⁹ Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, *Correspondance (1873-1880)*, cit., lettre n° 132, de Guy de Maupassant à Gustave Flaubert, Paris [avant le 3 mars 1880], p. 275.

⁸⁰ J. R. Dugan, *The illusion of reality*, in *Illusion and reality: a study of descriptive techniques in the works of Guy de Maupassant*, The Hague-Paris, Mouton, 1973, p. 172.

⁸¹ « La vie d'un paysagiste », chronique parue dans *Gil Blas*, le 28 septembre 1886. C'est moi qui souligne.

sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard, et de digérer les couleurs comme on digère les viandes et les fruits. (*Chro.*, p. 1604)

Les organes physiques et leurs facultés sensorielles sont posés sur le même niveau : les yeux sont comme une bouche qui engloutit la réalité de l'intérieur au lieu de l'effleurer simplement. C'est le drame, mais aussi le charme, de ce regardeur qui a fait de sa vue fallacieuse et de son instabilité mentale, une puissante machine de perception vis-à-vis non pas de la simple extériorité du réel mais d'une représentation profonde et introspective, une représentation au second degré. On peut dire qu'en cela consiste le pouvoir visionnaire de Maupassant. Un pouvoir qui le mène à chercher – comme il l'explique – le signifié caché et inavouable des choses, ce que les autres ne peuvent pas saisir. L'appareil de la représentation ne dépend pas pour autant de l'appareil de la vision handicapée : les troubles visuelles qui vont des cécités momentanées aux hallucinations plutôt qu'être des instruments qui entretiennent un rapport de cause à effet avec la perception du monde, constituent une dimension sensorielle et mentale toute subjective, apte à régler, chez l'écrivain, sa propre appréhension du réel. Tel est le paradoxe : chez ce très grand "descripteur", la saisie mimétique de la réalité fait problème. Loin d'être immédiate et évidente, la représentation qui fait confiance dans le potentiel de la machine oculaire risque de rater son objet et de rien représenter. En ce sens, il vaudrait mieux parler d'un réalisme visionnaire qui relève d'une relation de fidélité au monde qu'il voudrait représenter, se déployant toutefois sous le signe d'une déviance perceptive constante mise en place par le sujet.

Maupassant, on le sait, a été considéré par la critique comme un "réaliste" mais aussi comme un "impressionniste". Ces deux attributs, si proches chez l'écrivain, si l'on regarde bien, loin d'apparaître fusionnés – il est à la fois l'un et l'autre – se présentent, dans la plupart des cas, comme révélateurs de deux identités distinctes : soit on insiste sur une écriture réaliste, plus précisément naturaliste, voire sur cette exactitude et cette précision purement photographiques conférant à la représentation un degré de perfectionnement de la mimésis ; soit on met l'accent sur un Maupassant impressionniste qui peint l'espace extérieur en fonction de ses éléments favoris : l'eau et la lumière. Or, il me semble que l'originalité de l'écriture maupassantienne consiste notamment dans le mélange de ces facteurs variés – et par ce dernier, dans un glissement singulier qui conduit jusqu'aux portes du fantastique – plutôt que dans leur séparation. C'est sur une combinaison de formules distinctes mais toujours limitrophes les unes par rapport autres, que s'appuie le noyau autour duquel se fonde la description du paysage méditerranéen, une description attentive et rigoureuse qui, suivant les nuances de la lumière et la multiformité de l'eau, risque quelquefois de rater la focalisation de ses espaces et de ne

reproduire que cette "aura", dont parlait Auerbach, au nom de laquelle chez Maupassant se rassembleraient tous les territoires du Midi.

L'attention obsessionnelle posée sur l'acte de regarder et, en même temps, cette vue faisant défaut rendent l'approche observatrice de l'artiste lointaine de celle du simple photographe. Face à la description des croquis méditerranéens, on n'éprouve jamais l'impression d'être devant une carte postale, voire un paysage figé du point de vue esthétique, univoque d'un point de vue sémantique. Si succession de brèves images il y a, c'est toujours dans la mobilité du panorama aperçu depuis le train, ou bien dans la fluidité des éléments captés à travers l'eau et le ciel depuis le bateau. C'est à ce propos que Mitterrand parle d'écriture cinématographique ou filmique.

Le contexte spatio-temporel de référence demeure, dans la plupart des cas, attaché à une réalité simple, ordinaire, de l'ordre du quotidien, tandis que le résultat produit donne vie à quelque chose d'"autre". Quant aux espaces désignés dans les textes de fiction, d'un premier degré descriptif surgit une représentation de second degré, porteuse de signifiés nouveaux ou de messages implicites et inédits. John Raymond Dugan le souligne bien : « the physical world has little to contribute except in those instances in which its forms are evocative of a greater reality, a deeper meaning. For it is the world of illusion and deception. The truth lies in quite another direction »⁸². En faisant recours à une comparaison oculaire, c'est comme si l'œil gardait son point d'ancrage vis-à-vis des objets contingents élargis en gros plan, alors qu'il s'amusait, à la fois, à les transformer à son gré, selon le goût et l'instinct du moment créateur. Inutile de chercher à ranger la production littéraire hybride de cet écrivain dans un rayon unique d'une bibliothèque physique mais surtout mentale. Maupassant est réaliste et naturaliste bien sûr, mais il est à la fois proche du fantastique comme il est parfois décadent. "À la fois" signifie justement que ces manières d'être et de voir le monde, loin de correspondre à des phases distinctes et séparées de son parcours artistique, se combinent plutôt dans un ensemble multiforme et changeant dont les différentes parties glissent spontanément les unes à travers les autres. Dans une lettre adressée à Paul Alexis le 17 janvier 1877, à une époque donc où l'écrivain est encore au début de sa carrière, Maupassant affirme : « Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés [...]. Je ne discute jamais littérature, ni principes, parce que

⁸² J. R. Dugan, *The illusion of reality*, in *Illusion and reality: a study of descriptive techniques in the works of Guy de Maupassant*, cit., p. 172.

je crois cela parfaitement inutile »⁸³ ; puis il ajoute : « La réelle puissance littéraire, le talent, le génie sont dans l'interprétation »⁸⁴. La route vers la modernité est tracée. Aucun paradigme ne semble plus être capable de donner ni une signification stable ni une direction certaine au cours des événements. La confiance même du sujet vis-à-vis d'un modèle univoque apte à conférer une forme et une substance convenables à la réalité qui l'entoure commence à s'écrouler. Et cela arrive dans le domaine de l'art comme, de manière plus générale mais aussi plus profonde, dans le domaine de la vie. Comme le remarque justement Delaisement, cet écrivain fin de siècle qui affirme, très jeune déjà, son mépris des écoles, et de tout ce qui piège et enferme, frappe très fort, au fur et à mesure que derrière son refus des formules et des formulations, se manifeste une véritable fuite en avant, un combat pour une modernité dont les bases sont jetées mais qui ne s'est pas encore tout à fait détachée de la tradition récente⁸⁵.

Vérité prétendue et illusion du vrai : les genres de prose abordés

Dans son œuvre magistrale *Guy de Maupassant et l'art du roman*, André Vial différencie, de manière théorique d'abord, puis par le support d'exemples concrets, le conte, le roman et la nouvelle. En partant des définitions de ces différentes typologies de prose, il arrive à sonder les répercussions qu'elles apportent sur l'œuvre maupassantienne en fonction de leurs rapports réciproques. Selon Vial, ce qui distingue le conte des autres genres, c'est le choix d'un trait, d'un événement, d'un destin, bref d'un élément unique autour duquel toute la narration converge afin de provoquer une émotion, un effet. Le critique constate plusieurs fois que le conte « humanise,

⁸³ Dans la même perspective, Flaubert écrit à George Sand, le 6 février 1876 : « j'exècre ce qu'est convenu d'appeler le *réalisme*, bien qu'on m'en fasse l'un des pontifes », tandis que Goncourt considère le mot « réalisme » comme un « mot bête », un « mot drapeau », dans la préface aux *Frères Zemganno* (1879). En 1868, Zola écrit : « le mot "réaliste" ne signifie rien pour moi, qui déclare subordonner le réel au tempérament. Faites vrai, j'applaudis ; mais surtout faites individuel et vivant, et j'applaudis plus fort » (*Mon Salon*). Quant à l'un des majeurs théoriciens de cette nouvelle esthétique, Louis Edmond Duranty, il déclare déjà en 1856 : « ce terrible mot de Réalisme est le contraire d'école. Dire école réaliste est un non-sens : Réalisme signifie l'expression franche et complète des individualités ; ce qu'il attaque, c'est justement la convention, l'imitation, toute espèce d'école. Un Réaliste est entièrement indépendant de son voisin, il rend la sensation qu'il éprouve devant les choses, selon sa nature, son tempérament », *Réalisme*, 15 novembre 1856. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁴ Lettre adressée par Maupassant à Paul Alexis, écrite le 17 janvier 1877, et publiée dans le *Figaro* du 18 février 1923 par M.G.-E. Lang. Quant à ce mot crucial pour notre discours qui est « interprétation », Champfleury observe que « la reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une *reproduction* ni une *imitation*, ce sera toujours une *interprétation* [...] l'homme, n'étant pas *machine*, ne peut rendre les objets *machinalement*. Subissant la loi de son *moi*, il ne peut que les interpréter », *le Réalisme*, 1857, Slatkine Reprints, Genève, 1993, p. 93. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁵ G. Delaisement, « Rien n'est plus vieux que le journal d'hier », *La modernité de Maupassant*, Paris, éd. Rive droite, 1995.

voire intellectualise à l'extrême l'événement »⁸⁶, et ce faisant, il prépare, chez le lecteur, le soi-disant « instant d'émotion »⁸⁷, autant dire une réaction émotive comparable à un coup de fouet. À cause de sa structuration interne impeccable, où rien n'est laissé au hasard, et dont chaque partie est intentionnellement mise en place pour se combiner avec celle qui la précède et celle qui la suit, et garantir ainsi le fonctionnement de la machine narrative, le conte peut être considéré comme un « montage minutieux d'orfèvrerie ou d'horlogerie »⁸⁸, à l'intérieur duquel chaque composante se révèle extrêmement nécessaire. Quant à l'effet final produit sur le lecteur, Vial s'arrête sur une mise en parallèle qui me paraît très efficace : « si le conte est un coup de poing sur notre sensibilité, la conclusion est le poing, la partie de son organisme par laquelle le récit établit avec nos nerfs ou notre émotion le contact décisif, l'instrument du choc ; mais, derrière le poing, il y a le bras qui le porte et le pousse, toute une ossature, l'élément anecdotique, toute une musculature, l'élément humain, et, communiquant à l'ensemble le mouvement, et à ce mouvement une direction, tout un réseau nerveux, qui figure assez heureusement la recherche du contraste »⁸⁹. C'est par la perception de ce contraste définitif, sorte de *choc* émotif dans l'esprit du lecteur, que ce type de récit provoque enfin un sentiment élémentaire – coïncidant avec la gaîté, la surprise ou avec la peur, la tristesse, le désespoir, etc. – qui varie selon l'histoire dont il est question.

Contrairement au conte, le roman ne prévoit naturellement pas ce genre d'effet immédiat. Comme tout le monde le sait, la longueur (en termes de pages) du second par rapport au premier permet à celui-ci de confier sur un paramètre de la durée qui est à la base de la relation singulière s'instaurant entre l'intrigue d'un roman et son lecteur. Une relation en quelque sorte "mystérieuse", ou du moins difficilement explicable par des mots, mais capable d'établir un contact entre le lecteur et les personnages, leurs caractères, leurs vies, au niveau émotionnel et intellectuel. Ce qui change par rapport au récit bref, c'est aussi le rapport qu'entretient le romancier avec l'histoire narrée : plus transparent, du moins en apparence, dans le roman, ce dernier n'est pas nécessairement appelé à manœuvrer les fils de l'action en *deus-ex-machina*, comme il arrive souvent dans le cas du conte. Sa présence est généralement moins invasive et les transformations qu'il gère par rapport à l'action et à son cours sont réglées par le biais d'étapes intermédiaires conduisant graduellement, et de manière plus nonchalante, à un dénouement naturel. Une caractéristique essentielle de ce genre, on le sait, depuis Michail Bachtin, est la

⁸⁶ A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 435.

⁸⁷ *Ivi.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 443.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 449.

polyphonie, voire cette pluralité de voix garantie par la diversité de personnages, de lieux, de circonstances, par une multiplicité de tons, de couleurs et de lignes qui, bien évidemment, n'appartient pas au conte. Vial observe qu'au niveau de l'épisode le roman peut, dans quelques cas, être apparenté au conte, à condition que l'événement épisodique suffise à lui-même. En dépit de ce rapprochement, les parties de l'histoire d'un roman ne sont pas censées être conçues dans leur isolement, mais à la mesure d'un ensemble dont chaque élément est le moment d'un progrès, l'étape d'un devenir.

Entre le conte et le roman Vial place la nouvelle, considérée justement comme la plus hybride des trois formes. La nouvelle partage avec le conte l'"élan" dont je parlais avant, cette poussée volontairement orchestrée visant à l'effet soudain, au moment exceptionnel mis en jeu par le choix d'une image unique et exceptionnelle autour de laquelle la narration tourne. Quant à sa durée, par contre, elle est plus proche de celle du roman. Dans la nouvelle, le cours d'un épisode individuel serait capable néanmoins d'établir, avec chaque lecteur, ce contact particulier, typique du genre roman. La durée de la nouvelle est, par rapport à celle du conte, une durée « humaine »⁹⁰ car, loin de se précipiter vers un seul dénouement possible – qui déclenche justement le coup d'effet décisif, artificiel et volontaire – elle imite plutôt le cours naturel des événements comme le fait normalement un roman. La nouvelle se situerait au milieu d'un carrefour : selon Vial, « la greffe des deux genres s'opérerait au niveau de l'élément composant, de l'élément de base, qui vaudrait à la fois comme pièce d'un montage [ce qui vaut pour le conte aussi] et comme agent d'un devenir, comme moteur d'une action [c'est plutôt le cas du roman] »⁹¹.

À partir de ces définitions, il arrive, chez Maupassant, que la différence entre roman et nouvelle disparaisse. C'est le cas de certains récits célèbres comme *Pierre et Jean* (qui a été toujours considéré par l'auteur comme un roman), « Yvette » et « L'Héritage », ou bien « Boule-de-Suif », « La Maison Tellier », « Monsieur Parent » et « Le Champ d'oliviers », où la distinction entre "nouvelle étirée" et "petit roman" cause quelques problèmes, les limites – s'il y en a – entre la première et la deuxième typologie de prose étant très peu différenciées.

Daniel Grojnowski⁹² confirme le caractère unique du conte, conçu comme un récit bref qui se construit autour d'un événement anodin ou décisif. Au contraire, la nouvelle impliquerait de plus la possibilité d'évoquer une existence entière, une succession de destins. Son objet narratif peut correspondre à une simple journée, voire à quelques instants dans la vie de certains

⁹⁰ *Ibid.*, p. 457.

⁹¹ *Ibid.*, p. 458.

⁹² D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, Lettres Sup., 2000.

personnages comme à l'échelle de la longue durée qu'un ensemble d'événements entraîne. Ce qui est certain, dans les deux cas, c'est que la nouvelle se ferme sur elle-même, sans laisser entendre une suite, puisqu'elle est vouée à la concision de par la manière dont les faits sont relatés. La fin de l'histoire coïnciderait alors avec la fin de l'acte de lecture, les bornes du cadre temporel de l'une et de l'autre étant concises et limitées. Cela n'est pas le cas du conte, rapportant, quant à lui, « un événement de la vie de l'esprit [plutôt qu'une suite de faits], une forme mentale [plutôt que contingente] que tout le récit concerte et qui donne au récit son vrai dénouement »⁹³, au-delà duquel le signifié du texte se verse. Comme le souligne Vial, « le conte ne s'achève qu'en dehors de lui-même, dans une pleine satisfaction de l'auditeur et de son esprit. Au conteur il appartient de préparer cette satisfaction »⁹⁴. Un autre paramètre de différenciation séparant la nouvelle du conte réside, selon Grojnowski, dans l'effet de vraisemblance. La nouvelle s'oppose alors au conte fantastique – on ne parle pas en effet de "nouvelle fantastique" mais de "conte fantastique" – et au conte merveilleux destiné aux enfants à partir du moment où elle est censée garder une adhérence vis-à-vis de la réalité que le conte quelquefois ne présuppose pas. Conformément à cette adhérence, la nouvelle peut contenir des marques d'oralisation absentes dans le conte. Grojnowski observe comment au cours du XIXe siècle, le souci de renforcer l'effet de réalité conduit les écrivains à assumer comme source d'inspiration le fait divers ou l'anecdote journalistique, en recourant à la médiation d'un narrateur informateur. La différence d'appellation relative à ces genres textuels variés demeure naturellement, mais la nouvelle présente, pour la première fois, « une extraordinaire variété qui exclut toute conformité à un modèle précis »⁹⁵. Cette variété, précise Grojnowski, loin de manifester une dérive anarchique du genre, « témoigne du florissement d'un genre à son apogée [...]. Si elle traite tous les sujets en empruntant toutes les formes et tous les tons, elle précise ses normes quantitatives du fait qu'elle devient pour l'essentiel *un récit de presse* »⁹⁶. L'interdépendance entre l'activité d'écriture et l'univers des journaux, due à l'habitude d'écrire pour des quotidiens, des hebdomadaires ou des revues, concerne surtout la production de récits courts et de romans.

Trouver des définitions stables et définitives pour ces trois genres de prose, en cherchant à délimiter leur champ à travers des distinctions nettes, me paraît une opération restrictive et inconvenable. En me proposant d'éviter l'imposition de toute règle normative posée *a priori*, et consciente du poids que joue sur la question la dimension historique et contextuelle – dans une

⁹³ A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, cit., p. 472.

⁹⁴ *Ivi.*

⁹⁵ D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, cit, p. 10.

⁹⁶ *Ivi.* C'est l'auteur qui souligne.

perspective et synchronique et diachronique –, je retiendrai ce que René Godenne affirme à propos de la nouvelle : « Étudier la nouvelle [ainsi que le conte ou le roman], c'est d'abord préciser le cadre dans lequel se déroule son évolution à travers les siècles depuis le moment où elle est apparue, jusqu'à nos jours ; c'est ensuite se pencher sur les différentes conceptions qui se sont succédées, s'interroger sur leur valeur respective, puis finalement essayer de voir si, par rapport aux autres formes, de récits brefs et longs, il n'y aurait pas *une* conception qui exprimerait la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle »⁹⁷.

S'il est intéressant de mettre en évidence les caractéristiques majeures, voire les marques fondamentales et distinctives propres à chaque typologie textuelle, il ne s'agit pas pour autant de contourner ces marques dans des limites fixes et immuables. D'autant plus que chez un écrivain comme Maupassant ces trois genres littéraires entrent souvent en communication entre eux, le processus de création étant quelquefois dicté par une démarche de remaniement et de réécriture impliquant une interaction mutuelle au niveau du style et des thèmes abordés. Un roman comme *Une vie*, qui a influencé, Vial nous le dit, une quarantaine de contes, constitue l'un des exemples les plus évidents de cette démarche si familière à l'auteur. En précisant en outre qu'il est question, dans la grande majorité des cas, d'emprunts que le conte fait au roman, Vial souligne que « c'est toujours dans ce sens [roman → récit bref], *sans exception aucune*, que s'opère l'emprunt, lorsque la comparaison, au-delà de simples analogies, atteint de réelles similitudes d'épisodes ou de phrases »⁹⁸. Puis il ajoute que dans les cas – les moins fréquents – où c'est le conte ou plus probablement une chronique qui inspirent le roman, le texte de départ joue le rôle de « première mise en forme du thème, généralement descriptif, d'*étude*, selon l'acception où le peintre et le sculpteur prennent ce mot »⁹⁹. Car il ne faut pas oublier que, chez Maupassant, des interactions mutuelles agissent non seulement au niveau des textes proprement littéraires – conte, nouvelle, roman – mais aussi entre ces derniers et l'œuvre soi-disant journalistique et biographique – en particulier, chronique et Carnet de voyage. Cette fonction préparatoire qu'exercent la chronique et plus généralement l'anecdote journalistique sur l'œuvre littéraire est sans aucun doute indéniable. Elle s'opère de manière régulière, presque spontanément même, à tous les niveaux de l'expérience, et plus précisément à chaque fois que l'auteur s'engage à traiter n'importe quel trait de la réalité, d'ordre factuel ou fictionnel qu'elle soit. Dans cette perspective, il est vrai que la chronique porte en soi une première mise en forme d'un thème ou d'un motif : plus théorique, elle aborde, en la décrivant, la matière qui sera ensuite transposée en fiction dans

⁹⁷ R. Godenne, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, p. 13-14. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁸ A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, *cit.*, p. 495. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁹ *Ivi.* C'est l'auteur qui souligne.

les récits brefs, en envisageant toutes les déclinaisons et les répercussions possibles sur la réalité. Comme l'observe Sylvie Decorde, « il arrive ainsi que les réflexions émises par le chroniqueur suivent un long cheminement qui les mènent au roman, après avoir passé par le conte »¹⁰⁰, le roman étant, parmi les trois genres, hiérarchiquement conçu comme la forme de prose littéraire la plus achevée, la plus aboutie, tandis que le conte et la nouvelle occuperaient la place de textes intermédiaires.

En tant que formes brèves de narration, on a souvent rapproché la chronique du conte, au niveau de leur structure, et à partir de la façon par laquelle Maupassant met en communication l'une par rapport à l'autre. Dans certains cas, on les distingue à peine, tant l'auteur aime mélanger ses textes, les combiner à son gré. Par souci de réalisme, non seulement la matière énoncée dans la chronique est ensuite développée dans le conte, mais le récit enchâssant du conte est introduit par un narrateur qui joue le rôle de témoin effectif des faits ou de véritable chroniqueur ; la narration fictionnelle se superpose, quant à son style et à la véridicité de son sujet, au fait divers ou à l'anecdote journalistique. On parle alors, comme le souligne Decorde, de « chronique au deuxième degré », à partir du moment où « la proximité du sujet et de la forme du conte avec la chronique est poussée [...] à l'extrême sans qu'une seule phrase soit pourtant reprise »¹⁰¹.

En sens inverse, il arrive également que des événements exposés dans un article de journal conduisent graduellement – et par un instinct d'identification irrésistible chez le chroniqueur – à l'invention d'histoires imaginaires que l'on retrouvera, à leur tour, plus approfondies et articulées, dans l'espace fictionnel des contes et des nouvelles. Dans une étude sur les chroniques et les contes de Maupassant, Noëlle Benhamou observe justement qu'en cherchant à reproduire une certaine ambiance, les journalistes de faits divers passent aisément, d'une rubrique à l'autre, de l'événement réel au conte. Certains faits divers « sont ainsi transposés dans les récits brefs – contes et nouvelles – par l'intermédiaire de la chronique et, dans les journaux où écrit Maupassant, les nouvelles fictionnelles côtoient bien souvent la relation des drames réels »¹⁰². Si l'on part du fait divers, la chronique peut alors être considérée comme un texte-pont liant l'événement vrai relaté dans l'article à l'histoire fictive racontée dans le récit court. Par la brièveté de leur forme et leur parution commune, consacrée à la presse, les

¹⁰⁰ S. Decorde, « Le procédé de la réécriture dans l'œuvre de Maupassant : de la chronique à l'œuvre fictive », *Études normandes*, vol. 45, n° 4, 1996, p. 61.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰² N. Benhamou, « De l'influence du fait divers: les Chroniques et Contes de Maupassant », *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 47.

contes et les nouvelles sont d'ailleurs, parmi les autres genres narratifs, ceux qui se prêtent le mieux à traduire et développer les réflexions et les événements, plus théoriques et explicatifs, décrits dans les chroniques, mais en les manipulant à la manière du récit bref, à ses principes particuliers, qui lui sont propres, et qui diffèrent de ceux de la chronique. Quant au fait divers, source d'inspiration première de la création littéraire, il constitue, comme le dit Roland Barthes, « un être immédiat, total, qui ne renvoie, au moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte »¹⁰³. Mais si le fait divers s'engage à fournir des renseignements situationnels relatifs à un événement insolite – le temps, le lieu, les circonstances particulières, le(s) responsable(s), le(s) complice(s), le(s) victime(s), les instruments, etc. – le conte et la nouvelle s'interrogent plutôt sur le pourquoi, voire sur ces dynamiques, non rationnellement explicables, poussant l'homme à accomplir des actes hors-norme. C'est ce pourquoi régissant le fondement du conte qui creuserait, tout au cœur de son espace virtuel, des questionnements implicites – dont la solution, s'il y en a une, est située à l'intérieur ou en dehors du texte – absents dans le fait divers. À leur tour les Carnets de voyage, où les reprises littérales sont nombreuses et souvent rapportées intégralement, s'apparentent aux chroniques. Cependant, la focalisation et le but changent : plus concentré sur un événement de l'actualité, l'article de journal vise, en premier lieu, à informer, tandis que le carnet, focalisé principalement sur le sujet, tend à exprimer un état d'âme, une pensée, une sensibilité, se déployant intentionnellement dans un certain lieu, à un moment donné du parcours existentiel de son auteur.

Il serait toutefois erroné de s'arrêter sur cette fonction de base, en associant la production des chroniques et des Carnets de voyage juste à une étape de rédaction préliminaire visant à la constitution des textes de fiction littéraire. Les chroniques ne constituent pas simplement des croquis sans épaisseur. Elles font l'originalité première d'un auteur qui participe à la première personne, et non pas en spectateur passif, au drame ordinaire de l'aventure humaine. Comme le remarque Delaisement, c'est dans les chroniques qu'il faut justement les chercher, le véritable Maupassant, ses idées explicites, ses tendances profondes, ses acquis culturels, son engagement politique, et plus spécifiquement colonial, singulier dans sa modernité, ses observations ouvertes sur son époque, et encore valables sur la nôtre. Genre fidèle par excellence à la plus ample diversité des réalités quotidiennes, il a été approché par Maupassant avec la plus profonde franchise qu'un écrivain "démolisseur" comme lui puisse exprimer. Le besoin pressant de clarté et l'intégrité hautaine inspirant ce genre d'écriture se combinent avec « le désir de faire la part du

¹⁰³ R. Barthes, *Structure du fait divers*, in *Essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, 1964, p. 189.

vrai et du faux chez un journaliste qu'obsèdent le mensonge et les faux-semblants »¹⁰⁴. Les chroniques issues des aventures de voyages, et ensuite les Carnets, témoignent en effet de cette nécessité de dévoiler à la fois la vérité et la fausseté d'un monde étranger dans lequel se reversent toutes les inquiétudes personnelles et intellectuelles de l'auteur. Maupassant n'accepte aucune sorte de compromis, et cela transparaît de manière évidente. C'est peut-être la raison pour laquelle le puissant directeur d'un journal comme *Le Gaulois*, Arthur Meyer, confie, à cet écrivain, qui en 1881 n'a pas encore acquis une grande expérience politique, une mission de reportage si importante telle qu'elle est celle qu'il accomplit en Afrique du Nord. En envoyé spécial et chroniqueur, non seulement il s'engage à identifier les problématiques sociales, politiques et culturelles de son temps mais il cherche à donner des réponses à ces problèmes tout à fait modernes. La nouveauté de son approche consiste, sur le plan des thèmes abordés, à s'auto-interroger sur des questions qui n'auront pas de réponses certaines et décisives. En s'appuyant sur de nombreuses chroniques, Vial combat pour la première fois, dans ses études, cette atmosphère de négligence qui a régné pour longtemps sur une partie essentielle de l'œuvre de l'écrivain. Delaisement lui aussi confirme l'importance unique des textes journalistiques, non seulement sur le plan de la variété des thématiques présentées et de leur rapprochement authentique à la vie contemporaine, mais aussi sur le plan de leur style. Comme le récit court et le roman, la chronique n'est pas le fruit du hasard ni d'une écriture instantanée. Elle est habilement conçue pour informer les lecteurs, bien sûr, mais aussi pour remuer les consciences et stimuler un raisonnement, une réaction de l'intellect. Cette écriture vibrante abandonne souvent la voie de cette lucidité et de cette objectivité prétendues que la communication du monde de la presse impose, pour se glisser, peu à peu, dans une sincérité capable de révéler toute sa tension émotive. Car il s'agit en effet d'une écriture profondément sensible : sur le plan des événements – ou si l'on veut, dans des termes plus littéraires, de la narration –, relatés de manière passionnée et tendant vers le coup de fouet final, comme sur le plan de la description, plus subjectif encore, qui démontre, on ne peut mieux, cette habileté typique chez Maupassant de suggérer plutôt que de peindre fidèlement l'objet en question, ce qui qualifie d'ailleurs son style d'écriture proche à la fois de la peinture et du langage filmique. Delaisement, qui confirme, comme le fait d'ailleurs Mitterand, que le langage des chroniques maupassantiennes répond, dans le resserrement du court sujet, aux nécessités d'une traduction cinématographique, considère cette écriture comme « neuve » du fait qu'elle « se soucie de la valeur des mots, de leur place dans la phrase, de leur

¹⁰⁴ G. Delaisement, *La modernité de Maupassant*, cit., p. 19.

rythme, de l'unité de couleur de l'ensemble »¹⁰⁵. Or, la combinaison de ces éléments, dans leur unité, est à la base du sentiment qu'on a, en lisant les chroniques, d'une écriture relevant du domaine de l'impression et de la perception sensorielles plutôt que de l'artifice rationnel ou de la reproduction réaliste, minutieuse et détaillée. C'est un sens de naturel qui dégage de ce genre de prose débordant quelques fois dans une poésie amère et désabusée. Du côté de la description, cela est d'autant plus évident : c'est le moment privilégié où le reportage des faits laisse la place à la vision du paysage et aux éléments qui le composent. Cette vision constitue, dans un genre spécifique tel qu'il est celui de la chronique, le fruit d'une poussée intérieure. Non seulement elle joue le rôle de mise en contexte préparatoire pour les contes et les nouvelles qui suivent, mais elle révèle une nécessité toute personnelle d'échapper à la réalité factuelle pour entrer dans l'univers plus abstrait et évanescent de l'espace intérieur. Les passages consacrés à la dimension spatiale ne donnent pas l'air de répondre à des exigences imposées par des règles de genre. L'écrivain s'arrête sur le paysage puisqu'il décide, plus que spontanément je dirais, de s'y arrêter, comme si c'était plus fort que lui. Et ces lignes-là manifestent une mise en suspension du reportage, une interruption soudaine et nécessaire due au désir d'être entraîné dans ces endroits étrangers qui englobent et dévorent l'esprit du sujet, malgré sa volonté. Parfois c'est un élément particulier qui attire l'attention du chroniqueur, d'autres fois c'est le panorama dans son ensemble, vu du train ou du bateau, qui déclenche une envie irrésistible de raconter l'éblouissant comme l'épouvantable qui se trouve devant ses propres yeux. Le résultat déborde sur une presque ineffabilité plaçant, dans la plupart des cas, la vision à mi-chemin entre la réalité et le rêve, entre la vérité du lieu réellement observé, à un moment donné, et l'imagination du même lieu, en même temps, songé. Au cœur de ces textes destinés aux journaux, et dont le but principal serait celui de rapporter les phénomènes politiques et sociaux de l'actualité contemporaine, la puissance visionnaire de l'homme de lettres et son attrait physique vis-à-vis de la réalité qui l'entoure ne cessent pas de se manifester. Lorsqu'on a abordé la production non littéraire de l'auteur, on a mis en relief, en premier, l'acuité du témoin indigné, la clairvoyance du chroniqueur mondain, le courage de l'envoyé spécial, la lucidité du reporter que le monde en évolution continue, si décourageante qu'elle soit, ne prend jamais au piège. De son analyse, on a accentué la vision négative – ou "pessimiste" si l'on veut, adjectif par lequel l'œuvre de Maupassant est désormais étiquetée – du monde, cette *Weltanschauung* désillusionnée par laquelle l'homme voit et sent son temps que la dégradation ronge, que les angoisses journalières tourmentent, et à travers laquelle il sait peindre la nausée et l'absurdité d'une société que des

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 16.

écrivains comme Jean-Paul Sartre et Albert Camus dénonceront, après quelques décennies, avant même que nous en percevions, de nos jours, les effets inévitables et multipliés. Mais la position de l'auteur normand vis-à-vis de la réalité qui l'entoure ne s'arrête pas là. À côté de la conscience de ce présent absurde, Maupassant anticipe l'enthousiasme relevant d'une approche complètement sensorielle, sincère, à l'égard du paysage ainsi que d'une communion totale et totalisante des éléments naturels que l'on retrouvera dans *Noces* ou *L'été*. Sa connaissance de l'espace, comme je le disais, est la conséquence d'une poussée, mais aussi d'un abandon. En regardant de près, en effet, les descriptions spatiales des textes journalistiques et autobiographiques se révèlent porteuses premières des élans émotionnels de l'écrivain voyageur, de ses joies comme de ses hantises, issues de l'expérience sur le champ. La prise lucide sur la réalité contingente semble alors glisser vers quelque chose d'"autre". Il n'est plus question d'exprimer une critique de l'actualité du monde extérieur, si acharnée et ouverte qu'elle soit. Il est question plutôt de trous descriptifs extraordinaires à l'intérieur desquels – et toujours entre les lignes – s'opère une transition, jamais aboutie, de ce que le sujet voit à ce que le sujet imagine voir, pense, sent. Le passage d'un état à l'autre ne s'accomplit pas de manière complète et absolue. On peut dire, au contraire, qu'il ne se conclut jamais. Le voyageur reste alors suspendu entre l'observation de l'objet réel et la création mentale qui en déclenche, sans tendre définitivement ni en faveur de l'une ni de l'autre. Ou mieux, c'est la première qui engendre la seconde : sans un attachement constant sur la réalité matérielle, aucune vision imaginaire ne serait possible, le soi-disant "surnaturel" ayant besoin, chez Maupassant, d'un point d'ancrage solide sur la vie réelle pour trouver son essor : j'y reviendrai dans le prochain paragraphe.

Les chroniques sont parsemées de ces moments descriptifs exceptionnels – dans le sens qu'ils constituent une exception par rapport au cours régulier du reportage journalistique –, de ces mises en attente émotionnelles, de ces parenthèses spatiales incontournables dont le caractère nous dit déjà beaucoup sur l'auteur. Quant aux Carnets – genre textuel beaucoup plus intime et confidentiel encore que la chronique –, le rapport que le voyageur instaure au fur et à mesure avec les différents sites méditerranéens constitue le fondement premier non seulement de l'expérience en soi – comme il arrive dans les chroniques – mais, plus spécifiquement, de son être. En mettant en relief la vision subjective sur l'observation des faits, l'espace textuel du Carnet découpe déjà ce qui de plus intime et personnel ressort des chroniques. Sauf que dans ces dernières, comme je le disais, il était question d'instantanés particuliers et extraordinaires dans le cadre du reportage spécial, alors que dans le cas des Carnets de voyage, les descriptions spatiales nous parlent de l'homme, et de son aventure à lui, de l'homme face à cette altérité assumant les

contours d'un paysage étranger qui est à la fois synonyme de nouveauté éblouissante et de miroir intérieur. Mais c'est dans les contes et les nouvelles, et dans certains passages des romans, que la description des territoires méditerranéens se fait représentation effective. Si les descriptions spatiales puisent dans la matière biographique issue de l'expérience directe, elles sont censées être, dans les bornes de l'œuvre fictive, le fruit d'une transposition les rendant susceptibles d'une capacité d'évocation quasi absente – ou "différemment présente" si l'on veut – dans l'œuvre journalistique et biographique. Certes, ces dernières constituent la base, le point de départ (on part là aussi de l'aventure directe avant de se diriger vers une transposition). Elles nous communiquent tout le côté humain que contient l'approche avec un lieu étranger. Mais c'est dans la production fictionnelle que la description de l'espace semble mettre en scène, ou mieux prévoir, les traits fondamentaux d'une réalité inventée qui porte en soi les grains de la vraie vie. Dans les textes de fiction, la présentation de l'espace ne joue pas simplement le rôle d'"encadrement" contextuel. Les croquis méditerranéens semblent déjà, chacun à sa manière, suggérer quelque chose à propos de l'aventure qui va suivre, présager l'histoire, et en même temps, la signifier métaphoriquement. Les détails géographiques, loin de confluer dans l'image fixe et neutre d'une reproduction photographique, reflètent un choix intentionnel et exercent une fonction active dans la conformation de l'intrigue. Certains d'entre eux sont à considérer comme des « amorces » – selon la définition qu'en donne Gérard Genette, il s'agit de « simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard »¹⁰⁶ – voire comme des éléments qui, inaperçus dans un premier moment, assumeront une valeur sémantique spécifique au cours d'une seconde lecture, et en fonction de la logique interne propre du récit. C'est en ce sens que la description du paysage, dans les contes et nouvelles, ainsi que dans certains épisodes des romans, prend la forme d'une véritable représentation. Dans son intéressante étude intitulée « La description comme moyen dynamique », Bernard P. R. Haezwindt souligne que certains détails descriptifs non seulement servent à ancrer le récit dans un contexte – plus ou moins réel – mais ils participent au mécanisme du conte selon lequel la description apporte une sorte de soutien aux aventures de l'anecdote narrée¹⁰⁷. La dimension descriptive des contes et des nouvelles maupassantiens, explique le critique, exercerait alors trois fonctions distinctes : 1. Elle conférerait une nuance "atmosphérique" au récit, en l'encadrant à l'intérieur d'un certain tableau spatio-temporel, et dans une "atmosphère" particulière aussi bien physique que psychologique ; 2. Elle fournirait une série de données par lesquelles il serait

¹⁰⁶ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 112.

¹⁰⁷ B. P. R. Haezwindt, *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, GA 1993, Ch. 4, pp. 101-156.

possible d'étayer une logique interne de l'histoire ; 3. Elle pourrait également éclairer un contraste existant entre ses éléments et la nature des événements de l'intrigue. En mettant de côté la première fonction, plus traditionnelle que les autres, on remarquera alors que, dans les récits courts, les touches descriptives peuvent entretenir avec la narration une relation ambivalente. En harmonie avec celle-ci, elles contribueraient à définir une orientation sémantique unique, à marquer une ligne de signification commune. On parle, dans ce cas, d'isotopie – selon la définition d'Algirdas Julien Greimas, l'isotopie sémantique « rend possible la lecture uniforme du discours, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés qui le constituent, et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche d'une lecture unique »¹⁰⁸. Autrement dit, l'isotopie regroupe des significations partielles sous le même signe, pour aboutir à un sens unique et cohérent. Dans cette perspective, les détails descriptifs interagissent activement avec la machine narrative interne propre du conte, et avec sa logique, pour conduire finalement à un seul dénouement possible. Inversement, il arrive que ces fragments descriptifs, se plaçant très souvent au début d'un conte ou d'une nouvelle, transmettent des informations dont le sens est en contraposition avec la nature de l'histoire qui suit. Cette dernière démarche peut être relevée de manière assez fréquente dans les récits courts méditerranéens où un cadre de départ généralement – et quelques fois apparemment – idyllique joue le rôle de préambule à une aventure qui finit mal. Ce contraste sémantique entre le segment descriptif initial et le développement de l'action est à la base du sentiment de surprise engendré par le coup de fouet final typique du conte : au lieu de mener à l'extase annoncée par la description introductrice, la narration s'achemine vers la chute finale irréversible.

En accord avec les trois fonctions d'Haezewindt, et à partir des rapports de contiguïté ou d'opposition sémantique qu'elle est censée instaurer avec la narration, il est possible de dire qu'appréhender la description maupassantienne des contes et des nouvelles signifie, en premier lieu, faire recours à deux lectures : la première, d'ordre dénotatif, se focalisant sur la simple succession de fragments descriptifs et narratifs, sur leur signification "apparente", et sur l'effet immédiat qu'ils provoquent ; la seconde, connotative, donnerait aux détails inutiles et insignifiants de la lecture précédente une coloration sémantique, voire une – ou plusieurs – interprétation(s) spécifique(s). Plus généralement, et en conformité avec les caractéristiques du genre mises en relief au début de ce paragraphe, on peut conclure en affirmant que « dans le conte maupassantien, pour que l'effet final soit recevable, il faut qu'il soit soutenu au cours du texte narratif par des touches descriptives qui, toutes ensemble, contribuent à produire, sinon un

¹⁰⁸ A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 1979, p. 197.

effet de réel, du moins un effet de crédibilité fondé sur un déterminisme narratif qui fait que tout autre dénouement est totalement exclu »¹⁰⁹.

En regardant en parallèle ces trois formes brèves de narration, littéraire et non, – le récit court, la chronique et le carnet de voyage –, des différences et des points communs émergent sur le plan formel comme sur celui du contenu. Si, chez Maupassant, on l'a vu, « tout s'enchaîne, romans, contes et articles, tout s'entremêle, s'entrepénètre »¹¹⁰, et si, en fuyant les modèles rigidelement établis, l'écrivain préfère remuer dans un renouvellement constant de l'écriture, au nom d'une conception de la vérité libre des conventions propres aux genres, chacun de ces derniers, exception faite pour quelques passages singuliers se révélant hybrides à l'extrême, semble quand-même garder une spécificité. Il serait intéressant alors de noter dans quelle mesure les limites entre un texte et l'autre sont maintenues, et jusqu'à quel point elles peuvent être franchies, dépassées, à partir de la manipulation que l'auteur exerce. Mettre en communication les genres adoptés par l'écrivain normand ne signifie pas uniquement analyser les rapports de filiation existant entre les uns et les autres, ni se limiter à spécifier leurs contours d'un point de vue théorique. Établir un dialogue entre des genres textuels si différents et variés sert également – c'est le cas de cette étude – à examiner le rôle que joue une constante importante, telle qu'est la description spatiale, à partir du domaine textuel dans lequel elle est insérée. Cette dernière se présente notamment comme un élément que toutes les œuvres partagent – du fait que c'est une dimension incontournable de l'écriture littéraire et non – tout en occupant une place particulière en passant d'un texte à l'autre. En tant que trait essentiel de la littérature de voyage, la description des espaces contient des caractéristiques communes de la chronique au conte, du carnet de voyage au roman. En ce sens, elle est à considérer comme un paramètre spécifique sur lequel se fonde l'intertextualité maupassantienne. Cependant, comme on vient de constater, elle est censée garder des fonctions particulières dépendant de la logique interne propre à chaque genre. C'est pourquoi focaliser l'attention sur les caractéristiques détaillées de ces textes pour vérifier ensuite les rapports que chacun de ces derniers entretient avec la description me paraît une manière intéressante de les faire interagir.

¹⁰⁹ B. P. R. Haezwindt, *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire, cit.*, p. 133.

¹¹⁰ H. Juin, *Chroniques, Préface*, Paris, U.G.E., 1993, vol. I, p. 5.

D'un inconnu vraiment explorable : le fantastique au croisement du contingent

En focalisant l'attention sur le rapport de dépendance existant au XIXe siècle entre écriture journalistique et production littéraire, beaucoup de critiques considèrent le fait divers comme une source inspiratrice fondamentale de ces auteurs réalistes qui ont voulu peindre, avec une vraisemblance quelque fois scientifique – c'était la prétention des naturalistes – le côté le plus authentique d'un monde géré par des règles déterminées et inflexibles. De ce point de vue, la référence au fait divers semble confirmer un attachement au réel dans des termes de fidélité : en s'appuyant, plus ou moins explicitement, sur le petit fait vrai, c'est comme si l'écrivain voulait signer un contrat d'adhésion avec un événement de l'ordre du vraisemblable qu'il s'engage à reproduire dans la fiction en tant que tel. Dans son étude sur Maupassant et le fait divers, Louis Forestier définit ce dernier comme « un événement de peu d'importance survenu dans la vie quotidienne et qui, pour des raisons diverses, soulève la curiosité », puis il ajoute : « le fait divers est, si l'on veut, une "tranche de vie". Il se rattache étroitement au réel et se présente sous l'estampille de la vérité »¹¹¹. Chez l'auteur normand les récits courts qui font plus ou moins ouvertement référence à un fait divers contemporain sont d'ailleurs très nombreux. Les soi-disant "contes du prétoire" admettent toujours, de manière sous-entendue ou non, la présence d'un fait divers comme toile de fond de la narration. Comme il arrive souvent en lisant un fait divers particulièrement frappant, le lecteur – et les personnages mêmes dans le cas d'un récit – participe à l'action et l'interroge. En cherchant à relever le caractère précis des circonstances et les causes sous-jacentes d'un acte criminel, la tendance est celle de découvrir des détails, de supposer des motifs, de faire des hypothèses, de suggérer des coupables voire de questionner activement le texte afin de donner une clé d'interprétation aux événements rapportés. L'ombre du fait divers peut se répandre alors sur le récit fictionnel jusqu'à en conditionner la narration, à l'orienter. Le narrateur et les personnages seront entraînés, à leur tour, avec les lecteurs, dans le tourbillon de cette écriture prenant la forme du débat, de l'argumentation, du jugement.

Or, que le fait divers soit un texte étroitement dépendant de la vie quotidienne, cela est hors doute. Quant à sa transposition fictionnelle, est-ce vraiment certain qu'il constitue la base d'une littérature qui vise à démontrer et à garantir son adhérence à la réalité contingente et à rien d'autre qu'à celle-ci ? C'est l'intéressante question que Forestier pose dans son article, et que j'aborde à mon tour pour introduire le motif du surnaturel chez Maupassant, à partir d'une source textuelle communément corrélée à une écriture qui prétendrait, au contraire, s'appuyer

¹¹¹ L. Forestier, « Maupassant et le fait divers », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, p. 8.

uniquement sur les conditions tangibles des événements, sur leurs causes logiques et leurs conséquences inévitables. À regarder de près, en effet, ce texte journalistique, point de départ pour la matière littéraire, examine les circonstances d'un fait qui s'est véritablement passé dans la vie réelle, en posant l'accent sur ses responsables et ses complices ainsi que sur le lieu et le temps de l'action. Il s'engage à préciser tous les menus détails caractérisant une situation donnée, à en fournir tous les moindres renseignements, à en révéler les plus subtiles curiosités, bref, à analyser scrupuleusement l'accident pour ce qui est son déroulement factuel.

Ce qui manque dans le reportage du fait divers est la découverte des causes profondes censées être à l'origine de l'action sensationnelle. En se concentrant sur le "*qui ?*", le "*quand ?*", le "*où ?*" et le "*comment ?*", le fait divers finit par négliger presque complètement le "*pourquoi ?*". Cette dernière question focale, encore ouverte dans l'article de presse, est justement reprise par le conteur qui cherche à donner non pas une réponse univoque, mais plutôt un développement possible, une/des clé(s) de lecture, une/des interprétation(s). L'une des différences cruciales entre le fait divers et le récit fictionnel se baserait alors sur le degré d'importance, plus ou moins élevé, que l'on attribue aux détails circonstanciels liés à un certain événement, d'une part – cela arrive bien évidemment dans l'article de journal –, ou, d'autre part, à l'analyse des causes réglant en profondeur cet événement – c'est le cas du conte et de la nouvelle.

Dans cette perspective, le rapprochement du fait divers à l'écriture réaliste, voire naturaliste, se révélerait en quelque sorte illusoire. Si le renvoi à la presse quotidienne constitue, pour la plupart des romanciers de la deuxième moitié du XIXe siècle, une démarche commune indéniable, le traitement de la matière empruntée de ce renvoi ne se révèle pas forcément conforme aux principes axiologiques dictés par la théorie, à savoir, un rattachement dévoué vis-à-vis de la vraisemblance, s'exerçant au nom d'un respect inconditionné à l'égard d'une réalité quotidienne qui joue le rôle d'inspiratrice première de la narration fictive. En sondant le "*pourquoi*" profond d'une action singulière, insolite, bizarre, telle qu'est celle rapportée par le fait divers, le récit bref peut graduellement pénétrer dans le domaine de l'inexploré, de l'extraordinaire, de l'étrange. À ce propos Forestier affirme : « tout en se situant dans notre expérience journalière, [le fait divers] n'en fournit qu'un aspect déviant ou hors norme. La tranche qu'il découpe dans le gâteau de la vie est frelatée. Cette chronique d'un temps prétendu ordinaire traduit, en réalité, de l'exceptionnel »¹¹². C'est cette altération du quotidien, mise en place déjà dans l'article de presse, qui sera érigée à véritable objet de représentation dans ces

¹¹² *Ibid.*, p. 9.

textes brefs se focalisant, chez Maupassant, sur le caractère notamment déformant, hors-loi, de la vie ordinaire et de l'âme humaine. Dans les contes et les nouvelles, loin de se limiter uniquement à dénoter des faits peu communs, on les observe et on les scrute, à partir du dedans des personnages, jusque dans les coins les plus obscurs et inavouables, afin d'en suggérer les mécanismes psychologiques sous-jacents. Et si, comme il arrive dans la plupart des cas, elle n'aboutit à aucune réponse définitivement stable, cette démarche ouvrirait, du moins, les portes à l'univers d'un inconnu, à la fois humain et fictionnel, qui se laisse toutefois explorer par le sujet. Francesco Orlando a parlé, à ce propos, de « soprannaturale d'ignoranza », se fondant sur une « tematizzazione del dubbio », qui, pour la première fois, « sebbene si racconti in terza persona, [...] appare non in prospettiva di autore ma sempre di personaggio: filtrato da una soggettività, guardato da un punto di vista [...] ». Puis il souligne: « scrivendo in terza persona, Hoffmann come la Radcliffe anticipa l'uso prospettico della prima persona [employée ensuite par Maupassant] che si dimostrerà il più idoneo al soprannaturale d'ignoranza »¹¹³.

En s'interrogeant sur l'étrange causalité qui gère certains événements de la vie réelle, Maupassant arrive à fouiller véritablement dans les puits sombres du mystère inexplicable. Tout en le sondant, on ne parvient jamais à définir la nature du phénomène : l'expérience insolite peut correspondre à une vision déviée, fruit des troubles mentaux du héros, mais aussi bien elle peut se vérifier en réalité et, comme il arrive toujours, dans la réalité même. Le "hors-loi" du petit fait vrai, Forestier l'observe, pourrait bien se rapprocher donc du "hors-là" du fantastique littéraire. Ce qui en ressort dans la vie, comme en littérature, c'est la conception d'un « homme [...] faillible dans un monde d'où ne sont absents ni l'inconnu, ni l'irrationnel alors même qu'on croit s'appuyer sur la plus tangible des réalités »¹¹⁴.

La tentative d'examiner les failles caractérisant la sphère de la logique ordinaire et de la raison humaine est bien explicitée d'ailleurs dans un passage de *Bel-Ami* relatant la manière par laquelle des journalistes abordent, en tant qu'experts du monde de la presse, certaines questions criminelles de la vie contemporaine : « comme on parle d'une maladie entre médecins ou de légumes entre fruitiers – explique le narrateur – on ne s'indignait pas des faits ; on en cherchait les causes profondes, secrètes, avec une curiosité professionnelle et une indifférence absolue pour le crime lui-même ». Puis il ajoute : « on tâchait d'expliquer nettement les origines des actions, de déterminer tous les phénomènes cérébraux dont était né le drame, résultat scientifique d'un état d'esprit particulier » (*R., BA*, p. 214). L'effort d'élaboration rationnelle, dont

¹¹³ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, p. 216.

¹¹⁴ L. Forestier, « Maupassant et le fait divers », article cité, p. 13.

l’empreinte naturaliste apparaît comme nécessaire chez les chroniqueurs, ne conduit finalement, chez le conteur, à aucune solution scientifiquement valable. Ce questionnement lucide sur la réalité se rapproche d’ailleurs considérablement des réflexions théoriques qu’un écrivain comme Émile Zola a érigées comme principe incontournable de la création littéraire. En soutenant fortement « l’audace du mot propre » et le « mépris des périphrases », Zola, comme le dit Maupassant, « semble même parfois pousser jusqu’au défi cet amour de la vérité nue » (*Chro.*, p. 1302)¹¹⁵. Or, c’est cette poussée exaspérée, cette position de « défi » justement, qui rendrait déjà en quelque sorte "suspect" l’attachement aveugle à une réalité nue et crue que l’auteur s’engage à respecter. Comme si, dans la volonté de demeurer extrêmement accrochés à un objet donné, on finirait, en fin de compte, par le surmonter, le franchir : « Non seulement les meilleurs descriptions décrivent très peu – constate Micheline Tison-Braun – mais certaines indications [...] tendraient à faire croire que plus on s’attache au concret moins on l’évoque, et que la présence de l’objet bloque sa représentation, tant l’œil imaginaire diffère de l’œil corporel »¹¹⁶. Chez Zola, comme chez Maupassant d’ailleurs, il arrive très souvent qu’un gros plan minutieux sur le détail "déborde" sur une reproduction icastique de l’objet même, voire sur une représentation hyperréaliste prenant les contours quelque fois du symbolique ou du grotesque.

Le chef de file de l’école naturaliste est d’ailleurs décrit par le chroniqueur normand comme un écrivain « surabondant et impétueux comme un fleuve débordé qui roule de tout » ; dans son œuvre, qui garde « des allures de poèmes sans poésie voulue, de poèmes sans conventions poétiques », les choses « surgissent égales dans leur réalité, et se reflètent, élargies, [...] dans ce miroir de vérité, grossissant, mais toujours fidèle et probe, que l’écrivain porte en lui »¹¹⁷ (*Chro.*, p. 1302-03). Du grandissement volontaire et solide de certains traits de la réalité à l’altération déviante de ces derniers, il n’y a qu’un pas. Vis-à-vis de ce modèle théorique adopté de manière si stricte par le maître incontestable de l’école naturaliste – un modèle selon lequel, en outre, « déformer la vie est produire une œuvre mauvaise, [...] c’est produire une œuvre

¹¹⁵ « Émile Zola », chronique parue dans *Le Gaulois*, le 14 janvier 1882.

¹¹⁶ M. Tison-Braun, *Description et perception*, in *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, cit., p. 27.

¹¹⁷ En comparant l’écriture de Zola et celle de Maupassant autour du Midi, Henri Mitterand observe justement : « Zola s’intéresse moins au rendu du détail vu qu’à la projection du fantasme, ou du symbole, dans le réel géologique ou topographique ; moins à la relation exacte et fine, à la vue bien cadrée et bien mise au point, au passage bien ajusté d’une profondeur de champ à une autre, au contrôle constant du point de vue d’un sujet relais, comme chez Maupassant, qu’à une intuition globale des valeurs et des significations dominantes du paysage, à la genèse instantanée de la figure et du symbole, à la prise de possession brutale, totale, du sujet humain par la terre [...]. L’art de Maupassant rappelle le carnet d’esquisses des peintres du plein air. Celui de Zola annonce l’expressionnisme de Van Gogh ou des fauves ». H. Mitterand, *Midis littéraires : Maupassant et Zola*, cit., p. 150.

d'erreur [...], puisque nous ne concevons rien au-delà de nos sens » (*Chro.*, p. 1316)¹¹⁸, et tout ce qui demeure en dehors de ces derniers serait donc fallacieux et trompeur – Maupassant semble être consciemment critique. Il précise à ce propos que pour Zola, « la vérité seule peut produire des œuvres d'art » et qu' « il ne faut donc pas imaginer ; il faut observer et décrire scrupuleusement ce qu'on a vu » (*Chro.*, p. 1316). Un certain ton polémique semble caractériser ces dernières lignes. D'autant plus que prétendre de n'asservir rien d'autre que la vérité équivaldrait également à dire que tout ce qui s'en détache n'est pas à considérer en littérature : « de là à affirmer [comme Maupassant le fait en parlant de Zola] que la littérature d'imagination ne produit que des monstres, il n'y a pas loin » (*Chro.*, p. 1316). Or, nous connaissons bien l'attrait irrésistible qu'exercent justement les monstres de la conscience sur Maupassant conteur. C'est pourquoi il conclut son analyse par ces mots singuliers et très significatifs :

La vérité, la *vérité sèche* [l'auteur souligne], n'existe pas, personne ne pouvant avoir la prétention d'être un miroir parfait. Nous possédons tous une tendance d'esprit qui nous porte à voir tantôt d'une façon, tantôt d'une autre : et ce qui semble vérité à celui-ci semblera erreur à celui-là. Prétendre faire vrai, absolument vrai, n'est qu'une prétention irréalisable, et l'on peut tout au plus s'engager à reproduire exactement ce qu'on a vu, tel qu'on l'a vu, à donner les *impressions* telles qu'on les a senties, selon les facultés de voir et de sentir, selon l'impressionnabilité propre que la nature a mise en nous [...].

Ainsi Zola, qui bataille avec acharnement en faveur de la vérité observée, vit très retiré, ne sort jamais, ignore le monde. Alors que fait-il ? Avec deux ou trois notes, quelques renseignements venus de côtés et d'autres, il *reconstitue* des personnages, des caractères, il *bâtit* des romans. Il *imagine* enfin, en suivant le plus possible la ligne qui lui paraît être celle de la logique, en côtoyant la vérité autant qu'il peut.

Mais fils des romantiques, romantique lui-même dans tous ses procédés, il porte en lui une tendance au poème, un besoin de grandir, de grossir, de faire des symboles avec les êtres et les choses. Il sent fort bien d'ailleurs cette pente de son esprit ; il la combat sans cesse pour y céder toujours. Ses enseignements et ses œuvres sont éternellement en désaccord. (*Chro.*, p. 1316-17)

Ce qu'il y a de plus intéressant dans ces constatations, c'est la prise de conscience évidente de la distance existant entre théorie et pratique littéraire de la part d'un écrivain censé être, sous certains aspects, et du moins au début de sa carrière, l'un des disciples de cette école dont il relativise si explicitement les fondements théoriques. De ce point de vue, Maupassant transpose sur un paradigme qui se voudrait le plus possible adhérent à un principe d'objectivité imperturbable, toute sa prédilection à l'égard d'une dimension premièrement sensorielle et changeante de l'expérience humaine et de la reproduction fictionnelle, tout en ne refusant pas totalement le modèle de départ. Au contraire, quant à la célèbre formule par laquelle Zola définit

¹¹⁸ « Émile Zola II », texte rédigé au début de l'année 1883 à la demande de l'éditeur Albert Quentin, pour une collection monographique intitulée "Célébrités contemporaines".

son naturalisme, à savoir, « La nature vue à travers un tempérament »¹¹⁹, Maupassant s'en approprie en posant l'accent sur le mot « tempérament », évoquant, selon lui, cette tendance irrésistible, cet esprit particulier, cette marque de fabrique de l'artiste, apte à imprimer, comme il le dit, une « couleur spéciale, une allure propre » (*Chro.*, p. 1316) à son œuvre.

Il n'est donc pas question de vérité sèche mais, encore une fois, d'impressions, de visions singulières dont chaque écrivain traduira l'illusion de manière personnelle. En prenant les distances du dogme naturaliste, au début de l'année 1883 déjà, et tout au cœur d'une chronique consacrée à Émile Zola, Maupassant inaugure un chemin nouveau conduisant des théories inspirées du maître naturaliste à une vision de la littérature fondée sur des dynamiques de reconstruction et de reformulation de la matière que l'artiste gouverné par l'imagination créatrice porte en soi¹²⁰. Le fait en plus que Zola, outre qu'un isolé de la société¹²¹, était – selon les mots de Maupassant lui-même – un myope, ne ferait que renforcer cet avis qui conçoit la reproduction photographique et minutieuse du réel comme une véritable chimère.

D'où cette vision "idéale" de réalisme qui côtoie, à bien regarder, chez le conteur, une conception presque "réaliste" du surnaturel imaginaire¹²². Cette dernière conception, se basant bien évidemment sur un vif sentiment de mélancolie vis-à-vis d'un monde de croyances désormais disparu à jamais, ne pourrait être mieux expliquée par le chroniqueur normand qui, dans son célèbre article intitulé « Le fantastique », constate, avec un profond regret, la mort du surnaturel d'autrefois, « évaporé [aujourd'hui] comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée » (*Chro.*, p. 1366)¹²³, et, plus généralement, de toute la littérature fantastique qui va du roman de chevalerie et des *Mille et Une Nuits* aux contes d'Hoffmann et de Poe. Plus de

¹¹⁹ La formule exacte est « une œuvre d'art est un coin de la création [variante : un coin de la nature] vu à travers un tempérament », É. Zola, *le Roman expérimental*, 1880, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterrand, Cercle du livre précieux, 1960-70, t. X, p. 1233.

¹²⁰ En parlant d'Edmond de Goncourt dans une chronique intitulée « Goncourt » et publiée dans *Le Gaulois*, le 12 mars 1881, Maupassant écrit : « Après le livre qui paraît aujourd'hui, il se remettra au roman, au roman qui fait tout oublier, qui emporte l'écrivain dans la fiction, l'y roule, l'y berce, le séparant de la terre et le faisant vivre en un monde à lui, façonné par lui, illuminé d'art, le monde idéal des créateurs » (*Chro.*, p. 1334). Comme d'habitude, chez Maupassant, le rapport entre réalisme et idéalisme est très étroit, et la reproduction fidèle du réel n'échappe pas de l'étreinte exercée par l'imagination.

¹²¹ Jacques Vassevière nous renseigne que « Zola distingue deux types d'écrivains: les uns (comme Sainte-Beuve) épuisent leur virilité dans la vie et produisent des œuvres faibles et hypocrites ; les autres (Balzac, Stendhal, Flaubert, Goncourt, "ces chastes, qui s'imposent à coups de poings") vivent "dans une continence monacale" qui leur permet d'analyser lucidement la "poussée de la chair" », J. Vassevière, « Zola, Maupassant et le naturalisme II : Le naturalisme de Zola », *L'École des lettres*, n° 2, août 1999, p. 40. Selon les mots de Zola lui-même, « l'écrivain chaste se reconnaît tout de suite à la virilité exaspérée de sa touche. Celui-ci désire en écrivant, et ce sont les désirs qui jettent les cris des grandes œuvres. La chasteté a été l'aiguillon des génies puissants », É. Zola, *le Voltaire*, 5 août 1879, in *Œuvres complètes*, cit., t. XII, p. 431.

¹²² J. B. Baronian qualifie le fantastique de Maupassant de « réaliste » dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978 (ch. IV : *Le fantastique réaliste*).

¹²³ « Le fantastique », chronique parue dans *Le Gaulois*, le 7 octobre 1883.

« croyances étranges et enfantines », plus de « nuit » hantées ni de « peur du mystérieux », plus de « visites des esprits » ni d'« influences de certains êtres ou de certaines choses », plus de « somnambulisme lucide », enfin. Le monde est actuellement dominé par l'empreinte du doute positiviste, apte à générer une réaction universelle de méfiance à l'égard de ce qui demeure, en fin de compte, intellectuellement indéchiffrable. Le mystérieux disparaît donc pour laisser la place non pas à l' "inexplorable" mais à l' "inexploré" qui, contrairement au premier, sous-entendrait un potentiel d'explication logique continu et possible. Ce regret que l'auteur ressent à l'égard des surprenantes histoires de l'impossible qui, autrefois, arrivaient non seulement à peupler mais également à frapper l'imaginaire commun, traverse de manière évidente certains récits courts, où le conteur quitte pour de brefs moments la narration pour s'abandonner, presque malgré lui, à des réflexions théoriques le concernant à la première personne. C'est le cas de « La peur », récit paru dans *Le Figaro* le 25 juillet 1884, dans lequel un narrateur anonyme déclare ouvertement son adhésion au passé : « J'appartiens à la vieille race naïve accoutumée à ne pas comprendre, à ne pas chercher, à ne pas savoir, faite aux mystères environnants et qui se refuse à la simple et nette vérité » (II, p. 199). Puis il se tourne vers le présent avec amertume : « on a dépeuplé l'imagination en supprimant l'invisible. Notre terre m'apparaît aujourd'hui comme un monde abandonné, vide et nu. Les croyances sont parties qui la croyaient poétique » (II, p. 199). Or, cette nostalgie de l'inconnu inexplicable semble être chez Maupassant symptomatique d'une prise de conscience plus profonde et effroyable : celle qui consent à l'étrange de résider à l'intérieur du moi intime plutôt que dans l'extériorité du monde. La suppression de la peur d'autrefois fait peur à son tour aujourd'hui, si l'on admet que les fantômes extérieurs du passé se traduisent, aujourd'hui, en fantasmes intérieurs. Comme si, en ne croyant plus aux esprits anciens du dehors, on finissait par craindre l'âme invouable du dedans. La raison positive a voulu les combattre et les vaincre, ces esprits. Ils se vengeraient alors sur l'homme, en résidant dans les coins les plus impénétrables de sa conscience. C'est en ce sens qu'on a qualifié le fantastique maupassantien de « clinique ». Ce dernier se distingue par un niveau total d'intériorisation du phénomène insolite. La hantise est intériorisée dans une première étape pour se manifester plus tard à l'extérieur sous la forme de la vision, de l'hallucination. Dans un autre récit intitulé également « La peur » et publié, dans *Le Gaulois*, deux ans avant le premier (le 23 octobre 1882), Maupassant cherchait déjà à donner une définition, et des origines, à ce sentiment de l'étrange en le différenciant par rapport à celui qui était communément partagé dans les temps anciens. La voie narrante nous apprend que la peur est, pas par hasard, « fille du Nord » (I, p. 601), voire de cet Occident civilisé que le mythe du progrès forge. Celui-ci, en prétendant de

donner des explications rationnelles aux phénomènes contingents, a fini par transférer l'irrationnel dans le moi intime et dans ses objets familiers. En Afrique, au contraire, aucun effort rationnel ne s'accomplit : « on est résigné tout de suite ; les nuits sont claires et vides de légendes, les âmes aussi vides des inquiétudes sombres qui hantent les cerveaux dans les pays froids » (*I*, p. 601). C'est pourquoi, en Orient, la panique peut exister, mais non pas la peur, la vraie peur, voire cette « réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois », due à des « risques vagues » plutôt qu'à « toutes les formes connues du péril » (*I*, p. 601).

Je voudrais m'arrêter un moment sur l'importance que l'adjectif "vague" assume dans l'œuvre de Maupassant. En recourant maintes fois, il semble, en effet, qu'il sert non seulement à caractériser certaines circonstances et certaines causes régissant des événements particuliers, mais qu'il constitue une véritable marque stylistique, sur le plan de la narration comme sur celui de la description. L'impression du "vague" imprègne les textes issus de l'illusion réaliste ainsi que les récits appartenant à ce surnaturel contingent typique de l'auteur. En parlant d'Ivan Tourgueniev, ce dernier constate justement que « dans son œuvre [...] le surnaturel demeure toujours si vague, si enveloppé qu'on ose à peine dire qu'il ait voulu l'y mettre » (*Chro.*, p. 1367). Abstraction faite des contes soi-disant fantastiques, il est intéressant de noter que l'impression du vague domine, quelquefois, les passages descriptifs de son œuvre réaliste où la représentation de certains espaces, par exemple, semble être le fruit de véritables "visions", terme, à regarder de près, aussi bien valable et approprié si l'on le rapproche à la sphère du fantastique¹²⁴. Du côté du surnaturel, le caractère peu défini, ou vague, c'est le cas de le dire, de ce sentiment tout contemporain de la peur fait affirmer au narrateur d'« Apparition »¹²⁵ qu'il n'a jamais reculé devant les « dangers véritables », mais qu'« il est permis de n'être pas brave devant les dangers imaginaires » (*I*, p. 780). Or, en quoi consistent-ils ces dangers exactement ? d'où ressortent-ils ? qu'est-ce qui les provoque ? C'est dans « Lui ? »¹²⁶, sans doute l'un des récits les plus réussis du fantastique maupassantien, que les racines profondes et authentiques de cette angoisse toute moderne sont explicitées : « je n'ai pas peur d'un danger [...]. Je n'ai pas peur des revenants ; je ne crois pas au surnaturel. Je n'ai pas peur des morts [...] – avoue le protagoniste – j'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible » (*I*, p. 870). Ne

¹²⁴ Pour n'en citer que deux exemples : dans « Apparition », la victime du surnaturel déclare qu'il va croire à une « vision » (*I*, p. 786) ; pareillement, dans « Lui ? », l'action de regarder provoque, chez le protagoniste, une « vague inquiétude » (*I*, p. 870).

¹²⁵ Conte paru dans *Le Gaulois* le 4 avril 1883.

¹²⁶ Conte paru dans *Gil Blas* le 3 juillet 1883.

provenant plus du dehors, ce sentiment de hantise est désormais le fruit d'une aliénation mentale engendrée de l'intérieur, et qui finit par se transposer dans l'ordinaire familial. C'est la raison pour laquelle le héros du conte conclut en déclarant avoir peur « des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, [pour lui], d'une sorte de vie animale », cette peur étant, en définitive, le résultat inéluctable du « trouble horrible de [la] pensée, de [la] raison qui [...] échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse » (*I*, p. 870). Sigmund Freud définit, à ce propos, l'« inquiétante étrangeté » comme une force qui surgit dans le sujet « chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent »¹²⁷ ; selon lui « la vie psychique du névrosé est dominée par l'exagération de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle »¹²⁸. Or, cela est bien conforme aux récits fantastiques de Maupassant, sauf que dans ce cas, au lieu d'« inquiétante étrangeté », il vaudrait mieux parler d'une « inquiétante familiarité »¹²⁹ tant le cadre spatial et temporel dans lequel l'intrigue se situe relève du quotidien. Il est évident que l'expression du regret vis-à-vis de la perte subie, celle notamment d'un fantastique "extérieur", est inextricablement liée à l'appréhension urgente d'un état de dérèglement aussi bien mental que sensoriel conduisant vers le soi-disant fantastique "intérieur". Comme le constate Louis Forestier, « le fantastique de Maupassant [...] n'implique aucune certitude d'un au-delà maléfique et mystérieux qui s'imposerait à l'homme. Il est de l'homme et dans l'homme et surgit au moment où se desserrent les liens qui unissent celui-ci au monde » (*II*, p. 1377, notice). En abordant la question du dérèglement cérébral, voire de cette déviation de la perception opérant sur les couches les plus cachées de la conscience, qui est à la base de la peur contemporaine, il serait, toutefois, erroné d'attribuer son origine à la maladie mentale de l'auteur. Certes, celui-ci manifeste un intérêt particulier pour la question – des détails biographiques ainsi que des étapes de sa carrière littéraire le démontrent – mais renvoyer de manière exclusive le goût pour ce fantastique tout intérieur aux troubles psychiques de l'écrivain me paraît une opération inadéquate vis-à-vis de sa figure d'intellectuel dans sa globalité et dans sa complexité. Plutôt que le reflet de son mal, ce goût assumerait les contours singuliers caractérisant une certaine poésie. Celle, notamment, qui rendra Maupassant l'un des majeurs créateurs du fantastique moderne. À partir de ses propres observations, parues dans une chronique déjà

¹²⁷ S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 78.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁹ C'est Magdalena Wandzioch qui le suggère dans *Le fantastique de Maupassant – fantastique fin de siècle ?*, in *Le roman français d'une fin de siècle à l'autre*, textes réunis par Aleksander Ablamowicz, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998, p. 75.

mentionnée dans ce paragraphe, et consacrée notamment au fantastique, nous apprenons donc que :

[...] quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et effrayante comme un cauchemar.

L'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe [mais aussi celle de Maupassant au fond] vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible (*Chro*, p. 1367).

Dans ce passage de la chronique, une nouvelle conception de l'art du surnaturel est désignée : c'est la vision que Maupassant écrivain et théoricien possède. Ce sentiment du vague dont je parlais plus haut semble dominer un mode de représentation littéraire, « subtil » justement, et plein de « nuances ». La route d'accès au mystère d'autrefois étant désormais barrée, il s'agit plutôt de tourner autour d'une forme inédite de fantastique qui, en supprimant de sa propre sphère l'impossible, garderait son accrochement à une « limite du possible », voire à ce domaine de la réalité contingente où elle est ancrée¹³⁰. Francesco Orlando écrit à ce propos : « l'idea di soprannaturale presuppone il senso d'un ordine naturale, di leggi inderogabili da cui i fenomeni sono legati ; questo determinismo universale è ben posteriore a un'antichità in cui gli eventi più meravigliosi non erano sentiti, nell'accezione moderna, come miracoli »¹³¹; et il se demande: « dobbiamo allora, per parlare di soprannaturale e di critica, aspettare Bacon, Galileo, Cartesio? »¹³².

Les cimetières nocturnes, les forêts enchantées, les châteaux mystérieux n'effraient plus, puisque la peur s'est installée à la maison, c'est-à-dire dans ce qui constituait, jusqu'au préalable, le stéréotype par excellence du refuge intime et protecteur de l'âme comme du corps. Dans la même perspective, ce ne sont plus les fantômes, les esprits, les sorcières, ni toutes les créatures invraisemblables appartenant à cette forme dépassée d'occultisme et de magie noire qui suscitent la terreur, mais les objets habituels, le "chez moi" voisin et journalier. Ce "chez moi" qui est tout d'abord un lieu intérieur serait, en fin de compte, le foyer de ce sinistre perturbant tendant à se

¹³⁰ À propos de cet attachement à la réalité extérieure, John Raymond Dugan observe que "physical reality remains always a basic in Maupassant's fiction. He is rooted in his own world and there is in him no more tendency towards abstraction than in Cézanne », J. R. Dugan, *The illusion of reality*, in *Illusion and reality: a study of descriptive techniques in the works of Guy de Maupassant*, cit., p. 172.

¹³¹ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, cit., p. 204.

¹³² *Ivi*.

refléter, graduellement, dans le dehors proche et ordinaire. C'est en ce sens que les limites du vraisemblable sont respectées : au fur et à mesure que l'étrange s'est installé dans le domaine du quotidien, on peut aisément concevoir la possibilité que tout peut arriver, et pour quiconque, sans besoin pour autant s'éloigner de son propre univers personnel : « a partire dal contemporaneo e dal quotidiano – c'est Orlando qui le dit – è frequente che il dubbio dell'ignoranza resti tematico senza vertere principalmente, o dopo aver cessato di vertere, su una questione di consistenza. In altre parole, non si dubita tanto, o non più, *se* il soprannaturale sia o non sia; piuttosto s'ignora *che cosa* sia, perché sia, che cosa significhi »¹³³.

À travers une critique voilée de l'idéal positiviste, Maupassant suggère, comme beaucoup de critiques l'ont constaté, l'affirmation du pire dans la vie de tous les jours. Cette affirmation s'accomplit du point de vue factuel – les textes réalistes évoquant le drame humain dans ses multiples facettes le démontrent – mais aussi dans une optique de l'introspection – c'est le cas plutôt des textes fantastiques. Ces derniers semblent au fond vouloir nous dire qu'en voulant combattre, à tout prix et au nom de la science parfaite, les monstres étrangers de l'ailleurs, épouvantables bien sûr mais aussi inexistants dans la réalité contingente, on parvient à accueillir, en définitive, l'étrangeté à l'intérieur de nous-mêmes – ce qui est sans doute pire –, une étrangeté qui, à regarder de près, touche à une intensité de plus en plus angoissante au fur et à mesure que la production littéraire avance. Maupassant entre donc dans le genre en écrivain lucide, en maître conscient. Il l'explore d'abord, pour le dominer ensuite. Stimulé par les cours de Charcot à la Salpêtrière, il se rapproche de l'irrationnel pour satisfaire un plaisir principalement intellectuel. Dès les premiers contes et chroniques, l'attention portée sur le sujet à travers la réflexion théorique est l'indice d'une volonté précise de connaissance et d'interprétation critique. Ses derniers textes témoignent la maîtrise totale d'un fantastique littéraire qui, en atteignant progressivement un niveau maximal d'intériorisation psychique, semble nous chuchoter en fin de comptes, selon les mots de Maupassant, que « nous sommes emprisonnés en nous-mêmes, sans parvenir à sortir de nous, condamnés à traîner le boulet de notre rêve sans essor » (*Chro.*, p. 1423)¹³⁴.

Dans ce kaléidoscope halluciné de l'altération intellectuelle et sensorielle, le lecteur – et, j'ajouterais, le personnage aussi, acteur premier de cet univers – est laissé dans une sorte d'« effarement », de « confusion pénible et infébrante », qui gouvernent émotivement un espace

¹³³ *Ibid.*, p. 222.

¹³⁴ « Par-delà », chronique parue dans *Gil Blas*, le 10 juin 1884.

de l' « hésitation », typique du mode fantastique moderne¹³⁵. La frontière entre le réel et le surnaturel se révélant de plus en plus floue, le lecteur hésite toujours car ni l'auteur ni le narrateur ou un personnage quelconque du récit n'expliquent quelque chose. "Hésitation" peut être d'ailleurs considéré comme un mot clef caractérisant cette forme spécifique de surnaturel qui remonte à la deuxième moitié du XIXe siècle. Todorov l'emploie de manière paradigmatique dans sa célèbre formule définissant le fantastique comme « l'hésitation », justement, « éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »¹³⁶. Le perturbant se révèle, de ce point de vue, une question d'apparence, de *presque* impossibilité, d'« inexplicable », comme le dit Maupassant, mais non pas d'inexplicable, puisqu'il est censé survenir dans un monde où les lois logiques ne laissent rien au hasard. Dans la même perspective, la critique "canonique" ne fait que renforcer ce concept d'hésitation par une juxtaposition inclusive, très intéressante d'ailleurs, de termes clairement antinomiques : dans *Le conte fantastique en France*, Pierre-Georges Castex souligne que le fantastique « se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » ; Louis Vax écrit, dans *L'art et la littérature fantastique*, que le conte fantastique « aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » ; quand à Roger Caillois, il suggère à ce propos, dans *Au cœur du fantastique*, que ce dernier « est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable réalité quotidienne »¹³⁷. Il est évident que ces trois définitions, impliquant à chaque fois le surgissement de l'irréel dans le réel, l'irruption de l'imprévu dans l'ordinaire, l'accès de l'insolite dans l'habituel, finissent par paraphraser la position intermédiaire qu'occupe cette idée d'hésitation constituant l'aboutissement final de la démarche antinomique dont le fantastique moderne est porteur. Mais Todorov, en spécifiant comment l'hésitation peut se résoudre chez le protagoniste comme chez le lecteur – l'identification et la superposition de ces deux figures est un autre trait typique de ce surnaturel fin de siècle – avance encore d'un pas dans ses réflexions et arrive enfin à théoriser ce qui se trouve au-delà de l'hésitation. D'où, comme tout le monde le sait, la différenciation entre les catégories de l'"étrange" et du "merveilleux". C'est au lecteur –

¹³⁵ À propos du fantastique maupassantien, Alain Schaffner écrit : « On conçoit que cette absence de référent (ou de certitude sur le référent) corrélatrice d'une incertitude sur le signifié – qui constitue ici une des lignes de force de l'"hésitation" fantastique, au sens où l'entend Todorov – soit un constant appel d'interprétation, et que le lecteur s'efforce précisément de combler, en tentant de comprendre le pourquoi du nom, ce vide d'adversaire qui fait le désarroi du héros » ; puis il ajoute que dans l'appellatif "Horla" il y aurait « comme une invite à rechercher [...] le nom que le surnaturel se donne à lui-même ». A. Schaffner, « Pourquoi "Horla" ? ou le passage du miroir », *Les temps modernes*, vol. 43, n° 499, févr. 1988, pp. 150 et 152.

¹³⁶ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

¹³⁷ P. G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8 ; L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960, p. 5 ; R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 61.

guidé parfois par le personnage principal du récit – de choisir entre ces deux alternatives : soit l'événement raconté n'est que le fruit d'une illusion, le résultat d'une déviation perceptive, d'une perversion des sens, et les lois naturelles demeurent valables – c'est le cas de l'étrange – ; soit il est accepté dans son intégralité et dans sa vraisemblance, et les lois logiques du monde ordinaire sont refusées en faveur de nouvelles règles inconnues de l'homme commun – on aboutit alors au merveilleux. Comme l'affirme Todorov, « ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire, ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement »¹³⁸.

Inutile peut-être de dire que, dans les contes fantastiques maupassantiens, l'équilibre entre l'étrange et le merveilleux tend, à partir de ce qu'on a vu, en faveur du premier. C'est l'intrusion graduelle du sinistre dans le domaine du réel journalier qui fait qualifier le style de Maupassant par des termes aussi oxymoriques que la condition d'hésitation qui le régit. Ce n'est pas par hasard qu'on a parlé d'un « fantastique de la lucidité » ou d'un « insolite de l'ordinaire »¹³⁹ pour désigner, d'une part, son œuvre sur le plan stylistique ; d'autre part, au niveau thématique, celle-ci apparaît comme dominée par cet "irrationnel intérieur" qui, sous différents aspects, semble vaguement anticiper, en ne l'abordant pas ouvertement cependant, cette idée d'"inconscient" que l'on retrouvera stablement cernée, peu de temps après, dans les intuitions de Freud. Quant à ce mot crucial qui est justement "inconscient", il est employé maintes fois dans l'œuvre de Maupassant mais sans aucune référence directe aux théories du maître de la psychanalyse moderne qui, à l'époque où écrit le romancier, étaient encore à l'état d'embryon. Pierre Bayard, n'excluant pas la possibilité d'une rencontre "intellectuelle" entre Maupassant et Freud autour de Charcot – dont ils ont suivi les leçons, Maupassant de 1883 à 1886, Freud de 1885 à 1886 – explique à cet égard qu'« il est difficilement contestable que l'inconscient – ou quelque chose qui s'y apparente – est au premier plan des textes de Maupassant, peuplés de personnages en proie à des forces mystérieuses qu'ils ne parviennent pas à contrôler. Mais cette mise en forme se fait, notons-le, sans en passer par la théorie. Car là où, précisément, l'œuvre de Maupassant nous intéresse, c'est dans cette tentative de penser

¹³⁸ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 29.

¹³⁹ M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Archives des Lettres modernes, 1976, p. 52 et p. 99. Benedetto Croce constate à cet égard : « De son monde de plaisirs, et de souffrance dans le plaisir, Dieu est absent, bien qu'y apparaisse de temps à autre *une forme d'extra – ordinaire et de surnaturel* – mais *tout à fait naturaliste* – qui consiste en peurs, en étranges égarements, hallucinations, cauchemars et autres manifestations d'une folie toujours menaçante ». B. Croce, « Maupassant », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 10, c'est moi qui souligne.

l'"inconscient" sans théorisation ou avec ces *théorisations minimales*, explicitées ou non dans le texte, que requiert l'écriture de fiction »¹⁴⁰.

La dimension toute introspective des contes fantastiques maupassantiens semble, en effet, être à la base de la manifestation de certaines forces obscures surgissant du sujet presque malgré lui. Le soi-disant "inévitable", qui constitue, on le sait, avec le "vague" et le "pire", un autre concept incontournable de l'œuvre de l'auteur ainsi que, plus généralement, de sa vision du monde, peut être alors lu non seulement, comme beaucoup l'ont fait, sous une optique déterministe mais aussi d'un point de vue strictement psychique. L'inévitable est tel dans la mesure où un ordre logique externe et inflexible gouvernerait les événements à travers des causes rigides et invariables aptes à provoquer des conséquences irrévocables et tragiques. Cette vision, en ligne avec un déterminisme strict, est celle que nous percevons peut-être comme plus familière. Mais l'inévitable correspondrait également, dans l'imaginaire maupassantien, à la condition à laquelle l'homme en proie à une poussée instinctive et involontaire peut parvenir. L'ébranlement de la raison et des sens, se manifestant à un moment donné, et sans raison apparente, au sein d'un "moi" hors-contrôle, peut certainement conduire à l'inévitable. En ce sens, il faut concevoir sa signification ultime comme étroitement dépendante de cette idée d'"inconscient" qui parcourt implicitement l'œuvre de l'écrivain, le domaine de l'irrationnel intérieur étant au fond lié à un abandon incontesté de toute contrainte logique, capable de conduire à ce qui se manifestera, justement, de façon inévitable, et pas par hasard.

Sur le plan de la forme comme sur le plan des thèmes abordés, beaucoup d'expédients et d'images semblent descendre à la fois du déterminisme naturaliste et du surnaturel intime et perturbant. On se trouve ainsi en face d'un style réaliste – abordé d'un point de vue théorique dans les premiers paragraphes de ce chapitre – que l'on pourrait sans souci qualifier de visionnaire, puisque loin de viser à une reproduction exacte de la réalité, il en donne une sensation, une impression, un effet. Un tel réalisme exige que l'écrivain se laisse totalement envahir par l'espace qui l'entoure et pénétrer par ses objets, en suivant, à la façon d'une bête, son propre instinct. D'ailleurs, en approchant sa réalité à lui, Maupassant est un véritable sensoriel, un sensoriel olfactif, mais aussi visuel, proche des peintres de son époque. Quant au mode fantastique, celui-ci semble se servir de certaines contraintes formelles aptes à ne jamais perdre le point d'ancrage avec cette contingence ordinaire où il est enraciné. Plutôt qu'atteindre le cœur

¹⁴⁰ Pour « *Lire Maupassant sans Freud* », je renvoie à Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994, p. 11. C'est l'auteur qui souligne.

du surnaturel, c'est l'ambivalence de l'ordre naturel des choses, la déformation due à un défaut de perception, qui génère le sentiment du perturbant. L'univers maupassantien se révèle « à la fois très réel et très flou : les hallucinations y sont légitimes, mais les usages absurdes. Le champ du fantastique y est donc infini »¹⁴¹. Au lieu de se figer dans des contours stables et clos, le surnaturel peut s'insinuer, à tout moment, dans l'espace de la réalité même, jusqu'à l'occuper sensiblement.

Et cela n'est pas uniquement une question de style. La cohabitation de réalisme et de fantastique concerne de la même manière la dimension thématique de l'œuvre de l'écrivain. Qu'il s'agit de récits réalistes ou de contes fantastiques, la production narrative brève met en place un riche réseau thématique ayant comme but celui de dévoiler des expériences singulières et uniques. En tant que telles, ces dernières entreraient à juste titre dans la sphère de l'étrange même lorsqu'elles se rapprochent, du point de vue formel, des conventions du réalisme littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle. Des crimes occasionnels aux crimes pervers, des rencontres manquées à la solitude pénible et insupportable, des mariages ratés à la recherche de l'amour idéal, de la maladie torturante à la mort naturelle ou voulue de soi-même ou de ses proches, l'insolite comme l'inexplicable semblent occuper, à raison, les rangs d'une soi-disant "normalité". Trainées par une puissance érotique irrésistible, ces aventures existentielles conduisent naturellement au dérèglement, à la folie, à la mort, même là où la représentation s'écarte des modes du fantastique. Le lien érotique, ou plus généralement affectif, s'instaurant entre des êtres proches, se révèle déclencheur premier d'une déviation par rapport à la norme qui envahit le champ du quotidien jusqu'à assumer une forme de perversion implicite à ce dernier. Alors l'excès érotique ouvrirait aussi la voie au développement du fantastique, la relation entre l'amour avec la mort apparaissant comme indéchiffrable, et pourtant fatale. Le rapport d'interdépendance réciproque mettant en communication la vie et la mort, l'ordinaire et le surnaturel, l'extase et le perturbant, se montre d'autant plus étonnant lorsque le contexte correspond aux territoires singuliers du Midi, de la Corse, de l'Italie et de l'Afrique du Nord. Si ces espaces se montrent d'abord plus rassurants, ce n'est que pour mieux remarquer l'incursion du fantastique perturbant dans le monde réel. Rien n'est plus trompeur que le remède du voyage : dans les pays du soleil, l'idylle attendu étant tout le temps frustré par la présence de ces mêmes phantasmes de l'âme qui peuplent les lieux de la capitale et des petits villages normands. En sens inverse, afin de se sauver, il suffirait, pour le narrateur du « Horla », de quitter sa maison, de se déplacer ou de déménager de ce lieu familier qui le hante pourtant terriblement. Englouti par ses

¹⁴¹ M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, cit., p. 101.

propres angoisses ainsi que par une machine narrative qu'il ne contrôle plus aisément, il ne va pas partir, tout le monde le sait ; mais cette victime incontournable de sa propre hantise – et avec elle, son lecteur – sait bien, au fond, que la fuite n'est pas la juste solution, le hors-là psychique issu de sa personne étant susceptible d'être croisé jusque sur les bords ensoleillée d'une mer éblouissante.

Le réalisme n'est nullement chez Maupassant le garant d'une objectivité, voire d'une lucidité, réglant la vision du monde dans sa contingence et sa matérialité. Il est plutôt porteur des tristesses intimes, des angoisses humaines, de l'étrange intérieur. Comme l'observe Bancquart, « il ne définit pas un rationalisme, mais dépeint au contraire une existence habitée par l'inquiétude »¹⁴². De même, le fantastique ne s'abandonne jamais à l'irrationnel merveilleux. Le cadre spatio-temporel dans lequel il est inséré refuse les lieux traditionnels des contes fantastiques de l'époque, et les personnages ainsi que l'action de départ se révèlent quelconques, habituels. De ce point de vue, Maupassant donne à voir le lieu commun, le quotidien, qui finit par remuer d'angoisse. Impossible donc de séparer les deux domaines d'écriture, réaliste et fantastique, dans l'œuvre d'un écrivain hétéroclite qui, juste au cœur d'un panorama décadent fin de siècle, aime combiner les modes et mêler les genres, en défiant tout paradigme fixement défini. Il suffit de noter, à ce propos, que cette combinaison d'écritures variées a été jugée à la base du texte maupassantien considéré, peut-être, par la critique et par le public, comme son conte fantastique majeur, « Le Horla » : « while the fantastic may be seen as its own distinct genre, it also intertwines with realism and naturalism in the works of Maupassant », déclare Jennifer K. Wolter, qui continue en affirmant que même « “Le Horla” is simultaneously a story of fact and fantasy as Maupassant unites the two in giving a realistic, even naturalistic, treatment of the fantastic realm of the supernatural. It is at once a text of *supernatural-ism* and *supernaturalism* that goes beyond naturalism in its discussion of the beyond »¹⁴³. Cela ne vaut pas uniquement pour ce conte majeur. En ce sens, comme le constate Radu Turcanu dans son intéressant article sur « Le Horla » et l'effet de réel¹⁴⁴, le fantastique maupassantien exprimerait ce que la littérature entière représente par rapport à la réalité, c'est-à-dire une forme condensée de réalité, où la déformation multiple de cette dernière s'apparente de manière inextricable à cette notion d'effet, sur le plan de l'histoire racontée comme sur celui de la voix qui parle, imprégnées toutes les deux d'une aura de mirage que la fiction entraîne.

¹⁴² *Ibid.*, p. 17.

¹⁴³ J. K. Wolter, « Naturalism and (the) Beyond in *Le Horla* », *Excavatio*, Association Internationale Émile Zola et les écrivains naturalistes à travers le monde, n° 19, 2004, p. 274. C'est moi qui souligne.

¹⁴⁴ R. Turcanu, « *Le Horla* et l'"effet de réel" », *Nineteenth Century French Studies*, n° 26, 1997-98, p. 395.

II

Voyage autour de la Méditerranée entre peinture réaliste et élan fantastique

La description des espaces dans les textes inspirés au voyage en Méditerranée chez Guy de Maupassant met en jeu des procédés de représentation antithétiques mais qui constituent – à mon avis – le noyau fondamental autour duquel se fonde non seulement l'œuvre de l'écrivain normand mais aussi l'esthétique d'une certaine époque "fin de siècle". Dans les récits de voyage – *Au Soleil* (1884), *Sur l'eau* (1888) et *La Vie errante* (1890) – ainsi que dans les nombreuses chroniques qui les précèdent et dans les contes et nouvelles dont l'intrigue se situe dans les soi-disant « Pays du soleil », il semble que la désignation du paysage est soumise à une double instance : d'un côté une écriture "réaliste" nous présente l'espace tel qu'il est, ou mieux encore, tel que l'œil du narrateur le voit, de l'autre côté, c'est le "réalisme" même, cette pure et fidèle adhérence au monde extérieur, qui engendre une sorte d'échappatoire vers le fantastique, un fantastique qui demeure pourtant tout le temps ancré à cette même réalité d'où il sort. Certes, il s'agit de deux instances opposées, antinomiques, relevant théoriquement la première d'une totale adhésion à la réalité contingente, la seconde d'un univers qui, tout en partant de cette réalité, acquiert des caractères irrationnels échappant à toute logique. Mais il est néanmoins nécessaire de reconnaître à sa juste mesure jusqu'à quel point ces deux procédés sont loin d'être inconciliables, bien au contraire, leur relation se basant sur une interaction réciproque.

Départs. Anecdotes sur la matière qui suit.

Si le point d'arrivée peut varier selon le voyage, le point de départ est souvent le même : Marseille. Ceux qui l'ont visitée, auront l'impression de la voir se matérialiser devant leurs yeux, tant cette description de quelques lignes, tirée du premier des *Carnets de voyage* de Maupassant, *Au Soleil* (1884), résume bien l'atmosphère de cette ville :

Marseille palpite sous le gai soleil d'un jour d'été. Elle semble rire, avec ses grands cafés pavoisés, ses cheveux coiffés d'un chapeau de paille comme pour une mascarade, ses gens afférés et bruyants. Elle semble grise avec son accent qui chante par les rues, son accent que tout le monde fait sonner comme par défi. Ailleurs un Marseillais amuse, et paraît une sorte d'étranger, écorchant le français ; à Marseille, tous les Marseillais réunis donnent à l'accent une exagération qui prend les allures d'une farce. (*Carnets*, AS, p. 141).

Seulement quelques traits sont mis en lumière, des traits que Barthes qualifierait "insignifiants" ou "inutiles", tels que le baromètre placé par Flaubert dans la salle de Mme Aubain, patronne de Félicité, dans « Un cœur simple », point de départ de son célèbre essai intitulé « L'effet de réel ». Les « cafés pavoisés », les « cheveux coiffés d'un chapeau de paille », les « gens effarés et bruyants » ne pourraient-ils constituer le panorama de n'importe quelle ville ? Pourquoi l'auteur s'arrête-t-il sur ces éléments particuliers et non pas sur d'autres ? Barthes nous dit, à ce propos, que « même s'ils ne sont pas nombreux, les "détails inutiles" semblent [...] inévitables : tout récit, du moins tout récit occidental de type courant, en possède quelques-uns »¹⁴⁵. Et il renvoie le problème à une question de contraintes esthétiques et rhétoriques que l'écriture réaliste doit forcément s'imposer pour ne pas glisser dans ce tourbillon fantasmagorique déclenché par la vision du réel : « [...] la fonction esthétique, en donnant un sens "au morceau", arrête ce que l'on pourrait appeler le vertige de la notation ; car dès lors que le discours ne serait plus guidé et limité par les impératifs structuraux de l'anecdote [...], plus rien ne pourrait indiquer pourquoi arrêter les détails de la description ici et non là : si elle n'était pas soumise à un choix esthétique ou rhétorique, toute "vue" serait inépuisable par le discours : il y aurait toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter »¹⁴⁶.

Marseille nous apparaît donc devant les yeux par ces détails, probablement insignifiants, mais sans aucun doute saisissants, qui contribuent à rendre la ville non pas telle qu'elle est

¹⁴⁵ R. Barthes, *L'effet de réel*, in *Littérature et réalité*, cit., p. 82.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

"physiquement", comme dans une reproduction photographique, mais telle qu'on l'imagine, ou mieux, telle que nous la verrions si on la pensait par images.

Car telle est la signification de cette apparente insignifiance : ne représenter rien d'autre que le réel, mais le faire à travers un choix dissimulé de formes soi-disant " inutiles ", de ces « résidus irréductibles » qui sont au cœur du « "réel concret" (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes) », le but étant celui de donner une impression, une illusion du vrai.

À côté de ces traits minimales rapidement esquissés, le détail le plus saillant, peut-être : l'accent des habitants de Marseille. C'est le trait le plus caractéristique ; celui qui, en soutenant les précédents, nous fait reconnaître inévitablement l'air de la ville à travers ses sonorités.

Ce premier extrait contient en outre une qualité distinctive et intéressante de la description maupassantienne : sa tendance à peindre les objets de manière vague. Maupassant ne décrit pas des objets précis et détaillés. En mettant à côté des traits apparemment anonymes mais mordants, et des images génériques et indéterminées, évasives et fluctuantes, il nous donne le sentiment d'un tel lieu, son impression.

L'emploi des verbes « sembler » (deux occurrences : « elle semble rire », « elle semble grise ») et « paraître » (une occurrence : « [un Marseillais] paraît une sorte d'étranger ») donne à l'image représentée des contours incertains, imprécis. D'autant plus que les articles utilisés sont, dans la plupart des cas, des articles indéfinis (« un jour d'été », « un chapeau de paille », « une mascarade », « un Marseillais », « une exagération », « une farce »).

Un certain ton d'indétermination est aussi souligné par la présence du mot « comme », dans les expressions « comme pour une mascarade » et « comme par défi », dont la valeur de comparaison est explicitée indirectement ; il n'est pas question d'une confrontation directe avec un objet désigné mais d'un renvoi imprécis à des circonstances abstraites (une mascarade, le défi), rendant le tableau peu déterminé, vague. Un « tout le monde » générique désigne d'abord l'habitant de cette ville qui est ensuite comparé à « une sorte d'étranger », expression, encore une fois, assez indéterminée.

Philippe Hamon remarque, à ce propos, que certaines descriptions entraînent, délibérément, l'emploi d'expressions vagues afin d'élargir leur potentiel sémantique sans faire recours à une micro-langue technique, à un registre sectoriel précis. Ce genre de description, affirme-t-il, « se présente comme une pure suite de prédicats à forte lisibilité (comparaisons ou métaphores institutionnalisées, clichés, stéréotypes divers...) et élude le plus possible la nomenclature technique, la dénomination, le terme "propre", les thèmes monosémiques [...], soit

par dessin délibéré, soit parce que cette nomenclature n'est pas constituée par l'usage »¹⁴⁷. Il me semble que certaines descriptions maupassantiennes – peut-être la plupart mais non toutes – s'insèrent bien dans cette catégorie, d'autant plus que l'on y retrouve ce que Hamon nomme « une série de chevilles » apte à « amener ces expansions prédictives, du type : "c'était comme" [...], "on aurait dit", "cela rappelle", "cela ressemblait à", "c'était une sorte de", "on aurait cru voir", etc. »¹⁴⁸. Et il ajoute : « La description se présente alors comme fortement modalisée ; c'est la technique *impressionniste*, celle aussi qu'utilisera volontiers le roman *fantastique*, d'exploration, de science-fiction, ou la devinette (éviter la dénomination spécialisée au profit de la glose faite en termes "usuels") »¹⁴⁹. On est encore dans un domaine d'écriture plutôt autobiographique, celui des *Carnets de voyage* étant l'expression d'un vécu personnel, et l'un des représentants du réalisme fin de siècle, disciple de Flaubert, ami des naturalistes, emploie une technique descriptive « qu'utilisera volontiers le roman fantastique ». L'attribut « impressionniste », dont peuvent être qualifiés maintes textes réalistes, définit bien le style de la description maupassantienne d'autant plus qu'il la rapproche de la sphère de la peinture contemporaine, aussi évanescence, tout en gardant une prise sur la réalité. L'impressionnisme relevant de certains textes réalistes de cet auteur – et en premier lieu de son écriture biographique – est, si l'on y réfléchit bien, une manière de reproduire le monde qui participe à cette double conjonction de style réaliste et de mode fantastique, typique chez l'écrivain normand¹⁵⁰. Le style impressionniste représenterait une sorte de préambule à ce penchant au fantastique, une anticipation localisable déjà dans ces textes non proprement fantastiques mais qui, comme le dit le mot même, reproduisent une « impression », c'est-à-dire un « mode d'appréhension de la réalité privilégiant la sensation, l'émotion, sur toute démarche rationnelle, intellectuelle ou réflexive » (*Trésor*).

¹⁴⁷ Ph. Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n°12, 1972, p. 480.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 481.

¹⁴⁹ *Ivi.* C'est moi qui souligne.

¹⁵⁰ À propos du relief de l'impression dans l'écriture de Maupassant, je partage ce jugement précieux de Renato Serra qui écrit : « l'essentiel de Maupassant est ailleurs ; ce n'est pas le mouvement, le récit bien construit – bien qu'il y en ait de parfaits – ce n'est pas le décor, l'intrigue, ce n'est pas non plus le caractère d'un personnage, la fantaisie ; c'est quelque chose de plus rapide et de plus profond, c'est une impression vivante, unique, d'une chose créée avec des mots simples [...]. Il est certes un grand nouvelliste ; sobre, net, parfait dans la construction et dans la maîtrise. C'est un grand peintre, un peintre sûr, créateur de personnages. Mais la puissance de son âme est ailleurs ; elle est dans la vertu des mots simples. Elle se trouve dans le bonheur immédiat de l'expression ; dans la douceur des mots. Il y a quelque chose de sacré dans sa façon de dire, plénitude, saveur, lumière douce... La tristesse, le regret, la fugacité ; l'impénétrabilité des âmes, l'égoïsme ; le regret d'amour ; la douceur de vivre et de respirer ; les aspects éternels et les plus simples de l'humanité ; et surtout la joie, la joie d'être, de sentir, de vivre, la joie qui est début de tristesse, source d'amertume. Et tout ceci incorporé, rendu transparent, lumineux, aérien, vrai. L'odeur des roses, le printemps, la lumière, la lune, ce sont des strophes, des moments d'une poésie éternelle ». R. Serra, « Maupassantiana », *Nuova Antologia*, mars 1939, p. 207-209.

Le manque d'exactitude des descriptions de Maupassant a été remarqué par Alain Buisine qui affirme que chez ce " réaliste ", cette tendance à l'indétermination peut conduire, dans certains cas, à la perte même de l'objet de la description. Nous y reviendrons par la suite. Pour le moment, ce qui demeure certain, c'est « la multiplication chez Maupassant des effets d'estompe (de lavis), des procédures de voilement, de dilution et d'effacement où tout est rendu moins net et plus vague »¹⁵¹.

Suit une vision de Marseille aussi emblématique que la précédente mais mettant l'accent sur des aspects plutôt péjoratifs, des aspects qui se proposeront à nouveau, comme on le verra, dans l'œuvre de fiction. Contrairement à cette dernière, le carnet de voyage nous les énonce du point de vue enthousiasmé et conciliant de l'homme épris de l'expérience de voyage qu'il est en train d'accomplir.

Marseille au soleil transpire, comme une belle fille qui manquerait de soins, car elle sent l'ail, la gueuse, et mille choses encore. Elle sent les innombrables nourritures que grignotent les Nègres, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Maltais, les Espagnols, les Anglais, les Corses, et les Marseillais aussi, pécaïre, couchés, assis, roulés, vautrés sur les quais. (*Carnets*, AS, p. 141)

Même tendance descriptive à la généralisation mise en relief par des expressions telles que « et mille choses encore », « les innombrables nourritures », ainsi que par les riches énumérations de substantifs – la première, composée des nationalités peuplant la ville, s'apparente à une véritable accumulation – et de verbes qui ne sont reliés, comme il arrive souvent chez cet auteur, par aucune conjonction de coordination (« couchés », « assis », « roulés », « vautrés »). La ville est en outre personnifiée, humanisée : elle « transpire », elle est comparée à « une belle fille ». Et si dans l'extrait précédent, Maupassant nous évoque l'oralité de Marseille à travers son accent, il nous la fait entendre, dans celui-ci, par le mot « pécaïre », exclamation marseillaise typique. On dirait que l'auteur observe un paysage qui nous fait entendre et sentir plutôt que voir. C'est le potentiel de son regard qui semble s'imprégner, en même temps, de tous les autres sens pour les rendre à la représentation. La perception sensorielle de l'espace a d'ailleurs une valeur essentielle dans la description maupassantienne.

La tendance à la généralisation et l'emploi de l'énumération (souvent sans conjonction de coordination), marques essentielles de la description des espaces chez Maupassant, sont des traits qui caractérisent aussi cet extrait, tiré de « La patrie de Colomba », chronique écrite en 1880, lors du premier voyage de l'écrivain dans le Sud, précisément en Corse, comme l'évoque le titre inspiré d'une nouvelle de Prosper Mérimée :

¹⁵¹ A. Buisine, « Je suis avant tout un regardeur », *article cité.*, p. 32.

Le port de Marseille bruit, remue, palpète sous une pluie de soleil, et le bassin de la Joliette, où des centaines de paquebots projettent sur le ciel leur fumée noire et leur vapeur blanche, est plein de cris et de mouvements pour les départs prochains.

Marseille est la ville nécessaire sur cette côté aride, qu'on dirait rongée par une lèpre.

Des Arabes, des nègres, des Turcs, des Grecs, des Italiens, d'autres encore, presque nus, drapés en des loques bizarres, mangeant des nourritures sans nom, accroupis, couchés, vautrés sous la chaleur de ce ciel brûlant, rebuts de toutes les races, marqués de tous les vices, êtres errants sans famille, sans attaches au monde, sans lois, vivant au hasard du jour dans ce port immense, prêts à toutes les besognes, acceptant tous les salaires, grouillant sur le sol comme sur eux grouille la vermine, font de cette ville une sorte de fumier humain où fermente échouée là toute la nourriture de l'Orient. (*Chro.*, p. 650-51)¹⁵²

L'énumération est ici organisée en structures ternaires impliquant, pour la plupart des cas, des verbes souvent conjugués au participe présent ou passé : la ville « bruit, remue, palpète », les gens sont « accroupis, couchés, vautrés », ce sont des êtres « sans famille, sans attaches au monde, sans lois », « vivant au hasard [...], acceptant tous les salaires, grouillant sur le sol ».

Tout en posant l'accent sur des traits sans doute dépréciatifs (la mauvaise odeur de la ville renforcée par la multitude de gens et de nourritures), le ton n'est pas dénonciateur. Dans l'œuvre biographique Maupassant met de côté toute condamnation morale – ce qui ne subsiste pas toujours dans l'œuvre de fiction – ; il déploie néanmoins une série d'images, négativement connotées, mais dépourvues de tout jugement moral, anticipation et préparation au développement des sujets traités, sous un point de vue différent, dans les contes et les nouvelles.

Ces courtes descriptions de Marseille nous renvoient d'ailleurs à celles que l'on lit dans « Le port », conte publié dans *L'Écho de Paris* le 15 mars 1889, dont l'intrigue se situe justement dans la grande ville du Midi :

La nuit était venue. Marseille s'éclairait. Dans la chaleur de ce soir d'été, un fumet de cuisine à l'ail flottait sur la cité bruyante, pleine de voix, de roulements, de claquements, de gaieté méridionale. (*II*, p. 1126)

Même gaieté, mêmes bruits et, encore une fois, l'insignifiance de certains objets saute aux yeux : le "fumet de cuisine à l'ail", élément peut-être futile mais non pas négligeable, d'autant plus que c'est ce détail qui nous transmet vraiment la vive impression du réel.

Même tendance au générique, au vague: du « gai soleil d'un jour d'été » des *Carnets*, on passe à « la chaleur de ce soir d'été » du conte, indices de temporalités peu précis ; et le recours à l'article indéfini y revient (« un fumet de cuisine à l'ail »).

¹⁵² « La patrie de Colomba », chronique parue dans *Le Gaulois* le 27 septembre 1880.

L'énumération, toujours présente, sans éléments de coordination (« la cité bruyante, pleine de voix, de roulements, de claquements, de gaieté méridionale »), nous suggère peut-être que cette suite de qualités juxtaposés l'une après l'autre par l'intermédiaire d'une simple virgule, est censée être continuée, prolongée, par le lecteur. Le recours à l'énumération semble bien participer, parmi les autres expédients que nous venons de relever, à la représentation d'une réalité – vague mais mordante –, et non pas de la réalité. D'une réalité qui est en train d'être forgée dans l'esprit de l'auteur, telle que le fruit d'une vision, se servant d'une juxtaposition de termes qui tend naturellement à l'infini : « ce mécanisme de l'effet de vérité est à présent bien connu. Les lois du récit, ne se donnant jamais comme telles, la figure narrative privilégiée sera donc la parataxe qui masque en fait des rapports de causalité »¹⁵³. L'énumération maupassantienne, lieu paratactique par excellence, est un parcours ouvert sur l'imagination : elle éparpille des bribes d'un tableau qui nous demande d'être complété. C'est le potentiel "illusionniste" de cet écrivain "réaliste" qui ne fait que nous chuchoter un état de choses, sans jamais le cerner vraiment, afin de le laisser resurgir dans l'univers mental du lecteur. Conformément à cette esthétique du regard que j'ai abordée plus haut, on est invité à saisir les images par les yeux de la pensée et des sens, comme le fait Maupassant dans l'acte de la création, et à les faire avancer, progresser à notre tour¹⁵⁴. Un pont direct entre production et réception s'établit sous le signe d'une perception intuitive du monde.

Mais revenons au conte. Dans ce dernier, contrairement au *Carnet*, l'action se déroule la nuit, et le ton devient soudain lugubre, ténébreux, en syntonie avec la triste histoire d'inceste involontaire qui va se développer dans les pages suivantes. Louis Forestier le souligne bien, « "Le port "est un conte du désespoir parmi les plus poignants que Maupassant ait écrits » (*II*, p. 1685, notice), où la lumineuse et riante Marseille acquiert la forme d'un endroit sombre, menaçant, presque sinistre, présage de dégénération spirituelle et d'incertitude morale. Voici l'espace douteux dans lequel évoluent Célestin, protagoniste du conte, et ses compagnons du bateau qui de l'Amérique les a conduits à Marseille :

Après quelque hésitation entre toutes les rues obscures qui descendent vers la mer comme des égouts et dont sortent des odeurs lourdes, une sorte d'haleine de bouges, Célestin se décida pour une espèce de couloir tortueux où brillèrent, au-dessus des portes, des lanternes en saillie portant des numéros énormes sur leurs verres dépolis et colorés. Sous la voûte étroite des entrées, des femmes en tablier, pareilles à des

¹⁵³ L. Jenny, « Économie du texte réaliste », *The Romanic Review*, n° 68, 1977, p. 270.

¹⁵⁴ À propos du rapport existant entre l'approche sensible de l'écrivain et son style paratactique, Mariane Bury écrit : « Maupassant utilise l'écriture artiste au service de la sensation. Rares sont les subordonnées, ainsi que les rapports logiques. Il manie la parataxe, utilise volontiers des phrases nominales, tout en refusant à la phrase le droit de devenir sa propre fin ». M. Bury, « La modernité de Maupassant », article cité, p. 45.

bonnes, assises sur des chaises de paille, se levaient en les voyant venir, faisant trois pas jusqu'au ruisseau qui séparait la rue en deux et coupaient la route à cette file d'hommes qui s'avançaient lentement, en chantonnant et en ricanant, allumés déjà par le voisinage de ces prisons de prostituées . (II, p. 1126)

La vivacité des accents marseillais et le ton coloré par lequel Maupassant voyageur décrivait même les aspects les plus douteux de la ville, laissent la place, dans le conte, à la présentation d'une atmosphère quasi pestilentielle mise en relief par des odeurs désagréables (« égouts », « odeurs lourdes », « haleine de bouges ») et par un assombrissement des lumières (« rues obscures », « couloir tortueux », « voûte étroite »). Mais dans ce cas, la sensation qui en dégage est sordide, nauséabonde, ces éléments étant la préfiguration imagée de ce qui se passera par la suite des événements. Le narrateur veut nous faire entrer dans un espace suspect, nous laisser capter le danger, nous insinuer un sentiment de méfiance, de menace ; la peinture des objets décrits demeure vague – ce qui amplifie le trouble par le manque de causes définies, d'explications certaines –, ainsi que le renvoi à certaines comparaisons : « comme des égouts », « une sorte d'haleine », « une espèce de couloir » sont des parallèles génériques pouvant bien désigner également tout univers énigmatique, enseveli, inconnu. L'emploi constant du pluriel est une autre marque de ce penchant à la généralisation qui, dans ce cas, contribue à mettre le lecteur en alerte. Le protagoniste hésite parmi « toutes les rues obscures » (aucun nom de rue n'est spécifié), semblables à « des égouts », émanant « des odeurs lourdes » (lesquelles ?) ; il entre finalement dans un couloir étroit où défilent, « au-dessus des portes, des lanternes », avec « des numéros énormes sur leurs verres dépolis et colorés » ; il y rencontre, à côté « des entrées, des femmes [...], pareilles à des bonnes, assises sur des chaises de paille ». L'article partitif, conjugué au pluriel, a ici la même valeur d'un article indéfini, et rend l'atmosphère incertaine. Les maisons closes sont nommées des « prisons de prostituées », voire des sortes de cages où, une fois engloutis, toute perversion est possible. C'est ce qui se vérifiera au cours de la narration : Célestin tombera dans les bras d'une jeune fille qui avouera être sa sœur. Comme l'affirme Laurent Jenny dans son article sur l'économie du texte réaliste, « c'est là qu'on pourrait voir plus précisément la fonction du descriptif : mettre en place des sortes de constellations idéologiques qui se trouvent ensuite dramatisées par le récit »¹⁵⁵.

Mais le côté monstrueux de Marseille réside premièrement dans le lieu évoqué par le titre même du conte, le port de cette ville étant souvent décrit par Maupassant d'une manière dépréciative. On le déduit déjà de la description présente dans ce récit bref, nous fournissant non

¹⁵⁵ L. Jenny, « Économie du texte réaliste », *article cité*, p. 271.

seulement une peinture déplaisante de la zone portuaire, mais aussi son potentiel déroutant, déconcertant, son caractère de lieu de frontière ou de "non-lieu".

Le gros bateau [...] entra dans le vieux port où sont entassés, flanc contre flanc, le long des quais, tous les navires du monde, pêle-mêle, grands et petits, de toute forme et de tout gréement, trempant comme une bouillabaisse de bateaux en ce bassin trop restreint, plein d'eau putride où les coques se frôlent, se frottent, semblent marinées dans un jus de flotte. [...]

Dès qu'ils se sentirent sur le port, les dix hommes que la mer roulait depuis des mois se mirent en marche tout doucement, avec une hésitation d'êtres dépayés, désaccoutumés des villes, deux par deux, en procession.

Ils se balançaient, s'orientaient, flairant les ruelles qui aboutissent au port, enfiévrés par un appétit d'amour qui avait grandi dans leurs corps pendant leurs derniers soixante-dix jours de mer. (II, p. 1126)

La métaphore culinaire dans laquelle s'insère la représentation du port dans le conte homonyme fait écho aux « innombrables nourritures » des *Carnets*. L'auteur désigne Marseille en la rendant presque comestible à travers un réseau de renvois polysémiques appartenant au même champ sémantique. Le port est comparé à une grande marmite contenant, dans un mélange confus comme « une *bouillabaisse* » – soupe de poisson typique de Marseille –, des navires dont « les *coques* » – mot polysémique indiquant et le corps d'un navire (sans les superstructures) et l'enveloppe de certains mollusques ou crustacés (les moules par exemple, ingrédient de la bouillabaisse) – « semblent *marinées* dans un *jus* [termes culinaires aussi] de flotte ». C'est bien le cas d'une métaphore filée où la première métaphore, introduite par l'image de la bouillabaisse, engendre les suivantes (les coques, le jus, la duplicité marin/marinée). Mais ce croisement de significations ne suggère rien de positif, le port étant un « bassin trop restreint, plein d'eau putride » qui accueille « tous les navires du monde, pêle-mêle, grands et petits, de toute forme et de tout gréement ». La "voracité" de ce port, mise en lumière par la métaphore culinaire, est aussi renforcée par le contraste entre ses dimensions modestes et sa capacité de contenir « tous les navires du monde », tel qu'un estomac famélique. Les personnages n'échappent pas au pouvoir engloutissant de l'endroit où ils agissent. Ils s'y promènent aveuglement, tels que des fauves, à la recherche de leurs proies, excités par ce sale appétit déjà évoqué par les métaphores culinaires. Comme il arrive souvent chez Maupassant, dans l'œuvre de fiction, description et narration vont du même pas, le paysage reflétant l'esprit des personnages ainsi que leurs actions. Laurent Jenny le rappelle bien, dans son article consacré à l'analyse de la nouvelle « La ficelle » : « [...] une loi, délivrée au sein du descriptif, se trouve illustrée par le narratif. Loi implicite, il va de soi, et

qui se donne pour autre qu'elle n'est – "pittoresque folklorique" dira la lecture naïve qui mord à l'illusion réaliste »¹⁵⁶.

Mais sur la métaphore filée par laquelle l'auteur présente le bassin portuaire, s'enclasse le renversement d'une métaphore plus ample, celle qui renvoie à la signification figurée du mot « port ». Le *Trésor de la langue française* la spécifie comme « ce qui constitue un terme, un point d'aboutissement, souvent un refuge, un abri ». Mais au lieu de donner ce sens rassurant de protection, le port maupassantien désoriente, trouble le protagoniste jusqu'à ébranler son intériorité. Non seulement Maupassant inverse la valeur communément attribuée au sens métaphorique du mot, mais ce faisant, il nous tend un piège : en nous racontant d'abord des péripéties hasardeuses des marins, des mille périls bravés, de la mort de quelques-uns, le narrateur nous fait croire qu'une fois rentrés dans le port, tout danger disparaît ; il nous laisse entendre que ce port qui symbolise un retour aussi souhaité, est un lieu proche à la maison natale, alors que le pire doit encore se passer.

Sorti du Havre le 3 mai 1882, pour un voyage dans les mers de Chine, le trois-mâts carré *Notre-Dame-des-Vents*, rentra au port de Marseille le 8 août 1886, après quatre ans de voyages. Son premier chargement déposé dans le port chinois où il se rendait, il avait trouvé sur-le-champ un fret nouveau pour Buenos-Aires, et de là, avait pris des marchandises pour le Brésil.

D'autres traversées, encore des avaries, des réparations, les calmes de plusieurs mois, les coups de vent qui jettent hors la route, tous les accidents, aventures et mésaventures de mer, enfin, avaient tenu loin de sa patrie ce trois-mâts normand qui revenait à Marseille le ventre plein de boîtes de fer-blanc contenant des conserves d'Amérique. (*II*, p. 1125)

Maupassant vise, comme d'habitude, à accumuler des particuliers imprécis, énumérés au pluriel – « d'autres traversés, [...] des avaries, des réparations, les calmes de plusieurs mois, les coups de vents [...], tous les accidents, aventures et mésaventures de mer » – pour amplifier l'effet d'un effort qui ne sera nullement récompensé. L'effet de l'action est d'autant plus intensifié si l'on considère l'"étroitesse" de l'espace textuel dans lequel elle s'insère, le récit court. Il semble que l'objet représenté fasse écho à la structure même de la représentation, le conte étant un texte restreint contenant un potentiel narratif énorme, tout comme ce port étroit renfermant d'innombrables navires. Non seulement une relation d'harmonie s'impose, à un premier degré, entre niveau descriptif et niveau narratif, à l'intérieur du récit court « viatique pour l'imaginaire et l'analyse, qui opère à son échelle propre le jeu d'échanges et de retards, d'échos et de symétrie, dont se nouent les récits, dans l'alternance de narratif et de descriptif. La

¹⁵⁶ L. Jenny, « Économie du texte réaliste », *article cité*, p. 270.

nouvelle réaliste, prisme idéal du fonctionnement littéraire dont on peut scruter l'économie à œil nu »¹⁵⁷. Mais elle subsiste aussi, à un second degré, et entretient le rapport entre genre textuel, le conte, et objet représenté, le port de Marseille.

Premières approches visuelles, ou l'objet en mirage.

En abordant un discours qui porte sur la centralité de la dimension sensorielle dans les textes descriptifs de Maupassant relevant de l'expérience de voyage en Méditerranée, c'est par le sens de la vue que nous commencerons notre analyse. Et plus précisément, par la perception visuelle de certaines tonalités de couleur qui, loin de contribuer à définir nettement l'espace, elles y projettent un air d'interrogation, nous le faisant apparaître en tant qu'univers mystérieux, énigmatique. Parmi les pays de ce Sud aussi aimé par l'auteur, c'est la Corse qui attire notre attention.

Les deux premiers extraits auxquels nous ferons référence, capturent un panorama encore enfermé dans une sorte de brouillard, les contours incertains, la tonalité floue. « La patrie de Colomba » (1880) et le chapitre V d'*Une vie* (1883), présentent l'île se profilant, depuis le bateau, comme « une tache grise » – espèce de microcosme chimérique, difficilement apercevable, tel que l'île imaginaire rêvée par les marins dans les histoires de navigation – et face à l'auteur des chroniques...

Puis l'horizon pâlit vers l'Orient et, dans la clarté douteuse du jour levant, une *tache grise* apparaît au loin sur l'eau. Elle grandit comme sortant des flots, se découpe, festonne étrangement sur le *bleu* naissant du ciel ; on distingue enfin une suite de montagnes escarpées, sauvages, arides, aux formes dures, aux arêtes aiguës, aux pointes élancées, c'est la Corse, la terre de la vendetta, la patrie de Bonaparte. (*Chro.*, p. 651)

... et pour Jeanne, héroïne du roman :

Partout la mer. Pourtant, vers l'avant, *quelque chose de gris*, de confus encore dans l'aube naissante, une sorte d'accumulation de nuages singuliers, pointus, déchiquetés, semblait posée sur les flots.

Puis cela apparut plus distinct; les formes se marquèrent davantage sur le ciel éclairci; une grande ligne de montagnes cornues et bizarres surgit: la Corse, enveloppée dans une sorte de voile léger. (*R.*, *UV*, p. 50)¹⁵⁸

¹⁵⁷ L. Jenny, « Économie du texte réaliste », *article cité*, p. 265.

¹⁵⁸ C'est moi qui souligne.

La sensation d'incertitude perceptive que contiennent ces extraits nous place, encore une fois, sous le signe du vague. Le paysage se caractérise par une « clarté douteuse », d'où naît une « tache grise »/« quelque chose de gris, de confus », « une sorte d'accumulation de nuages » qui « semblait posée sur les flots ». Puis il se définit graduellement, par des suites ternaires d'énumérations, surtout dans la chronique où la tache « grandit [...], se découpe, festonne » ; les montagnes sont « escarpées, sauvages, arides », « aux formes dures, aux arêtes aigües, aux pointes élancées ».

Au contraire, dans le roman, cette teinte embrumée persiste. L'énumération, toujours présente en groupe ternaire, ne fait que détailler la forme d'un élément naturel aussi variable et inconstant que le territoire qu'il cerne, les nuages « singuliers, pointus, déchiquetés ». Et même lorsqu'elle se fait reconnaître, la Corse apparaît, dans *Une vie*, comme « enveloppée dans une sorte de voile léger », tandis que dans « La patrie de Colomba », elle est clairement désignée : « c'est la Corse, la terre de la vendetta, la patrie de Bonaparte ».

« Le bonheur »¹⁵⁹ (1884) fournit d'ailleurs une peinture de l'île napoléonienne similaire à celles que nous venons de mentionner. Comme l'observe Francis Marcoin : « Loin d'échapper aux impressions sinistres, le paysage corse semble les appeler. Maupassant intitule par antiphrase *Le Bonheur* une histoire de fidélité dans un "ravin lamentablement triste" de la Corse »¹⁶⁰. La « tache grise » de la chronique devient ici une « masse grise, énorme et confuse » par laquelle on entrevoit une côte cachant timidement quelque chose d'inconnu, de mystérieux. La Corse acquiert, dans ce texte, des traits inquiétants, sinistres, sorte de disposition au surnaturel :

Sur la mer, au fond de l'horizon, surgissait une masse grise, énorme et confuse.
Les femmes s'étaient levées et regardaient sans comprendre cette chose
surprenante qu'elles n'avaient jamais vue.

Quelqu'un dit :

« C'est la Corse ! On l'aperçoit ainsi deux ou trois fois par an dans certaines
conditions d'atmosphère exceptionnelles, quand l'air d'une limpidité parfaite ne la
cache plus par ses brumes de vapeur d'eau qui voilent toujours les lointains. »

On distinguait vaguement les crêtes, on crut reconnaître la neige des sommets.
Et tout le monde restait surpris, troublé, presque effrayé par cette brusque apparition
d'un monde, par ce fantôme sorti de la mer. Peut-être eurent-ils de ces visions étranges,
ceux qui partirent, comme Colomb, à travers les Océans inexplorés. (*I*, p. 1240)

Malgré « certaines conditions d'atmosphère exceptionnelles », l'île apparaît comme un « fantôme sorti de la mer » dont la perception première est apparentée à des « visions étranges ».

¹⁵⁹ Conte paru dans *Le Gaulois* le 16 mars 1884.

¹⁶⁰ F. Marcoin, *La Mort au Midi, Maupassant et les pays du soleil, Actes de la rencontre internationale de Marseille – 1er et 2 juin 1997, sous la direction de Jacques Bienvenu, avec le concours de l'Association des Amis de Guy de Maupassant*, Klincksieck, 1999, p. 76.

Nous retiendrons ce dernier adjectif – si cher à Tzvetan Todorov – dont nous expliquons la portée fondamentale dans le paragraphe du premier chapitre consacré au discours fantastique. Pour le moment, il nous suffit de remarquer que, dans ce bref passage, la présence de conditions d'observation optimales, loin de rendre la représentation de l'objet plus claire, contribue à lui donner un aspect flou, indécis. Ce tableau ne présente surtout aucune incongruité, ce qui est encore plus intéressant, étant donné que les éléments que nous apercevons comme contradictoires – les « conditions d'atmosphère exceptionnelles », « l'air d'une limpidité parfaite » d'une part, le « fantôme sorti de la mer », « les « visions étranges » d'autre part – non seulement sont juxtaposés l'un à l'autre sans aucune locution de concession, mais ils constituent les deux termes d'un rapport de cause à effet. Autant dire : puisque / comme « certaines conditions d'atmosphère » étaient « exceptionnelles », alors / par conséquent « tout le monde restait surpris, troublé, presque effrayé par cette brusque apparition d'un monde, par ce fantôme sorti de la mer ». C'est cette dissonance logique, cette fausse causalité entre des concepts essentiellement antinomiques mais dont le rapprochement est perçu comme naturel, qui produit un effet d'anomalie, un effet renvoyant au sentiment de l'étrange propre du surnaturel.

Comme le souligne justement Mary Donaldson-Evans, « on reconnaît sans difficulté le lexique du fantastique maupassantien, et le lien avec l'inconnu est renforcé quand les spectateurs sont implicitement comparés aux explorateurs qui, comme Christophe Colomb, partent "à travers les océans inexplorés". Quant à "l'île sauvage" elle-même, elle évoque par son mystère le continent qu'a découvert le Génois, étant "plus inconnu et plus loin de nous que l'Amérique" »¹⁶¹. Nous y reviendrons par la suite, « Le bonheur » étant d'ailleurs un conte non fantastique, dont le récit enchâssant propose néanmoins une intéressante anticipation de ce mode littéraire de représentation.

Dans les trois cas, il n'y a pas de doute : et le texte biographique, et l'œuvre littéraire mettent en jeu une vision de l'île méditerranéenne suscitant, du moins à un premier regard, des questions, des incertitudes, un besoin d'en savoir d'avantage. La vue fait défaut puisque l'objet qui en dégage est trompeur, l'image brumeuse, impénétrable, sorte d'appel au mystère interférant entre le paysage et le sujet qui le perçoit. Mais si la chronique pose, dans cet incipit, des interrogatifs auxquels elle *veut* répondre – impératif typique du discours journalistique et des exigences de l'enquête –, dans le roman, ces interrogatifs ne sont pas censés être démêlés. Ils inspirent un sentiment de doute se manifestant, à plusieurs reprises, jusqu'à la fin du chapitre qui reste, non par hasard, ouverte. L'épisode du voyage en Corse est, dans cette perspective, une

¹⁶¹ M. Donaldson-Evans, *La topographie du bonheur*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 16.

véritable mise en abîme pour l'essentialité des questions qu'il pose. Robert Lethbridge dit à ce propos : « Caractérisé souvent comme "roman de la grisaille", *Une vie* est néanmoins un texte où s'insère une célèbre ouverture vers les pays du soleil. Car, comme on le sait, son cinquième chapitre est entièrement consacré au voyage de noces que font en Corse Jeanne et son mari, suivant les pas de Maupassant lui-même dans l'automne de 1880. Et, au-delà de ce seul chapitre, ce voyage (à au moins une dizaine de reprises) *ponctue* le roman, sous forme de points de repère et de rappel, de retours en arrière témoignant d'une volonté artistique, de la part de l'écrivain, d'assurer l'unité d'un roman qui risquait de prolonger la fragmentation de sa genèse »¹⁶² ; le chapitre V est en outre, selon Lethbridge, l'une des « parenthèses solaires » qui « s'avèrent une structuration au sein même d'une syntaxe textuelle et d'une vision du monde »¹⁶³.

Il ne suffira pas *Une vie* entière pour donner des réponses à cette ambiguïté de sentiments et d'intentions que l'on retrouve déjà au sein du chapitre en question¹⁶⁴, car « de même que ce singulier chapitre d'*Une vie* n'interrompt point, à vrai dire, la continuité profonde de son discours, en effet, et de manière plus générale chez Maupassant, l'isolement de moments ensoleillés fausse, selon nous, une vision qui ne se reconstitue que dans l'intégralité de l'œuvre. Ainsi, en suivant les pas de Jeanne au second degré, cette apparente parenthèse ne cesse de rétrécir, s'offrant en parcours symbolique et prémonitoire où la description se distribue en récit de voyage, mais où il n'est guère question de vraisemblable touristique »¹⁶⁵.

En encadrant un épisode clos – sorte de digression se situant en territoire étranger, isolé, loin des rythmes et des habitudes qui scandent la vie de tous les jours – ce chapitre se constitue en unité révélatrice car il sème des graines d'une existence se faufilant sous le signe de ses premières illusions, et ce faisant, il nous suggère implicitement les traits fondamentaux qui caractériseront une destinée entière. Comme le dit justement Pierre Bayard, il est question ici d'un « type d'atteinte par le temps, plus subtil et moins visible que les atteintes corporelles. C'est

¹⁶² R. Lethbridge, *Parenthèses solaires*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 83-84. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶³ R. Lethbridge, *ibid.*, p. 85.

¹⁶⁴ « [...] Ce cinquième chapitre d'un roman en chantier depuis 1878 ne fut rédigé qu'en novembre 1881, c'est-à-dire même *après* le septième, n'existant pendant longtemps que comme une "moule vide" (pour reprendre la formule de Vial) dont la substance manquait à un Maupassant incapable de ménager la transition que ce chapitre, et son suivant, avaient pour fonction. Et si le voyage corse de l'auteur lui fournit une solution tardive, cette parenthèse solaire, littéralement insérée, se nourrit, il va sans dire, de matières autres que les seules impressions de "choses vues". À commencer par les choses lues ou racontées, ces "espaces littéraires" formant une tradition dont l'apport d'un Mérimée ou les Notes de Voyages d'un Flaubert ne font que couronner (comme nous le démontre la magistrale étude de Pierrette Jeoffroy-Faggianelli) l'image de la Corse dans la littérature romantique française (1979) ; et à laquelle s'ajoutera, en influence ou en intertexte, toute une gamme de lectures maupassantiennes dépassant la Corse elle-même et puisant dans les paysages ensoleillés de ses contemporains les correspondances de sa propre géographie mentale ». R. Lethbridge, *ibid.*, p. 86. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

celui que Maupassant a mis en scène dans *Une vie* et qui est l'équivalent, pour l'âme, du vieillissement physique : la *désillusion* [...]. Si le temps n'est pas encore vécu avec la cruauté qui lui sera attachée dans d'autres romans, il est déjà l'un des acteurs éminents du texte, intimement accordé à ce désenchantement qui est le thème central du livre »¹⁶⁶. Cette apparence nébuleuse cachant à moitié l'île, reflète tout le panorama des attentes de la jeune et naïve protagoniste rêvant un amour et un bonheur familial qui se révéleront précaires et illusoire, depuis son voyage de noce, tel que ce paysage incertain consacrant le baptême de sa nouvelle vie de mariée.

La grisaille caractérisant les contours du lieu s'érige alors en métaphore. En tant que couleur intermédiaire entre le blanc et le noir, le gris évoquerait toute l'indétermination et la mélancolie de l'âme de l'héroïne. Soutenue par des renforts métonymiques d'images instables et changeantes (l'aube naissante, les nuages, les flots, le voile), la métaphore du gris s'insère dans une typologie de description où le concret est peint par l'abstrait, soit une démarche par laquelle « la description se fait [...] proche du fantastique (brouiller le connu par l'inconnu) »¹⁶⁷. Tout en demeurant accroché à une saisie réaliste, la description tend au vague, à l'inconnu, à l'abstrait. Et c'est ainsi que nous, destinataires du texte, la captions, car dans l'œuvre de fiction, « la description doit être sentie par le lecteur comme tributaire de l'œil du personnage qui la prend en charge (d'un *pouvoir voir*) et non du *savoir voir* du romancier [...] quoique les deux puissent souvent être en contradiction »¹⁶⁸.

La Corse de Maupassant voyageur, comme je l'affirmais plus haut, fournit des explications. Faisant appel aux origines de Napoléon, elle nous renseigne sur l'héritage historique et l'actualité politique de l'île ; elle expose aussi un phénomène social bien connu, le banditisme, développé ensuite comme sujet de nombreux récits brefs. Mais c'est la rencontre avec le père Didon¹⁶⁹, racontée dans « Le monastère de Corbara »¹⁷⁰, qui attire notre intérêt car, là aussi, il est question du récit d'une existence exposé par questionnements. Maupassant interpelle le père qui répondra en homme sage, mûri par son expérience. On dirait une sorte de revenant dialoguant de l'au-delà, détenteur d'une vérité inconnue, d'un savoir uniquement apercevable depuis une certaine distance, depuis cet éloignement de la terre natale garantissant

¹⁶⁶ P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, cit., p. 163. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶⁷ Ph. Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », cit., p. 479.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 467.

¹⁶⁹ Henri Mitterrand nous informe sur ce point: « Le père Didon (1840-1900) est un prédicateur mondain, éloquent, lettré, admirateur de Balzac, lecteur de Flaubert et de Zola. Maupassant l'a rencontré chez la nièce de Flaubert, Caroline Commanville, en 1879. Il a été exilé en Corse pour avoir traité du divorce dans ses conférences de cette même année, et évoqué la nécessaire évangélisation de la "société moderne" », « Le monastère de Corbara », *Chro.*, p. 657.

¹⁷⁰ Chronique parue dans *Le Gaulois*, le 5 octobre 1880.

un affranchissement des frontières terraines en direction d'une dimension parallèle, abstraite. La Corse est le milieu de cette abstraction, comme dans *Une vie*, mais ici le sujet est en paix avec lui-même et avec l'espace qui l'entoure. Le dialogue entre l'écrivain et le prédicateur exilé suggère une espèce d'appel à l'infini et, par son puissant retournement vers un passé lointain, vers cette vie presque ensevelie, décrétant l'anéantissement de tout désir, il évoque une certaine pulsion de mort :

Alors nous avons parlé de Paris, et le même amour pour cette admirable ville nous retint longtemps en face l'un de l'autre. Il m'interrogeait, demandant des nouvelles, s'intéressant à tout, repris par le « souvenir » comme on est ressaisi par une fièvre mal guérie.

– En entrant ici, me dit-il, j'ai eu l'impression d'être mort, car n'est-ce pas mourir que renoncer brusquement à tout ce qui emplissait votre existence ? Puis j'ai reconnu que l'homme a l'esprit souple et vivace ; je me suis peu à peu accoutumé aux lieux, aux choses, à cette vie nouvelle ; et je n'ai plus même le désir de m'en aller, car j'ai entrepris des travaux très longs.

Il s'arrêta, regardant l'horizon immense, la Méditerranée si bleue qui luisait sous le soleil, et, à sa droite, la montagne haute et pointue, dont le sommet porte une grande croix noire. [...]

– N'avez-vous jamais, lui demandai-je, de violents désirs de retourner là-bas ?

– Non, dit-il, moi je ne vis que par mes idées, que par ma foi. Je ne compte pas ma personne, je ne suis rien qu'un levier. J'ai une foi ardente, et mon seul désir est de la communiquer, de la verser en d'autres. [...]

Je voulus savoir s'il voulait rester longtemps encore dans cette retraite ; il l'ignorait, indifférent d'ailleurs à l'avenir, pris tout entier par ses croyances idéales, élargissant ses études, voyant le monde de plus loin et le jugement de plus haut dans un ardent amour de la vérité et une grande haine pour toute hypocrisie. [...]

Le soir venait ; le soleil, plus rouge, s'abaissait vers la mer d'un bleu plus sombre. Toute une vallée à gauche était remplie par l'ombre d'un mont ; les grillons sonores des pays chauds commençaient à jeter leur cri. (*Chro.*, p. 660-61)

Comme Maria Giulia Longhi¹⁷¹ l'observe à propos d'une autre chronique corse, « La patrie de Colomba », « on ne convie pas les lecteurs dans un espace géographique, on préfère les introduire dans un espace littéraire, [...] on inscrit ce texte dans une lignée littéraire »¹⁷². Car de cela s'agit-il plus précisément, dans notre cas : d'un espace où le littéraire prête sa voie à des contenus existentiels de nature philosophique. Au fur et à mesure que le père Didon parle, le paysage le suit harmonieusement en participant à son argumentation. Il est en pleine syntonie avec son être. Description et narration s'alternent et avancent parallèlement : à la découverte de la « vie nouvelle » correspond « un horizon¹⁷³ immense » où « la Méditerranée si bleue [...] luisait sous le soleil » ; à la déclaration de l'anéantissement de l'être (« Je ne compte pas ma

¹⁷¹ M. G. Longhi se réfère en particulier au titre de la chronique, « La patrie de Colomba », donné par *Le Gaulois*, « en introduisant d'emblée le thème de la vendetta, thème immortalisé par Mérimée quarante ans auparavant ».

¹⁷² M. G. Longhi, *Contes et chroniques de la Corse*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 28.

¹⁷³ Comme le remarque Maria Giulia Longhi, « L'attention prêtée à ce qu'il [Maupassant] appelle "l'horizon" va devenir un *topos* dans l'œuvre de Maupassant. Relisons cette première apparition de la Corse : "Puis l'horizon pâlit vers l'Orient et, dans la clarté douteuse du jour levant, une tache grise apparaît au loin sur l'eau." », *ivi*.

personne, je ne suis rien qu'un levier ») fait écho « le soir », dont « le soleil, plus rouge, s'abaissait vers la mer d'un bleu plus sombre », et « la vallée [...] remplie par l'ombre d'un mont ». Dans la chronique, ce milieu contemplatif répond symétriquement à l'intériorité du sujet ; il épouse la dictée de son intuition jusqu'à composer, avec celle-ci, une peinture unique. En lisant ce passage, on croit se matérialiser devant nos yeux le célèbre tableau de Caspar David Friedrich, *Moine au bord de la mer* (1813), où le sentiment romantique de réconciliation entre l'homme et la nature est sublimé par une fusion idéale avec le divin, l'absolu :

Le P. Didon, depuis quelques instants, levait les yeux vers la haute montagne surmontée d'une croix.

– Voulez-vous venir avec moi là-haut ? dit-il.

Je le remerciai, car il me fallait gagner Calvi ; mais je lui demandai :

– Est-ce que vous allez grimper là ?

Il me répondit :

– J'y vais souvent quand le soir approche et je reste jusqu'à la nuit, perdu dans la contemplation de la mer, presque sans idée, admirant par la sensation plutôt que par la pensée.

Il se tut une seconde ; puis il ajouta :

– De là-haut je vois les côtes de la France. [...]

Longtemps après, quand j'eus gagné dans la plaine la route qui serpente au bord des flots, je me retournai pour jeter un dernier regard au monastère et, levant les yeux plus haut, vers le pic élané dans l'espace, j'aperçus au pied de la croix, devenue presque invisible, un point blanc immobile détaché sur le bleu du ciel : c'était la longue robe du P. Didon regardant la mer et les côtes de la France. (*Chro.*, p. 661-62)

Un pareil rapprochement à l'"au-delà", comme conséquence d'un total renoncement à une vie désormais achevée, se retrouve dans « Le bonheur », conte qui peint, à une première lecture, l'idylle d'une histoire d'amour éternel. L'héroïne, « une jeune fille, belle et riche, Suzanne de Sirmont, avait été enlevée par un sous-officier de hussards du régiment que commandait son père » (*I*, p. 1244). Dès lors, elle vivait en Corse avec son mari qui « avait été tout pour elle, tout ce qu'on désire, tout ce qu'on rêve, tout ce qu'on attend sans cesse, tout ce qu'on espère sans fin. Il avait empli de bonheur son existence, d'un bout à l'autre. Elle n'aurait pas pu être plus heureuse » (*I*, p. 1244), dit le narrateur. Le récit de cet amour parfait aurait pu être vraisemblable¹⁷⁴ si seulement il était narré par les protagonistes mêmes de cet amour qui, au contraire, semblent être enfermés dans un mutisme presque complet, le mari étant devenu sourd ; quant à la vieille femme, elle ne fait que nous apprendre ses origines – elle est de Nancy – et exprimer, en deux seules phrases, la morale de sa vie : « Il m'a rendue très heureuse. Je n'ai jamais rien regretté » (*I*, p. 1240). Une morale peut-être tourmentée et précipitée car lorsque le

¹⁷⁴ Dans le récit enchâssant, le narrateur introduit son histoire en disant : « Tenez, j'ai connu dans cette île qui se dresse devant nous, comme pour répondre à elle-même à ce que nous disions et me rappeler un singulier souvenir, j'ai connu un exemple admirable d'un amour constant, d'un amour *invraisemblablement* heureux », *I*, p. 1240. C'est moi qui souligne.

visiteur étranger – qui est aussi narrateur du conte – prononce le nom de sa famille de provenance, la femme réagit de façon « frémissante d'émotion, d'angoisse, de je ne sais quel sentiment confus, puissant et sacré, de je ne sais quel besoin d'avouer, de dire tout, de parler de ces choses qu'elle avait tenues jusque-là enfermées au fond de son cœur, et de ces gens dont le nom bouleversait son âme » (*I*, p. 1243). Mary Donaldson-Evans affirme à cet égard : « [...] on se rend compte du fait que cette histoire d'amour n'est formée que de suppositions – celles du narrateur – appuyées par l'affirmation de la femme qu'elle n'a jamais eu de regrets. De la perspective du vieillard emmuré dans sa surdité, le récit ne parle pas »¹⁷⁵. En effet, le vide dû à la réticence de la protagoniste est rempli par les mots du narrateur qui la peint en être morne, mélancolique. On a la sensation que cet amour unique et incontesté, loin d'ouvrir les portes de la vraie vie, les ait fermées, et qu'en entraînant avec lui la fin de toute relation humaine, de toute ambition sociale, ainsi que la séparation définitive des racines personnelles, il invoque plutôt l'évanouissement de tout désir ainsi que le triomphe du tombeau de l'âme. Maupassant semble présenter un tableau qui prétendrait démontrer la perfection d'un amour impérissable, mais dont les conditions se révèlent faibles dès le début, les personnages étant des spectres, des fantômes – comme l'est d'ailleurs cette Corse où ils vivent invariablement depuis cinquante ans –, emprisonnés dans cette immobilité verbale, physique et spatiale, prélude d'achèvement de toute forme d'énergie vitale. Pierre Bayard, en soulignant l'impossibilité de toute forme d'amour immortel chez l'auteur normand, constate que « la désillusion amoureuse est une phase si "normale" dans l'univers de Maupassant qu'une nouvelle [« Le bonheur »] est consacrée à montrer un couple heureux (« un amour invraisemblablement heureux »), présenté comme une curiosité, à la limite de la pathologie »¹⁷⁶. Et c'est ainsi que Suzanne nous apparaît en effet ; sous les yeux du narrateur étranger, le compte-rendu de son existence, plutôt qu'évoquer le rêve romantique de "la chaumière et un cœur", possède effectivement quelque chose de morbide.

Je la contemplais, triste, surpris, émerveillé par la puissance de l'amour ! Cette fille riche avait suivi cet homme, ce paysan. Elle était devenue elle-même une paysanne. Elle s'était faite à sa vie sans charme, sans luxe, sans délicatesse d'aucune sorte, elle s'était pliée à ses habitudes simples. Et elle l'aimait encore. Elle était devenue une femme de rustre, en bonnet, en jupe de toile. Elle mangeait dans un plat de terre sur une table de bois, assise sur une chaise de paille, une bouillie de chou et de pommes de terre au lard. Elle couchait sur une paillasse à son côté.

Elle n'avait jamais pensé à rien, qu'à lui ! Elle n'avait regretté ni les parures, ni les étoffes, ni les élégances, ni la mollesse des sièges, ni la tiédeur parfumée des chambres enveloppées de tentures, ni la douceur des duvets où plongent les corps pour le repos. Elle n'avait eu jamais besoin que de lui ; pourvu qu'il fût là, elle ne désirait rien.

¹⁷⁵ M. Donaldson-Evans, « La topographie du bonheur », in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 22.

¹⁷⁶ Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, cit., p. 163.

Elle avait abandonné la vie, toute jeune, et le monde, et ceux qui l'avaient élevée, aimée. (*I.*, p. 1244)

Comme le Père Didon, Suzanne de Sirmont est une sorte de revenant, c'est-à-dire un être spirituellement défunt qui continue à vivre biologiquement au nom d'un idéal¹⁷⁷. Comme celui-ci, son expérience est signée par la distance de sa patrie et par la perte de son passé. L'identité des deux personnages se place donc sous le signe de la chute mais c'est dans le conte que cette chute arrive à impliquer plusieurs degrés de réalités, le renvoi réitéré à la ville de Nancy constituant et un clin d'œil à l'histoire particulière de l'auteur, et une évocation de l'Histoire générale d'une Nation. Comme nous renseigne Donaldson-Evans, « L'évocation de Nancy [...] ne laisse aucun doute quant à son importance thématique. Tout d'abord, l'évocation de la capitale de la "noble Lorraine" appelle un commentaire biographique, étant donné que c'est de cette ville que proviennent les ancêtres de Maupassant [...]. Mais l'allusion peut également s'expliquer historiquement. Car évoquer Nancy, c'est évoquer la Lorraine, la province "perdue". Évoquer Nancy c'est aussi évoquer Bernheim, hypnotiseur illustre de l'école de Nancy. Autrement dit, évoquer cette vieille ville aristocratique c'est non seulement évoquer ce que Suzanne de Sirmont a perdu mais aussi la façon dont elle l'a perdu : c'est évoquer l'aristocratie en même temps que la dépossession : perte d'une partie de la France par manœuvre militaire, perte de la conscience raisonnante par l'action quasi-hypnotique de l'*innamoramento*. En fait, la vie de ce couple ressemble à une chute dans l'inconscient, mieux, à un hypnotisme à deux »¹⁷⁸.

Contrairement au Père Didon, la protagoniste du « Bonheur » s'insère dans un espace en contradiction avec l'idéal d'amour qui l'anime. La Corse de Suzanne est dépourvue de tout appel à ces parfums et à ces couleurs que Jeanne et Maupassant connaissent bien, le paysage étant caractérisé, lui-aussi, par une sémiotique du manque, de la perte : « absence de lumière, absence d'odeurs, absence de couleurs, absence de chaleur, quasi-absence de bruits : le décor de ce bonheur est singulièrement terne »¹⁷⁹ :

Lorsque le court repas fut fini, j'allai m'asseoir devant la porte, le cœur serré par la mélancolie du morne paysage, étreint par cette détresse qui prend parfois les voyageurs en certains soirs tristes, en certains lieux désolés. Il semble que tout soit près de finir, l'existence et l'univers. On perçoit brusquement l'affreuse misère de la vie, l'isolement de tous, le néant de tout, et la noire solitude du cœur qui se berce et se trompe lui-même par les rêves jusqu'à la mort. (*I.*, p. 1242)

¹⁷⁷ Le narrateur confirme, à cet égard, qu'après sa fuite en Corse, « On n'eut jamais des nouvelles et on la considérait comme morte », *I.*, p. 1243.

¹⁷⁸ M. Donaldson-Evans, *La topographie du bonheur*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 18-19.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

L'harmonie qui régnait entre le sujet et son milieu dans « Le monastère de Corbara », est ici brisée, ce sentiment de bonheur, qui donne le titre au conte, étant en évident contraste avec la description du paysage. On est loin des vives descriptions des chroniques¹⁸⁰ et du roman¹⁸¹ : « sortons donc de l'ombre cette Corse incolore et inodore dont la description donne un aspect irréel et quasi-fantastique à l'épisode raconté. Tout se passe comme si entre la visite de 1880 et la rédaction du conte de 1884, la Corse avait perdu peu à peu de sa réalité pour prendre les contours vagues du rêve »¹⁸². Ce décor terne, maussade, inspirant « une sensation d'angoisse et de peur » (*I*, p. 1242) entraîne le narrateur vers une véritable hantise du néant : au sens existentiel du terme, comme Maupassant l'entend d'habitude, mais aussi au sens géographique. En effet la Corse est, pour le romancier, le pays sauvage par excellence, incarnant l'absence de toute forme de culture et de civilisation. Le territoire corse serait, tout premièrement, le lieu de l'absence, du manque et, en accord avec l'expérience de la perte subie par son héroïne, il donnerait lieu au surgissement de cette hantise du néant qui dégage du texte. Les descriptions du paysage corse introduisant et le récit bref, et la chronique, se caractérisent en effet par une prédominance de négations. Plutôt que mentionner ce qui existe, ce qui y est, l'auteur préfère suggérer ce qui manque à cette terre rude et désolée :

Voulant aller à Corbara serrer la main du P. Didon, j'ai choisi, pour m'y rendre, le chemin des montagnes. Là, *point* d'hôtels, *point* d'auberges, *pas* même de cafés, où l'on peut à la rigueur coucher. On demande hospitalité, comme autrefois, et la maison des Corses est toujours ouverte aux étrangers. (*Chro.*, p. 658)

Mais c'est dans le conte que le caractère inculte et brute de ce pays est véritablement dramatisé, l'absence des traits "civilisateurs" étant juxtaposée à des éléments naturels, désignés toujours de manière floue, comme des masses informes et indéterminées :

Figurez-vous un monde encore en chaos, une tempête de montagnes que séparent des ravins étroits où roulent des torrents ; pas une plaine, mais d'immenses vagues de granit et de géantes ondulations de terre couvertes de maquis ou de hautes forêts de châtaigniers et de pins.

C'est un sol vierge, inculte, désert, bien que parfois on aperçoive un village, pareil à un tas de rochers au sommet d'un mont. *Point* de culture, *aucune* industrie, *aucun* art. On *ne* rencontre *jamais* un morceau de bois travaillé, un bout de pierre

¹⁸⁰ Pour ne citer qu'un exemple : « La ville [Ajaccio], jolie et propre, semble écrasée déjà, malgré l'heure matinale, sous l'ardent soleil du Midi. Les rues sont plantées de beaux arbres ; il y a dans l'air comme un sourire de bienvenue où des parfums inconnus flottent, des arômes puissants, cette odeur sauvage de la Corse, qui faisait s'attendrir encore le grand Napoléon mourant là-bas sur son rocher de Sainte-Hélène », « La patrie de Colomba », *Chro.*, p. 652.

¹⁸¹ « Elle [la Corse] sentait en effet une forte et singulière odeur de plantes, d'arômes sauvages. Le capitaine repris : "C'est la Corse qui fleure comme ça, madame ; c'est son odeur de jolie femme, à elle. Après vingt ans d'absence, je la reconnaîtrais à cinq milles au large », *R.*, *UV*, p. 52.

¹⁸² M. Donaldson-Evans, *La topographie du bonheur*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 16.

sculptée, *jamais* le souvenir du goût enfantin ou raffiné des ancêtres pour les choses gracieuses et belles. C'est là même ce qui frappe le plus en ce superbe et dur pays : l'indifférence héréditaire pour cette recherche des formes séduisantes qu'on appelle art. [...]

Et, en face d'elle [l'Italie], la Corse sauvage est restée telle qu'en ses premiers jours. L'être y vit dans sa maison grossière, indifférent à tout ce qui ne touche point son existence même ou ses querelles de famille. Et il est resté avec les défauts et les qualités des racines incultes, violent, haineux, sanguinaire avec inconscience, mais aussi hospitalier, dévoué, naïf, ouvrant sa porte aux passants et donnant son amitié fidèle pour la moindre marque de sympathie. (*I*, p. 1240-41)

La représentation de l'île du « Bonheur » extrêmise ce que la chronique annonçait déjà : le paysage corse y apparaît comme « un monde encore en chaos » qui ignore l'action de la main civilisatrice de l'homme et de son évolution culturelle. Tout semble s'accorder avec cette idée de chaos universel : la « tempête de montagnes », les « immenses vagues de granit », les « géantes ondulations de terre », les « hautes forêts », les « tas de rochers » constituent, par leur gigantisme grossier, la matière brute de cette île qui ne connaît pas de culture ni d'art. La conscience de ce manque est renforcée par les mêmes négations que l'on trouve dans la chronique : « Point de culture, aucune industrie, aucun art » ; « jamais un morceau de bois travaillé, un bout de pierre sculptée, jamais le souvenir [...] du goût des ancêtres [...] ». Et l'"indifférence", trait typique du tempérament de la population, confirme cet état d'inertie, cette incapacité d'action et de réaction, ce total détachement de toute conscience et connaissance. Ce passage nous fournit d'ailleurs une marque importante de l'attitude du corse : il nous dit qu'il est « violent, haineux, sanguinaire » mais « avec *inconscience* ». C'est autour de ce dernier mot qui tournerait tout le sens du conte ainsi que la conception de cette Corse telle qu'elle est désignée dans nos textes. Les images s'y révèlent fades et vagues, les sentiments mornes et illusoire, les existences muettes et éphémères, car, malgré la surabondance naturelle typique du pays sauvage, cette île, qui pourrait bien représenter un *locus amoenus* de l'amour, en réalité ne l'est pas. Tout s'y passe comme dans un clair-obscur impénétrable où l'être, écrasé par la négation de toute volonté et de tout désir, peine à se comprendre et à s'exprimer. L'ineffabilité des plus profondes couches de sa conscience se traduit également dans l'impossibilité de déchiffrer un paysage qui se montre, avant tout, comme chimérique, indisponible, énigmatique. Cela se manifeste à plusieurs niveaux de profondeur, dans le conte plus que dans le roman, dans le roman plus que dans la chronique, mais chaque genre textuel est le témoignage d'une dissimulation, d'une vérité sournoise ou inconsciente, se déployant à l'aide de ce contexte aussi immaîtrisable et obscur tel qu'il est le territoire de l'île corse.

La Corse à la dérive dans la suite du « Bonheur »

L'histoire de Suzanne de Sirmont, que nous venons d'analyser, est reproposée par Maupassant dans deux autres textes : « La Chartreuse de la Verne », chronique parue dans *Gil Blas*, le 26 août 1884, et un passage de *Sur l'eau*, ouvrage publié en 1888 mais qui reprend de nombreux textes antérieurs à cette année-là¹⁸³.

La chronique, dont l'action se situe au Midi, expose une version sans aucun doute plus synthétique et concise que le conte qui la précède, une sorte de « canevas d'une nouvelle possible » (*Chro.*, p. 691), comme le suggère Henri Mitterand, et plus précisément, de ce récit déjà écrit par Maupassant, six mois avant, qui est « Le bonheur ». Mais le dénouement de cette histoire d'amour « invraisemblablement heureux » change dans ce dernier texte : la vieille femme se suicide en apprenant que son mari la trompe¹⁸⁴. Louis Forestier commente à cet égard : « ans doute, le pessimisme croissant de l'écrivain peut expliquer le changement ; la thématique et la structure exigent, par ailleurs, que le dénouement de cette aventure soit fondé sur la désillusion quand le cadre est transporté d'une terre "primitive" sur une autre "civilisée" » (*I*, p. 1645, notice). Si au niveau de la forme, le rapport de filiation entre les deux textes est renversé, la parution du conte (en mars 1884) précédant de six mois celle de son « canevas » (août 1884), au niveau du contenu, une certaine continuité lie les deux récits. Ce rêve d'amour éternel, déjà précaire dans l'aventure située en Corse, ne peut que révéler sa vraie nature décevante dans l'épisode chronologiquement postérieur qui a lieu dans le Sud de la France, plus particulièrement, dans le massif des Maures : tout son potentiel illusoire et fictif est ici mis en lumière par le suicide de la protagoniste face à sa désillusion. Ce dernier mot, en nous renvoyant directement au triste dénouement des attentes de Jeanne dans *Une vie*, ne fait que confirmer le fait que l'épisode du « Bonheur » et de la « Chartreuse de la Verne », ainsi que celui proposé dans *Sur l'eau*, se placent sur la même lignée et avancent dans une commune direction, celle, notamment, de la conscience de l'impossibilité de toute forme d'amour éternel et de l'inévitable triomphe du désenchantement. Dans cette perspective, il est vrai que la Corse de Maupassant

¹⁸³ Gérard Delaisement, dans son édition critique des *Carnets de voyage* de Guy de Maupassant, qualifie *Sur l'eau* comme « une œuvre hybride, multiple, mal datée ». *Carnets*, p. 481.

¹⁸⁴ Je rapporte le bref passage tel qu'il apparaît dans « La Chartreuse de la Verne » : « On aperçoit, là-bas, une petite maison abandonnée. Et voici ce qu'on me raconte : Il y a soixante ans environ, deux jeunes gens, une belle fille et un beau garçon, vinrent s'installer là, tout seuls. On parla, tout bas, d'une histoire d'amour, d'un enlèvement. Ils vécurent ensemble jusqu'au dernier hiver, heureux, *invraisemblablement* heureux, au milieu de leurs enfants. L'homme avait quatre-vingt-deux ans quand sa vieille compagne apprit qu'il entretenait une fille des environs ! En une seconde, tout son bonheur, son long bonheur si doux, s'écroula, et la misérable femme se jeta par la fenêtre. Elle mourut le lendemain », *Chro.*, p. 690-91. C'est moi qui souligne.

représente « un pays où la passion, nullement bridée par les conventions et les lois sociales, peut s'exprimer spontanément à l'état pur et conduire au bonheur » (*I*, p. 1644), mais ce bonheur n'est qu'un faux idéal ; il n'est qu'une étape passagère et aléatoire vers une fin plus vraie, celle justement qui dégage de l'écroulement des rêves enfantins se trouvant au cœur de chaque personnage féminin. Et si « les pays du soleil confortent à *première vue* l'idée qu'on s'en était fait avant de les connaître », s' « ils semblent répondre à un idéal. On est bien au soleil, et la Corse est la patrie de Napoléon et de Colomba [...]. Comme si le sud guérissait de la peur de la bêtise, parce qu'on y est loin de l'homme de Rouen »¹⁸⁵, il est vrai également que c'est dans ces pays que la narration tend constamment au démenti, à la dénégation de cet idéal que l'on s'était créé auparavant. Pour Jeanne et pour Suzanne de Sirmont ainsi que pour les héroïnes anonymes de la chronique et du Carnet de voyage, la Corse est le lieu d'une nostalgie invincible et le terme d'une opposition binaire aboutissant dans la dissolution de tous les contours. Jeanne ne retrouvera plus la gaieté ensoleillée du passé ; et si son regret des contrées lointaines s'affaiblit, elle « ne cesse de revisiter, dans sa mémoire sélective, un pays de souvenirs s'élaborant en opposition avec un présent refermé et un avenir bloqué »¹⁸⁶. Ce qui vaut également pour les protagonistes des autres récits.

Dans le passage de *Sur l'eau*, plus long et articulé que celui de la chronique, la vieille femme n'est « ni lettrée, ni intelligente, ni spirituelle » mais elle « semblait avoir, *au fond* de sa mémoire, des traces de pensées *oubliées*, le souvenir *endormi* d'une éducation *ancienne* » ; elle apparaît « mue par une de ces *obscur*es vanités gîtées *au fond* de toutes les âmes », en parlant « pour la première fois assurément de cette chose si *vieille, inconnue* de tous ». Suit le commentaire du narrateur : « Cette femme avait gardé quelque chose d'*enfantin*, l'air *naïf* de celles qui se jettent dans l'amour comme dans un précipice » (*Carnets, SE*, p. 302-303). Ce portrait, en faisant écho aux observations de Mary Donaldson-Evans, exposées dans le paragraphe précédent à propos du conte « Le bonheur », confirme cet état de transe, de semi-conscience – ou d'inconscience – qui affecte non seulement l'esprit de la protagoniste mais aussi, ainsi semble-t-il, l'existence entière du couple. Ce n'est pas un hasard si ce troisième récit se termine, comme le précédent, par la mort de la vieille femme¹⁸⁷. Comme le père Didon et

¹⁸⁵ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil, cit.*, p. 69.

¹⁸⁶ R. Lethbridge, *Parenthèses solaires*, in *Maupassant et les pays du soleil, cit.*, p. 84.

¹⁸⁷ « Et j'appris que depuis trente ans, l'homme, le vieux, le sourd, avait une maîtresse au village voisin, et que sa femme l'ayant appris par hasard d'un charretier qui passait et qui causa de ça, sans la connaître, s'était sauvée au grenier éperdue et hurlante, puis lancée par la fenêtre, non pas peut-être par réflexion, mais affolée par l'horrible douleur de cette surprise qui la jetait en avant, d'une irrésistible poussée, comme un fouet qui frappe et déchire. Elle avait gravi l'escalier, franchi la porte, et sans savoir, sans pouvoir arrêter son élan, continuant à courir devant elle,

Suzanne de Sirmont, celle-ci – qui n'a pas de nom dans ce passage de *Sur l'eau* dont l'action se déroule aussi au Midi – se présente telle qu'une « relique miraculeuse », sorte de ruine des temps passés, de détentrice solennelle mais éphémère d'une existence lointaine, ensevelie. Comme les deux premiers personnages, elle est une sorte de revenant, un spectre, agissant par reflet telle qu'un pantin, victime du miroir de ses propres illusions, de cet horizon d'attentes projeté par elle-même sur sa vie, la retenant, enfermée et muette, dans une cage isolée. Car, « si les rêvasseries d'Emma [Bovary] prennent leur essor à partir de ce seul mot de "Paris", pour le personnage de Maupassant [Jeanne, mais aussi Suzanne], c'est un autre mot, "la Méditerranée", qui ne cesse de lui pincer le cœur, catalysant une remontée – ou une redescente – dans les ondes de ses souvenirs »¹⁸⁸. On comprend encore mieux jusqu'à quel point la mort de cette femme procède indépendamment de son suicide physique, le conte « Le bonheur » mettant en jeu, malgré son heureux dénouement, un être qui est déjà spirituellement mort, tué par ce même "bonheur" qui a dicté et scandé indistinctement les règles et les rythmes de sa vie, en absorbant toute sa force vitale de femme pensante. On ne se surprendra pas alors du fait que son âme soit restée « enfantine », telle que l'espace nu et incultivé dans lequel elle demeure cloîtrée.

Car ce qui attire davantage l'intérêt, dans la mise en parallèle de ces différents genres de prose – un conte, une chronique et un carnet de voyage –, c'est la présence d'un paysage qui ne varie point. Si l'intrigue change de dénouement, on ne pourra pas dire autant pour le cadre spatial dont la description reste ancrée à celle de l'imaginaire corse présent dans « Le Bonheur » : « mélancolie, détresse du voyageur, dont on ne sait si elles doivent à cette histoire d'abnégation ou à ces lieux désolés qui semblent répéter en écho ce cri de doute d'un Christ saisi par un sentiment d'abandon et de néant. Une femme est morte au monde, dans un ravin, dans une île sans culture, sans écriture. L'île "magnifique" qu'est la Corse se fait donc oppressante. La beauté fait naître l'idée du malheur. On ne peut dire cette beauté qu'à condition de parler ensuite de souffrance et de terreur »¹⁸⁹. On passe, il est vrai, d'une terre inculte, la Corse, à une autre, le Midi, censée être civilisée. Mais ce coin de Midi, tel qu'il apparaît dans la chronique comme dans le Carnet de voyage, semble être un prolongement du souvenir corse déjà évoqué, son reflet géographiquement disloqué, mais renouvelé dans l'essence :

avait sauté dans le vide », *Carnets, SE*, p. 306. Dans l'acte du suicide se renouveau et s'achève, sous la forme d'une chute complète et définitive, cette trainée vers l'inconscient que la vieille femme alimente pendant une vie entière. Comme si, le suicide, par un seul geste extrême, en confirmant cet élan vers l'inconscient qui domine le vécu de la protagoniste, donnait libre cours à toutes les illusions angoissées de celle-ci, jusqu'à l'apaisement final.

¹⁸⁸ R. Lethbridge, *Parenthèses solaires*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 86.

¹⁸⁹ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 76.

Ceux qui aiment la terre de cet amour profond, tendre et sensuel qu'on a pour les êtres, s'en vont parfois, seuls, pendant un mois ou deux, en quelque pays bien inconnu, bien sauvage, bien neuf, et ils parcourent à pied, savourant heure par heure quelque chose de semblable au bonheur qu'on doit prouver en possédant une vierge.

Elles sont rares aujourd'hui, les contrées inexplorees et désertes, surtout quand on ne veut point sortir de France. [...]

Où aller ? Il est pourtant en France tout un petit pays, bien solitaire et bien beau, qu'on nomme les montagnes des Maures. Un chemin de fer le traversera demain. Passons avant lui dans ces vallons ignorés, incultes, inhabités, où s'élèveront sans doute bientôt autant de villas que sur les rivages de Cannes et de Menton. (*Chro.*, p. 685-86)

Dans l'incipit à « La Chartreuse de la Verne », le renvoi au « pays bien inconnu, bien sauvage » est explicite. Mais le regard du visiteur n'est ni dégoûté, ni angoissé. Au contraire, il se charge de ce contact charnel avec la terre (le parallélisme érotique avec la possession d'une vierge le prouve), typique chez Maupassant voyageur, ainsi que du sentiment d'extase que seule la fuite vers des lieux lointains et solitaires peut susciter. Le Midi du massif des Maures tend la main à la Corse qui ressurgit au fur et à mesure que la description avance :

Nous suivons la route d'Hyères, nous traversons un autre village, Cogolin ; puis nous tournons à droite dans un ravin profond et nous entrons dans l'inconnu, dans l'inhabité.

Plus de route, une ornière qui côtoie un torrent et le coupe à tout instant. Il faut sauter de pierre en pierre au risque de tomber en des trous pleins d'eau. Plus rien que des sapins et des vallons déserts ; toujours des vallons, toujours des sapins, un vaste pays nu, sauvage, d'un caractère sévère et calme, moins tourmenté que les régions des grandes montagnes, mais plus poétiquement beau, plus largement triste. [...]

Nous allons toujours et nous parvenons dans une sorte d'impasse, dans un grand cirque vert entouré de cimes. Il faut monter par un sentier de chèvres ; nous montons, découvrant à tout instant par-dessus les sommets moins élevés toute cette contrée de ravins sauvages. (*Chro.*, p. 690-91)

Dans le passage de *Sur l'eau*, le rappel à la Corse se fait explicite : « J'étais dans une forêt délicieuse, un vrai maquis corse, un bois de contes de fées fait de lianes fleuries, de plantes aromatiques aux odeurs puissantes et de grands arbres magnifiques » (*Carnets, SE*, p. 304). L'endroit où se déroule l'action est un « désert », un « sauvage ravin » ; et le souvenir de la Chartreuse de la Verne pourrait bien se superposer aux images apparentées à l'expérience fictive mais aussi biographique du voyage en Corse : « Deux souvenirs m'entraînent vers cette ruine : celui de la sensation de solitude infinie et de tristesse inoubliable ressentie dans le cloître perdu, et puis celui d'un vieux couple de paysans chez qui m'avait conduit, l'année d'avant, un ami qui me guidait à travers le pays des Maures » (*Carnets, SE*, p. 301). La présence d'une terre pauvre, inculte et incultivée¹⁹⁰, s'impose même dans ce texte qui met en relief une dimension ultérieure

¹⁹⁰ « Plus de maisons ; de place en place une hutte de charbonniers. Les plus pauvres demeurent en des trous. Se figure-t-on que des hommes habitent en des trous, qu'ils vivent là toute l'année, cassant du bois et le brûlant pour en

du paysage méridional, celle des ruines. Conformément à l'esprit du couple qui l'habite, la nature morne mais imposante et surabondante de ces ravins semble fusionner parfaitement avec ces restes qui peupleront plus précisément le panorama de certaines villes du Sud de l'Italie. D'ailleurs on le sait, « l'oblation contée dans *Le Bonheur* trouve son envers [ou sa continuation] quelques mois plus tard dans la chronique *La Chartreuse de la Verne*, et de façon plus développée dans le "journal" de voyage *Sur l'eau*, en 1888, où la sensation de tristesse se trouve encore accentuée par un paysage couvert de stigmates »¹⁹¹. L'image des vieux arbres en décomposition, aux pieds des ruines, se raccorde bien avec l'état d'ébranlement de ces vieilles existences dont le passé, étincelant d'émotions et d'espairs, désormais réduit à l'humble désintégration de tout désir, se rapproche graduellement à un avenir signé par la mort :

Puis, je gagnai la cime, que d'autres cimes, plus hautes, dominaient, et après quelques détours, j'aperçus sur le flanc de la montagne en face, derrière une châtaigneraie immense qui allait du sommet au fond d'une vallée, une ruine noire, un amas de pierres sombres et de bâtiments anciens supportés par de hautes arcades. Pour l'atteindre, il fallut contourner un large ravin et traverser la châtaigneraie. Les arbres, vieux comme l'abbaye, survivent à cette morte, énormes, mutilés, agonisants. Les uns sont tombés ne pouvant plus porter leur âge, d'autres décapités n'ont plus qu'un tronc creux où se cacheraient dix hommes. Et ils ont l'air d'une armée formidable de géants antiques et foudroyés qui montent encore à l'assaut du ciel. On sent les siècles et la moisissure, l'antique vie des racines pourries dans ce bois fantastique où rien ne fleurit plus au pied de ces colosses. C'est, entre les troncs gris, un sol dur de pierres et d'herbe rare (*Carnets, SE*, p. 304).

La conscience de la mort, sédimentée au fond de ces extraits, si elle épargne à la limite l'imaginaire corse, s'attache de plus en plus à ce Midi qui devient, aux yeux de l'auteur, « l'hôpital du monde et le cimetière de l'Europe » (*Chro.*, p. 672)¹⁹². Cette mort, ici encore imagée, transposée dans les contours de ces arbres dépouillés, est la mort de l'âme plutôt que celle du corps ; c'est la soustraction de toute vigueur mentale, l'arrachement de toute énergie instinctive, éprouvés par ces êtres qui se laissent vivre. Mais non seulement il est question ici d'une anticipation des tourments qui précèdent l'acte du suicide accompli par la vieille femme. L'évocation de ces arbres à l'écorce arrachée fait aussi bien appel aux tourments qui agitent l'âme de l'écrivain même. Le Carnet de voyage, se configurant en tant qu'espace littéraire plus personnel et plus intime que le conte ou la chronique, peut les exprimer. Dans les branches des arbres couve le désespoir de la vieille mariée dont le voyageur racontera la fin peu de lignes

extraire du charbon, mangeant du pain et des oignons, buvant de l'eau et couchant comme les lapins en leurs terriers, au fond d'une étroite caverne creusée dans le granit ? », *Carnets, SE*, p. 301-302.

¹⁹¹ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 76.

¹⁹² « Chez la mort », chronique parue dans *Le Gaulois*, le 8 mai 1882.

après, mais aussi le nid des angoisses propres à cet auteur qui tire de la vision de ces branches une parabole de ses états d'âme et de sa destinée. Comme le précise Francis Marcoin à propos de l'extrait de *Sur l'eau*, « pour aller à la rencontre de ce vieux couple faussement fidèle, il faut traverser un bois de chênes-lièges dont on avait l'année précédente arraché l'écorce. Forêt de suppliciés qui confirme si besoin en était la signification christique de toutes ces histoires, autant de paraboles exposant "ces plaies saignantes" pour des souffrances qui ne rachèteront rien »¹⁹³.

C'était par un jour gris, en octobre, au moment où l'on vient arracher l'écorce de ces arbres pour en faire des bouchons. On les dépouille ainsi depuis le pied jusqu'aux premières branches, et le tronc dénudé devient rouge, d'un rouge de sang comme un membre d'écorché. Ils ont des formes bizarres, contournées, des allures d'êtres estropiés, épileptiques qui se tordent, et je me crus soudain jeté dans une forêt de suppliciés, dans une forêt sanglante de l'enfer où les hommes avaient des racines, où les corps déformés par les supplices ressemblaient à des arbres, où la vie coulait sans cesse, dans une souffrance sans fin, par ces plaies saignantes qui mettaient en moi cette crispation et cette défaillance que produisent sur les nerveux la vue brusque du sang, la rencontre imprévue d'un être écrasé ou tombé d'un toit. Et cette émotion fut si vive, et cette sensation fut si forte que je crus entendre des plaintes, des cris déchirants, lointains, innombrables, et qu'ayant touché, pour raffermir mon cœur, un de ces arbres, je crus voir, je vis, en la retournant vers moi, ma main toute rouge. (*Carnets, SE*, p. 305)

De la vision "objective", exacte, des silhouettes des arbres, l'écriture "glisse" graduellement vers quelque chose d'incorporel, d'insaisissable. À travers des mises en parallèle de plus en plus troublantes, visant à l'humanisation d'êtres inanimés – tels que « le tronc dénudé [qui] devient rouge, d'un rouge de sang comme un membre d'écorché », ou les arbres, se tordant comme des « êtres estropiés, épileptiques » – l'objet de la représentation, clairement défini au début, se transforme en une véritable expérience de l'étrange permettant aux sensations intérieures d'anéantir la voix de l'observation lucide. Le point focal de la description – la forêt – est alors un prétexte, sorte de point de départ, engendrant une vision "autre", celle plus précisément qui déclenche de l'intuition mentale du regardeur. Ce qui était au début le terme second de comparaison – les écorchés, les estropiés, etc. – prend la place du premier terme – la forêt – et ce faisant, le rapport entre les deux termes se renverse : la démarche de métamorphose perceptive, de déformation sensorielle qui rend ce passage si proche du surnaturel peut alors s'achever – « je me crus soudain jeté dans une forêt de suppliciés, dans une forêt sanglante de l'enfer où les hommes avaient des racines, où les corps déformés par les supplices ressemblaient à des arbres » (*Carnets, SE*, p. 305) – jusqu'au détachement final du cadre spatial réel : « je crus entendre des plaintes, des cris déchirants, lointains, innommables, et qu'ayant touché, pour

¹⁹³ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 77.

raffermir mon cœur, un de ces arbres, je crus voir, je vis, en la retournant vers moi, ma main toute rouge » (Carnets, *SE*, p. 305).

Comme le suggère Marcoin, « les histoires au Midi semblent imposer ce décalage du site et de ce qui s’y dit. [...] Que de la beauté naissent ces hideuses cavités où l’on se cache pour raconter et entendre. Entendre l’inouï dans une *camera obscura* qui a moins à voir avec le scopique qu’avec l’audible. Grotte, caverne, tunnel, trou de l’oreille. Partir du noir pour retourner au noir »¹⁹⁴. Les récits que nous venons de mentionner le démontrent : c’est comme si Maupassant, plutôt que s’arrêter à la surface ensoleillée des luisants pays de la Méditerranée, éprouvait le besoin d’aller plus loin, de découvrir une nouvelle façade de ces pays, et de s’y découvrir dedans. D’autant plus que la narration d’histoires malheureuses tend quelques fois à cette expérience toute subjective et personnelle du perturbant. Une sorte de dissonance s’impose alors entre le contenu de ces histoires et leur cadre spatio-temporel, comme il arrive dans « Rencontre »¹⁹⁵ dont l’action se situe au Midi, en particulier, dans le Massif des Maures¹⁹⁶. Ce texte précède de deux ans « Le bonheur » et « La Chartreuse de la Verne », mais il est contemporain de la rédaction d’*Une vie* et de certaines pages de *Sur l’eau*. Comme le remarque Louis Forestier, « quant au sujet, il apparaît comme une sorte de condensé des derniers chapitres d’*Une vie* que le romancier rédige au même moment »¹⁹⁷. En effet il est question du vécu d’une mère qui a tout perdu, comme elle-même le raconte au voyageur qui la croise :

J’ai été heureuse, monsieur, et j’ai, très loin d’ici, une maison ; mais je n’y veux plus retourner, tant cela me déchire le cœur. Et j’ai un fils, il est aux Indes. Si je le voyais, je ne le reconnaîtrais pas. Je l’ai à peine vu, dans toute ma vie ; à peine assez pour me souvenir de sa figure, pas vingt fois depuis son âge de six ans [...] Mon mari mourut ; puis ce fut le tour de mes parents, puis je perdis mes deux sœurs. Quand la mort entre dans une famille, on dirait qu’elle se dépêche de faire le plus de besogne possible, pour n’avoir pas à y revenir de longtemps. [...] Et je voyage toute l’année. Je vais à droite, à gauche, comme vous voyez, sans personne avec moi. Je suis comme un chien perdu. (*I*, p. 442-43)

À propos du rapprochement entre « Rencontre » et *Une vie*, André Vial observe qu’ « il s’agit ici et là des souffrances d’une mère que des circonstances diverses, internat, études parisiennes, mariage de son fils, tiennent éloignée de cet enfant trop aimé, et que la mort de tous

¹⁹⁴ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 78-79.

¹⁹⁵ Conte paru dans *Le Gaulois*, le 26 mai 1882.

¹⁹⁶ Comme nous renseigne Louis Forestier, « le site lui est fourni par le séjour qu’il fait dans le Midi, en mai 1882, et dont il a déjà tiré littérairement profit dans *En voyage* », *I*, p. 1433.

¹⁹⁷ « Environ cinq ans plus tard [par rapport à la parution de « Rencontre »], Maupassant croisera, avec le *Bel-Ami*, à proximité des côtes méditerranéennes et jettera l’ancre à Saint-Tropez. De ce périple sortira le livre *Sur l’eau* dont Gérard Delaisement a montré que certains éléments remontent beaucoup plus haut et, précisément, à quelques chroniques de 1882 », *I*, p. 1433.

les siens laisse dans une absolue solitude. [...] L'un et l'autre en tout cas confèrent à l'infortunée le soin de publier sa détresse ; elle le fait [dans le récit bref] en réduisant chacun des événements de sa vie à une définition sèche et abstraite et en ordonnant la suite de ces précisions selon que l'exige le désir de persuader et d'émouvoir : un ordre démonstratif et rhétorique se substitue à un ordre chronologique, ou plutôt, l'ordre chronologique, pour le besoin de la cause, épouse l'ordre démonstratif. [...] Chacune de ces morts, en revanche, se développe dans *Une vie* en un tableau où Jeanne ne figure, parmi d'autres personnages, qu'à titre d'élément composant »¹⁹⁸.

Comme les ouvrages précédents, « Rencontre » expose le thème d'un bonheur – « j'ai été heureuse, monsieur », dit la femme au début de son conte – qui se révèle finalement impossible à réaliser – « Je suis comme un chien perdu », conclue la protagoniste. Tel que les autres textes, son intrigue se déroule dans ce Massif des Maures à l'aspect si proche de celui de l'île corse :

Là-bas, là-bas, tout au bout de la France, il est un pays désert, mais désert comme les solitudes américaines¹⁹⁹, ignoré des voyageurs, inexploré, séparé du monde par toute une chaîne de montagnes, qui sont elles-mêmes isolées des villes voisines par un grand fleuve, l'Argens, sur lequel aucun pont n'est jeté.

Toute cette contrée *monstrueuse* est connue sous le nom de « massif des Maures ». Sa vraie capitale est Saint-Tropez, plantée à l'extrémité de cette terre perdue, au bord du golfe de Grimaud, le plus beau des côtes de France.

À peine quelques villages semés de place en place dans toute cette région que la voie de fer évite par un énorme circuit. Deux routes seulement y pénètrent, s'aventurent par ces vallées sans un toit, par ces grandes forêts de pins ou pullulent, dit-on, les sangliers. Il faut franchir ces torrents à gué, et on peut marcher des jours entiers dans les ravins et sur les cimes sans apercevoir une mesure, un homme ou une bête ; mais on y foule des fleurs sauvages superbes comme celles des jardins. (*I*, p. 440-41)²⁰⁰

Si ce n'était pour les noms propres de quelques éléments géographiques – l'Argens, Saint-Tropez, le golfe de Grimaud –, cette petite esquisse de paysage pourrait bien appartenir à un tableau corse. Comme l'île napoléonienne, le Massif des Maures apparaît aux yeux du voyageur comme un pays « désert », « ignoré », « inexploré », « séparé du monde » ; comme celle-là, ce coin de Midi est une « terre perdue » où des « vallées sans un toit » laissent entrevoir « à peine quelques villages semés de place en place ». Mais dans ce passage, c'est comme si un certain penchant au perturbant s'ouvrait une voie secrète au milieu d'un site se présentant, à première vue, comme sublime : « le Massif des Maures apparaît [...] définitivement comme une

¹⁹⁸ A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 485-86.

¹⁹⁹ La description de la Corse dans « Le Bonheur » fait appel elle aussi aux territoires sauvages américains : « On distinguait vaguement les crêtes, on crut reconnaître la neige des sommets. Et tout le monde restait surpris, troublé, presque effrayé par cette brusque apparition d'un monde, par ce fantôme sorti de la mer. Peut-être eurent-ils de ces visions étranges, ceux qui partirent, comme Colomb, à travers les océans inexplorés », *I*, p. 1240.

²⁰⁰ C'est moi qui souligne.

contrée mentale où l'errance du narrateur le confronte à des rencontres improbables »²⁰¹. En effet, cette contrée est définie comme « monstrueuse », adjectif assez fréquent dans les descriptions de l'espace méditerranéen chez Maupassant, désignant non seulement ce « qui est excessif par sa taille, ses dimensions, son intensité, sa valeur » – c'est-à-dire par des paramètres physiques, mesurables et maîtrisables – mais aussi ce « qui s'écarte des normes habituelles, qui est contraire à l'ordre naturel des choses », autant dire ce « qui est caractéristique du monstre », « contraire à la raison », « excessivement cruel, pervers » (*Trésor*). Le même adjectif réapparaît d'ailleurs quelques lignes après, et plus précisément, au moment où le voyageur se rapproche de la vieille mère, objet de son étrange rencontre :

C'est ici le vieux pays des Maures. On retrouve leurs antiques demeures, leurs arcades, leur architecture orientale. Voici encore des constructions gothiques et italiennes le long des rues rapides comme des sentiers de montagnes, et sablées de gros cailloux tranchants. Voici presque un champs d'aloès fleuris. Les plantes *monstrueuses* poussent vers le ciel leur gerbe colossale épanouie à peine deux fois par siècle et qui, selon les poètes, ces farceurs, éclosent en des coups de tonnerre.

Voici, hautes comme des arbres, des végétations étranges, hérissées, pareilles à des serpents, et des palmiers séculaires. (*I*, p. 442)²⁰²

Le mélange entre beauté exceptionnelle – « architecture orientale », « constructions gothiques et italiennes », « aloès fleuris », « palmiers séculaires » – et sentiment de l'étrange – « plantes monstrueuses », « cailloux tranchants », « gerbe colossale », « végétations étranges » – se dessine ultérieurement, d'autant plus que la vision de cette « vieille femme de soixante-dix ans au moins, grande, sèche, anguleuse, avec des cheveux blancs en tire-bouchon sur ses tempes, suivant la mode antique ; vêtue, comme une Anglaise errante, d'une façon maladroite et drôle » contraste de manière évidente avec le préambule du conte exposant des circonstances de rencontres accidentelles séduisantes²⁰³. Il s'agit d'un « hasard peu crédible, presque saugrenu, et

²⁰¹ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 77.

²⁰² Les traits principaux de ce passage seront repris dans la chronique « La Chartreuse de la Verne » (*Gil Blas*, 26 août 1884), où le pays des Maures est ainsi présenté : « C'est une ancienne ville des Maures. Voici leurs demeures précédées d'arcades, avec leurs étroites fenêtres, les portes couvertes de belles ferrures ouvragées, les cours mystérieuses qu'on trouve en toute maison mauresque ; et les hauts palmiers poussés sur les terrasses, les aloès aux fleurs monstrueuses, les cactus géants, toutes les plantes d'Afrique », *Chro.*, p. 690.

²⁰³ Voici le récit enchâssant du conte désignant de différents cas de rencontres fortuites en évidente opposition avec la rencontre faite par le voyageur : « Les rencontres font le charme des voyages. Qui ne connaît cette joie de retrouver soudain, à mille lieues du pays, un Parisien, un camarade de collège, un voisin de campagne ? Qui n'a passé la nuit, les yeux ouverts, dans la petite diligence drelindante des contrées où la vapeur est encore ignorée, à côté d'une jeune femme inconnue, entrevue seulement à la lueur de la lanterne, alors qu'elle montait dans le coupé devant la porte d'une blanche maison de petite ville ? Et, le matin venu, quand on a l'esprit et les oreilles tout engourdis du continu tintement des grelots et du fracas éclatant des vitres, quelle charmante sensation de voir la jolie voisine ébouriffée ouvrir les yeux, examiner son voisin ; et de lui rendre mille légers services, et d'écouter son histoire, qu'elle conte toujours quand on s'y prend bien ! Et comme il est exquis aussi, le dépit qu'on a de la voir descendre devant la barrière d'une maison de campagne ! On croit saisir dans ses yeux, quand cette amie de deux

qui va contre le prologue de cette nouvelle, où le charme des voyages tenait dans des rencontres possibles avec de jolies jeunes femmes et non avec la plus sinistre des voyageuses »²⁰⁴. Élément encore plus improbable que ce bizarre personnage féminin, le lieu de la rencontre : le sous-sol d'un grand château dans lequel le voyageur entre comme par hasard.

Et j'entre dans l'enceinte du vaste château, semblable à un chaos de rocs éboulés.

Tout à coup, sous mes pieds, s'ouvre un étroit escalier qui s'enfonce sous terre ; j'y descends et je pénètre bientôt dans une espèce de citerne, dans un lieu sombre et voûté, avec de l'eau claire et glacée, là-bas, au fond, dans un creux du sol.

Mais quelqu'un se dresse, recule devant moi, et, dans les demi-ténèbres de ce puits, je reconnais la grande femme aperçue la veille et le matin. Puis quelque chose de blanc semble passer sur sa face, et j'entends comme un sanglot. Elle pleurait, là, toute seule.

Et soudain elle me parla, honteuse d'avoir été surprise. (*I*, p. 442)

La dissonance entre narration des faits et décor rejoint ici des contours presque paradoxales : pour quelle curieuse raison un voyageur devrait-il s'introduire dans un coin si lugubre au milieu du Massif des Maures ? par quelle étrange exigence devrait-il être poussé, alors qu'il se trouve dans le golfe « le plus beau des côtes de France ? » (*I*, p. 441)²⁰⁵. Comme l'observe Marcoin, « il y aurait une poétique de la nouvelle maupassantienne à faire à partir de ce constat : l'histoire qu'on raconte n'est pas justifiée par son encadrement ; [...] elle va même contre sa localisation, mal à propos. Il faut que cette histoire sorte, qu'elle soit dite, qu'elle surgisse en dépit de tout, et contre cet écrin de beauté. Et la description attendrie du paysage ne fait jamais place à l'histoire qu'on attendrait : l'histoire racontée au Midi apparaît toujours en dissonance »²⁰⁶. Cette divergence existante entre histoire et localisation acquiert, dans le cas de « Rencontre », comme dans l'extrait de *Sur l'eau*, une dimension qui touche au perturbant. Comme si, pour Maupassant même, ce joli tableau méditerranéen ne suffisait pas ; comme s'il devait faire ressortir une histoire qui pousse et qui presse, malgré lui, malgré l'encadrement, malgré tout. D'ailleurs, dès qu'il est temps de naître, la narration maupassantienne, telle qu'une femme qui accouche, peut s'éclorre un peu partout, comme le dit Philippe Bonnefis, « l'histoire est localisée. Mais localiser ne veut pas dire situer. L'histoire est relativement indifférente au site » ; et il ajoute : « on prendra donc au sérieux le fait que Maupassant renoue parfois avec la

heures vous dit adieu pour toujours, un commencement d'émotion, de regret, qui sait ? ... Et quel bon souvenir on garde, jusque dans la vieillesse, de ces frêles souvenirs de route ! », *I*, p. 440.

²⁰⁴ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 77.

²⁰⁵ Maupassant, en se référant à la zone du Massif des Maures, écrira dans *Sur l'eau* : « De toute la côte du Midi, c'est ce coin que j'aime le plus. Je l'aime comme si j'y étais né, comme si j'y avais grandi, parce qu'il est sauvage et coloré, que le Parisien, l'Anglais, l'Américain, l'homme du monde et le rastaquouère ne l'ont pas encore empoisonné », *Carnets*, SE, p. 279.

²⁰⁶ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 79.

tradition picaresque du *manuscrit trouvé* (dans une chambre, un coffre, un meuble ou une doublure). Le romancier est un trouveur. Mais comment n'être pas frappé de l'étrange passivité de ce trouveur ? Il trouve sans chercher, et souvent malgré lui. L'être maupassantien (je rassemble sous ce terme volontairement vague toutes les figures du narrateur) est ainsi fait qu'il attire l'histoire, irrésistiblement [...]. L'histoire est partout. Où que vous vous situiez dans l'espace, l'espace sociologique : la plage, géographique : une terre lointaine, soyez sûr que vous coupez le trajet d'une histoire »²⁰⁷. Si le surgissement du récit est, dans quelques cas, indifférent à la nature de son cadre spatial, ce dernier n'est pas néanmoins exempt de l'empreinte que lui confère son auteur, ou plus précisément, dans chaque cas, son narrateur. Autrement dit, l'histoire, pour se déchaîner, peut quelques fois se révéler indifférente au site, mais ce dernier ne demeurera jamais indifférent à la première. L'espace méditerranéen se présente alors en miroir. À partir du moment où il est investi – même et surtout involontairement – par la vigueur créatrice du voyageur visionnaire, il en ressort métamorphosé, modelé, ciselé par l'étreinte de son regard instinctif et vibrant. Des tranches de vie déçues par l'illusion de l'amour et du bonheur familial, comme celles que l'on retrouve dans la Corse d'*Une vie* et du « Bonheur » ainsi que dans le Midi de la « Chartreuse de la Verne » et de « Rencontre », constituent un objet de narration assez constant chez Maupassant conteur et romancier. Ce qui en dégage cependant renouvelé, c'est ce paysage, transmué, presque corrigé par l'effet diégétique de la fiction.

Autres dissonances : « En voyage », « Notes d'un voyageur », « Blanc et bleu »

L'écart dont nous venons de parler entre matière romanesque et cadre spatial intéresse aussi bien trois autres intrigues situées au Midi. Le premier exemple nous est fourni par « En voyage », texte paru dans *Gil Blas*, le 10 mai 1882, peu de jours avant « Rencontre », inspiré lui-aussi au voyage qu'accomplit Maupassant au Midi la même année. Le conte est inséré à l'intérieur d'une structure épistolaire dont le récit enchâssant, pourvu d'indices spatio-temporels définis (« Sainte-Agnès, 6 mai »), déclare les intentions : « Chère amie, vous m'avez demandé de vous écrire souvent et de vous raconter surtout des choses que j'aurais vues. Vous m'avez aussi prié de fouiller dans mes souvenirs de voyage pour y retrouver ces courtes anecdotes qui, apprises d'un paysan qu'on a rencontré, d'un hôtelier, d'un inconnu qui passait, laissent dans la mémoire comme une marque sur un pays. Avec un paysage brossé en quelques lignes, et une petite histoire dite en quelques phrases, on peut donner, croyez-vous, le vrai caractère d'un pays,

²⁰⁷ Ph. Bonnefis, *Comme Maupassant*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p.31.

le faire vivant, visible, dramatique » (I, p. 431)²⁰⁸, écrit le narrateur à une femme anonyme. À propos de ce préambule, Louis Forestier affirme : « Il serait assez vain de s'interroger sur l'identité d'une imaginaire destinatrice. Ce qui est important, c'est de voir Maupassant opter pour une forme qui permet la réflexion et la narration, en même temps qu'elle tire sa vraisemblance et sa *réalité* (car les déplacements de Maupassant étaient connus) de l'éloignement temporaire du romancier » (I, p. 1431, notice)²⁰⁹. Effet de « vraisemblance et réalité » dit justement Forestier, garanti par une forme, la lettre, mettant en jeu deux éléments qui s'écartent normalement du domaine de la pure fiction : la définition détaillée du temps et de l'espace comme composantes du processus d'écriture (« Saint-Agnès, 6 mai ») et l'expression d'une subjectivité simple, sincère, intime.

Le début du récit enchâssé semble bien répondre aux intentions explicitées dans le préambule : le narrateur y entreprend une description heureuse du paysage méridional, en syntonie avec la typologie de tableau sur le Midi que l'on retrouve dans *Sur l'eau*. En particulier, le récit bref offre une peinture plus condensée de cet attrait charnel vis-à-vis de la nature printanière, que Maupassant voyageur ressent véritablement au cours de ses déplacements. C'est l'approche sensible qui caractérisera toute sa "poétique du voyage" :

Le printemps est une époque où il faut, me semble-t-il, boire et manger du paysage. C'est la saison des frissons, comme l'automne est la saison des pensées. Au printemps la campagne émeut la chair, à l'automne elle pénètre l'esprit. (I, p. 431)²¹⁰

« Boire et manger du paysage », c'est l'optique adoptée par cet homme de lettre qui « ronge, pille et exploite tout ce qu'il a sous les yeux » (*Carnets, SE*, p. 251). Plutôt que révéler, dans ces passages du conte et du Carnet, la beauté incontestée du paysage méridional, il s'agit avant tout de s'exprimer, de s'auto-déclarer vis-à-vis de celui-ci, de manifester ouvertement cette attitude personnelle de complète disponibilité envers une communion totale avec la nature. Ainsi, en se comparant à une bête – tel qu'un Nathanaël des *Nourritures terrestres* –, Maupassant expose sa position dans un passage de *Sur l'eau*, écrit, tel que le conte, au printemps (« Agay, 8 avril ») :

²⁰⁸ Voici la suite de ce récit enchâssant : « J'essayerai, selon votre désir. Je vous enverrai donc, de temps en temps, des lettres où je ne parlerai ni de vous ni de moi, mais seulement de l'horizon et des hommes qui s'y meuvent. Et je commence ». Maupassant y évoque « l'horizon », élément qui lui est cher, présent aussi bien dans quelques descriptions corses. Comme le souligne Maria Giulia Longhi, « l'attention prêtée à ce qu'il appelle "l'horizon" est [...] remarquable dans *La patrie de Colomba*. Et d'autant plus remarquable le fait que ce même "horizon" va devenir un *topos* dans l'œuvre de Maupassant », M. G. Longhi, *Contes et chroniques de la Corse*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 28.

²⁰⁹ C'est l'auteur qui souligne.

²¹⁰ « En voyage », conte paru dans *Gil Blas*, le 10 mai 1882.

J'aime le ciel comme un oiseau, les forêts comme un loup rôdeur, les rochers comme un chamois, l'herbe profonde pour m'y rouler, pour y courir comme un cheval et l'eau limpide pour y nager comme un poisson. Je sens frémir en moi quelque chose de toutes les espèces d'animaux, de tous les instincts, de tous les désirs confus des créatures inférieures. J'aime la terre comme elles et non comme vous, les hommes, je l'aime, sans l'admirer, sans la poétiser, sans m'exalter. J'aime d'un amour bestial et profond, méprisable et sacré, tout ce qui vit, tout ce qui pousse, tout ce qu'on voit, car tout cela, laissant calme mon esprit, trouble mes yeux et mon cœur, tout : les jours, les nuits, les fleuves, les mers, les tempêtes, les bois, les aurores, le regard et la chair des femmes. [...]

Quand il fait beau comme aujourd'hui, j'ai dans les veines le sang des vieux faunes lascifs et vagabonds, je ne suis plus le frère des hommes, mais le frère de tous les êtres et de toutes les choses. (*Carnets, SE*, p. 264-65)

Puis c'est le tour du décor méditerranéen typique, avec ses orangers, ses citronniers, ses oliviers, ses fruits et ses fleurs, et les parfums qui remplissent l'air. L'ivresse particulière de l'atmosphère printanière au Midi est mise en relief dans le récit de voyage aussi, dont certains passages constituent de véritables hymnes à la vie : « L'air est plein de frissons mystérieux que ne connaissent point les attardés du lit. On respire, on boit, on voit la vie qui renaît, la vie matérielle du monde, la vie qui parcourt les astres et dont le secret est notre immense tourment ». Dans la perspective du voyageur, le champ sémantique lié à l'air – dont le vent, la brise, le souffle, les nuages, la respiration, les parfums variés constituent des éléments constants – est souvent synonyme de liberté, d'évasion, d'élan à la vie²¹¹ :

J'ai voulu, cette année, respirer de la fleur d'oranger et je suis parti pour le Midi, à l'heure où tout le monde en revient. J'ai franchi Monaco, la ville des pèlerins, rivale de La Mecque et de Jérusalem, sans laisser d'or dans la poche d'autrui ; et j'ai gravi la haute montagne sous un plafond de citronniers, d'orangers et d'oliviers.

Avez-vous jamais dormi, mon amie, dans un champ d'orangers fleuris ? L'air qu'on aspire délicieusement est une quintessence de parfums. Cette senteur violente et douce, savoureuse comme une friandise, semble se mêler à nous, nous imprègne, nous enivre, nous alanguit, nous verse une torpeur somnolente et rêvante. On dirait un opium préparé par la main des fées et non par celle des pharmaciens.

C'est ici le pays des ravins. Les croupes de la montagne sont tailladées, échancreées partout, et dans ces replis sinueux poussent de vraies forêts de citronniers. [...]

J'allais lentement par un des vallons montants, regardant à travers les feuillages les fruits brillants restés aux branches. La gorge enserrée rendait plus pénétrantes les senteurs lourdes des fleurs ; l'air, là-dedans, en semblait épaissi. Une lassitude me prit et je cherchai où m'asseoir. (*I*, p. 431-32)

²¹¹ Comme l'eau, l'air, et en particulier le vent, connaît, chez Maupassant, sa double valeur. Dans un passage de *Sur l'eau*, on lit : « Quel personnage, le vent, pour les marins ! On en parle comme d'un homme, d'un souverain tout puissant, tantôt terrible, tantôt bienveillant [...]. Vous ne le connaissez point, gens de la terre ! Nous autres nous le connaissons plus que notre père ou que notre mère, cet invisible, ce terrible, ce capricieux, ce sournois, ce traître, ce féroce. Nous l'aimons et nous le redoutons, nous savons ses malices et ses colères que les signes du ciel et de la mer nous apprennent lentement à prévoir », *Carnets, SE*, p. 245-46.

Une terre idyllique, dirait-on, capable d'enchanter, par ses parfums, l'être qui la parcourt comme une forêt de contes de fée ; cette description pourrait trouver sa continuation dans le Carnet de voyage inspiré au même paysage : « Je résolus de me promener à pied, jusqu'à la nuit, par les chemins bordés de cistes et de lentisques. Leur odeur de plantes sauvages, violente et parfumée emplît l'air, se mêle au grand souffle de résine de la forêt immense, qui semble haleter sous la chaleur » (*Carnets, SE*, p. 265). Et le renvoi à une représentation féerique de l'espace est reproposé dans *Sur l'eau* où le soir de l'Esterel acquiert des contours invraisemblables : « Je n'ai jamais vu nulle part ces couchers de soleil de féerie, ces incendies de l'horizon tout entier, ces explosions de nuages, cette mise en scène habile et superbe, ce renouvellement quotidien d'effets excessifs et magnifiques qui forcent l'admiration et feraient un peu sourire s'ils étaient peints par des hommes » (*Carnets, SE*, p. 243). « Fin de saison », chronique signée par le pseudonyme Maufriageuse, datant de 1885, renouvelle cette primauté d'une approche sensorielle et olfactive dans la perception du territoire méditerranéen qui est ainsi défini :

La Méditerranée, cela veut dire ce jardin incomparable qui commence à Hyères et qui finit à Menton, pour les Français. On y passe janvier, février et mars, et on part juste au moment où cette terre merveilleuse se met à fleurir. Les champs, oui les champs, les humbles champs sont pleins de fleurs sauvages plus belles que celles des serres. Des armées d'enfants les cueillent pour les vendre.

Les roses grimpent au sommet des arbres, et bientôt les citronniers et les orangers, ouvrant leurs grappes blanches, exhaleront un parfum si fort qu'il grise comme le vin. Leur odeur puissante et délicieuse emplira ce pays, le couvrira, l'endormira, le bercera ; et chaque nuit les lucioles, ces mouches de feu, danseront sous les feuillages, dans l'air embaumé, mêlant, par milliers leurs vols lumineux. On croirait assister à l'éclosion miraculeuse de larves d'étoiles qui s'exercent à voltiger pour monter dans le firmament. (*Chro.*, p. 693)²¹²

Dans son étude sur Maupassant voyageur, Gérard Delaisement souligne que « voyager, c'est d'abord aimer et comprendre la nature. C'est ensuite se donner les moyens de l'exprimer dans sa réalité visible. L'homme qui vit par les sens est particulièrement formé à cette gymnastique de l'esprit qui amène le lecteur à voir et à sentir dans l'instant. C'est, une fois de plus, revenir au pouvoir sensuel des mots, et on comprend la nécessité qui s'impose à l'écrivain-voyageur de tenir grand compte de l'irrésistible puissance de ses approches stylistiques, du choix des mots, de la qualité du détail et de l'éclat fulgurant de l'image » (*Carnets*, p. 18). C'est une observation qui, dans notre cas, s'adapte aussi bien à ce penchant au surnaturel propre à Maupassant. Cet homme qui agit premièrement par ses sens et s'attache au détail le plus subtil peut, tout naturellement, et en se servant des mêmes moyens, faire décaler l'image idyllique vers

²¹² « Fin de saison », chronique parue dans *Gil Blas*, le 17 mars 1885.

ses contours ombrageux et lugubres. Les deux aspects, dictés par cette approche enivrante, sensible, nerveuse, avancent parallèlement. Comme le dit Delaisement, « on pourra multiplier les exemples qui définissent une impression de joie ou de bonheur, de tendresse ou de peur, de violence vers la vie ou vers la mort. L'écrivain va se donner les moyens d'appréhender, de saisir le monde par tous les sens. Les sens premiers. Et les autres. Tous les autres. Sans négliger le berceau où elles s'expriment : les quatre éléments » (*Carnets*, p. 36). Parmi ces derniers, l'eau, élément peut-être privilégié par le romancier, à cause de sa double essence – c'est une source de vie qui peut facilement se transformer en espace de mort – se configure en objet énigmatique et mystérieux. L'attention du narrateur d'« En voyage » se focalise ainsi sur un réservoir dont l'aspect semble suspect. C'est le moment où le récit tourne au dramatique, au milieu de ce même cadre spatial qui jusqu'au préalable invitait à la rêverie et à la jouissance totale de l'esprit.

De place en place, quand le val rapide s'arrête à une espèce de marche, les hommes ont maçonné un réservoir qui retient l'eau des orages. Ce sont de grands trous aux murailles lisses, où rien de saillant ne s'offre à la main de celui qui tomberait là. [...]

Je m'assis à la turque, les jambes croisées, et je restai rêvassant devant ce trou, qui paraissait rempli d'encre tant le liquide en était noir et stagnant. Là-bas, à travers les branches, j'apercevais, comme des taches, des morceaux de la Méditerranée, luisante à m'aveugler. Mais toujours mon regard retombait sur le vaste et sombre puits qu'aucune bête nageante ne semblait même habiter, tant la surface en demeurait immobile. (*I*, p. 432)

La lumière éclatante de la Méditerranée est juxtaposée au « vaste et sombre puits » dont le liquide « noir et stagnant » est comparé à de l'encre. La duplicité symbolique caractérisant l'élément liquide ne pourrait être mieux expliquée par Maupassant lui-même qui en fournit un intéressant portrait lors de sa promenade en canot sur l'Argens, fleuve « presque inconnu et ravissant » qui « sépare la plaine de Fréjus des sauvages montagnes des Maures » (*Carnets*, *SE*, p. 286). Ce passage du Carnet de voyage part d'un objet concret, physiquement et géographiquement défini – un fleuve –, qui devient aussitôt un prétexte de réflexion personnelle et d'analyse profonde, ce fleuve représentant, dans l'imaginaire de l'auteur, tous les autres fleuves, ou mieux encore, l'eau en tant que telle, avec ses traits insaisissables et fugaces :

On sent que partout autour de cette eau profonde, dans toute cette plaine jusqu'au pied des montagnes, il y a encore de l'eau, l'eau trompeuse, endormie et vivante des marais, les grandes nappes claires où se mire le ciel, où glissent les nuages et d'où sortent des foules éparses de joncs bizarres, l'eau limpide et féconde où pourrit la vie, où fermentent la mort, l'eau qui nourrit les fièvres et les miasmes, qui est en même temps une sève et un poison, qui s'étale, attirante et jolie, sur les putréfactions mystérieuses. L'air qu'on respire est délicieux, amollissant et redoutable. Sur tous ces talus qui séparent ces vastes mares tranquilles, dans toutes ces herbes épaisses grouille, se traîne, sautille et rampe, le peuple visqueux et répugnant des animaux dont le sang est

glacé. J'aime ces bêtes froides et fuyantes qu'on évite et qu'on redoute ; elles ont pour moi quelque chose de sacré. (*Carnets, SE*, p. 286)

Un passage entièrement construit autour d'antinomies – l'eau est « endormie et vivante », elle est « sève et poison » ; l'air est « délicieux, amollissant et redoutable » – et d'oxymores – dans l'eau « pourrit la vie » et « fermente la mort » ; elle « s'étale, attirante et jolie, sur les putréfactions mystérieuses » ; le peuple « visqueux et répugnant » des bêtes qui vivent dans l'eau a, pour l'auteur, « quelque chose de sacré ». Le Carnet de voyage est, en outre, un genre de discours qui se prête particulièrement à l'argumentation et à la réflexion, sans aucun doute, plus que les ouvrages de fiction littéraire puisque c'est un texte essentiellement imprévisible. Dans *Sur l'eau*, « on s'étonne un peu, d'ailleurs, compte tenu du titre, de la part restreinte qui y est faite aux scènes de navigation. Mais l'eau, le vent ne sont que prétextes. Ils sont aussi des symboles »²¹³.

Comme nous le rappelle Gaston Bachelard, « les eaux riantes, les ruisseaux ironiques, les cascades à la gaieté bruyante se retrouvent dans les paysages littéraires les plus variés. Ces rires, ces gazouillis sont, semble-t-il, le langage puéril de la Nature. Dans le ruisseau parle la Nature enfant »²¹⁴, l'eau étant, par son renvoi à l'essence féminine et à la figure maternelle, un incontournable symbole de vie reconduisant à la naissance et à la fécondité – « la grande fatalité du monde, la faim, n'est que pour la terre – écrit Michelet – ici [dans l'eau justement], elle est prévenue, ignorée. Aucun effort de mouvement, aucune recherche de nourriture. La vie doit flotter comme un rêve »²¹⁵. Mais c'est précisément cette substance inconstante et fluctuante qui représenterait aussi un présage de mort car « toute eau primitivement claire est une eau qui doit s'assombrir, une eau qui va absorber la noire souffrance. Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir »²¹⁶. On dirait que l'auteur normand ait anticipé l'enseignement de Bachelard. En effet les multiples valeurs que ce dernier attribue à l'élément liquide semblent converger dans le conte maupassantien : de la Méditerranée, en tant que mer (/mère) revitalisante et protectrice, peut alors surgir le drame, l'histoire d'une mort, non par hasard enfantine, et non par hasard par noyade : « C'est un simple fait divers – commente le narrateur –. Je ne sais s'il faut attribuer mon émotion à la manière dramatique dont la chose me fut dite, au décor des montagnes, au contraste de cette joie du soleil et des fleurs avec le trou noir et meurtrier, mais j'eus le cœur

²¹³ H. Mitterand, *Maupassant : horizons fin de siècle*, in *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, cit., p. 162.

²¹⁴ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1942, p. 43.

²¹⁵ J. Michelet, *La Mer*, Paris, Gallimard, 1936, p. 109.

²¹⁶ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, cit., p. 59.

tordu, tous les nerfs secoués par ce récit qui, peut-être, ne vous paraîtra pas si terriblement poignant en le lisant dans votre chambre *sans avoir sous les yeux le paysage du drame* » (I, p. 433)²¹⁷. L'attention est reconduite au paysage du drame comme s'il se chargeait déjà, tout seul, du poids écrasant de cette ambiguïté symbolique que la nature des événements qui s'y déroulent peut approuver. Comme si ce paysage représentait, par son pur aspect extérieur, ce contraste intrinsèque d'images qu'il appelle vers lui, inévitablement, l'horizon féérique et le trou noir, la nature parfumée et la cavité étouffante, la vie joyeuse et la mort enfantine. Comme le suggère Marcoin à propos d'« Un Bandit corse »²¹⁸, nouvelle presque contemporaine à celle que nous venons d'analyser, « ce trou sauvage est également comme un encrier ou un réservoir d'histoire, le lieu où peut se dire, où doit se dire un récit qui se termine, comme le précédent, sur une impression de mélancolie. Comme si raconter faisait mal, parce qu'on a pris sur soi cette misère du monde »²¹⁹.

Pour Maupassant homme et voyageur, cette Méditerranée, aussi souvent évoquée dans son œuvre, est une arme à double tranchant, et avant tout vis-à-vis de lui-même : s'il la traverse pour s'évader et échapper à ses propres angoisses, il finit par les y rechercher, irrésistiblement, jusqu'à les y retrouver ; comme s'il fallait « voyager une fois de plus sur les bords de la Méditerranée, à la rencontre de la lumière et des larges horizons et descendre dans cette fosse, dans le noir et dans l'absence d'horizon pour se faire raconter une histoire qui n'est d'aucun lieu et de tous les temps »²²⁰.

Un deuxième exemple de la dissonance – symbolique outre que sémantique – entre matière narrative et encadrement spatial, nous est donné par « Notes d'un voyageur », récit paru dans *Le Gaulois*, le 4 février 1884. Ce texte est – parmi d'autres – celui qui se rapproche le plus au genre du Carnet de voyage. Si ce n'était pour l'anecdote finale, beaucoup de ses passages, essentiellement descriptifs, pourraient bien appartenir à *Sur l'eau*. Comme le souligne Louis Forestier dans sa notice, « bien qu'elles aient été classées parmi les contes par l'édition Conard, ces pages sont, avant tout, des notations et des impressions. Elles ne relèvent du récit, à la fois horrible et farcesque, que dans les dernières lignes » (I, p. 1627-28). En effet, la première partie du conte, décrivant les menus gestes des voyageurs dans le train, est scandée par des indices temporels et spatiaux, déclencheurs des actions suivantes, typiques d'un Journal de voyage : « Sept heures. Un coup de sifflet, nous partons. » ; « Neuf heures. La grosse dame va succomber

²¹⁷ C'est moi qui souligne.

²¹⁸ Texte paru dans *Gil Blas*, le 25 mai 1882.

²¹⁹ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 76.

²²⁰ *Ibid.*, p. 77.

[...]. C'est fait. Elle dort. » ; « Voici l'aurore. Nous suivons le Rhône, qui descend vers la Méditerranée. » ; « Voici Marseille. Vingt minutes d'arrêt. Je déjeune. Nous repartons. » (I, p. 1173-74). Les phrases se succèdent, courtes et rapides, selon un ordre paratactique transmettant une idée d'immédiateté, de fluidité, de spontanéité des mouvements. Si « En voyage » est un conte qui se sert, comme nous venons de le constater, de la forme de la lettre, « Notes d'un voyageur » adopte une structure, aussi personnelle et subjective, plus proche de celle du journal intime mais aussi du fait divers, le style étant brute, direct, polémique quelques fois, tel que celui de certaines chroniques maupassantiennes. D'ailleurs, ces genres de prose sont familiers à cet écrivain qui se permet de les combiner à son gré. Conte, lettre, journal intime, récit de voyage, chronique, ce sont les instruments d'une démarche de remaniement et de réécriture se plaçant en "deça" du plus vaste processus créateur²²¹.

La présentation du paysage vu par le train – on est encore sur la côte méridionale de la France – rappelle celui du panorama corse pour son caractère rude, sauvage, et son manque total de civilisation²²². Les étapes, se succédant les unes après les autres, semblent imiter le déplacement du voyageur, et suivre son œil. Mitterrand a parlé, à ce propos, d'écriture filmique, ou cinématographique : « nous faisons partie du voyage, – écrit-il – de tous les voyages, par un curieux effet de substitution, que l'on pourrait comparer à celui qui naît, au cinéma, de l'usage de la caméra subjective : le regard, les gestes, les actes du spectateur se substituent ou s'identifient à ceux du personnage, dont la caméra a pris la place, se mouvant en même temps que lui. Il en va ainsi de l'écriture de Maupassant, à la fois parce qu'il s'exprime à la première personne, ce qui est naturel dans un journal de voyage, et parce qu'il détaille chaque mouvement et chaque moment dans leur ordre de succession »²²³. Le personnage maupassantien, qui est aussi narrateur du conte, nous montre ce qu'il a sous les yeux et, en partageant le spectacle avec son lecteur, il rend ce dernier actif, vivant, dans la scène :

Nous suivons la mer bleue. Le soleil tombe en pluie sur la côte peuplée de villes charmantes.

²²¹ Sur l'influence du métier de journaliste sur l'écriture littéraire, voir : Gérard Delaisement, « Un journaliste moderne », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 71-76 ; Sylvie Decorde, « Le procédé de la réécriture dans l'œuvre de Maupassant : de la chronique à l'œuvre fictive », *Etudes normandes*, 45, n° 4, 1996, p. 55-68 ; Noëlle Benhamou, « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 47-58 ; Louis Forestier, « Maupassant et le fait divers », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, p. 7-14 ; Francis Lacoste, « Maupassant et le journalisme », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 17, 2005, p. 45-51.

²²² « La route suit la mer, serpente le long de la côte dans un admirable paysage. À droite, c'est la montagne, quarante kilomètres de cimes, de vallons où coulent de petits torrents, une immense forêt de sapins, onduleuse et soulevée comme une tempête, sans un village, sans une maison, presque sans route, un désert boisé », cet extrait tiré de « La Chartreuse de la Verne », semble peindre un véritable maquis corse. « La Chartreuse de la Verne », *Gil Blas*, 26 août 1884, *Chro.*, p. 689.

²²³ H. Mitterrand, *Maupassant : horizons fin de siècle*, in *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, cit., p. 155.

Voici Saint-Raphaël. Là-bas est Saint-Tropez, petite capitale de ce pays désert, inconnu et ravissant qu'on nomme les montagnes des Maures. Un grand fleuve sur lequel aucun pont n'est jeté, l'Argens, sépare du continent cette presque île sauvage, où l'on peut marcher un jour entier sans rencontrer un être, où les villages perchés sur les monts, sont demeurés tels que jadis, avec leurs maisons orientales, leurs arcades, leurs portes cintrées, sculptées et basses.

Aucun chemin de fer, aucune voiture publique ne pénètre dans ces vallons superbes et boisés. Seule, une antique patache porte les lettres de Hyères à Saint-Tropez. Nous filons. Voici Cannes, si jolie au bord de ses deux golfes, en face des îles de Lérins qui seraient, si on les pouvait joindre à la terre, deux paradis pour les malades.

Voici le golfe Juan ; l'escadre cuirassée semble endormie sur l'eau.

Voici Nice. On a fait, paraît-il, une exposition dans cette ville. Allons la voir.

[...]

On peut aller de Nice à Monaco par la Corniche, en suivant la mer. Rien de plus joli que cette route taillée dans le roc, qui contourne des golfes, passe sous des voûtes, court et circule dans le flanc de la montagne au milieu d'un paysage admirable.

Voici Monaco sur son rocher, et derrière, Monte Carlo... (I, p. 1175)²²⁴

L'écriture, concise, saccadée, visuelle – caractérisée par l'emploi constant de l'indicatif présent et de « voici », « sorte de verbe sans variation morphologique, impersonnel, unimodal (indicatif) et unitemporel (présent) qui désigne ce qui est positivement dans le moment même de la parole »²²⁵ – se charge, à travers ce potentiel dynamique, d'un véritable effet mimétique. Mais plutôt qu'imiter l'objet regardé, elle mime le voyage qui est en train de s'accomplir. Mitterand s'interroge sur la question: « un album de cartes postales ? Non pas ; car à trop s'arrêter sur le cadrage du sujet, on oublierait le mouvement et le rythme, le sens du changement, le passage de la durée [...]. Le voyage trouve toujours sa source et son aboutissement dans un mouvement effectif, dans une prise de distance par rapport au lieu d'origine ou de séjour : excédée, ironique ou anxieuse »²²⁶.

Comme pour « En voyage », mais cette fois-ci de manière encore plus brusque et inattendue, survient, à un moment donné, le drame. Le jeune Matheo meurt pendu à la fenêtre d'un train en mouvement pour s'être trop penché vers le dehors. Ironie lugubre se figeant autour d'un élément emblématique : l'eau dans « En voyage », la vitesse, dans « Notes d'un voyageur ». Et dans ce cas aussi, le cadre se présente comme inadéquat à l'action : « il semble que

²²⁴ Dans « La Chartreuse de la Verne », chronique parue le 26 août 1884 (six mois après la nouvelle), on retrouve la même structuration textuelle adoptée pour le récit court : « Continuons notre voyage [...]. Mais voici que nous arrivons sur les bords d'un admirable golfe [...]. Voici encore des avenues [...]. Voici leurs demeures précédées d'arcades... » ; comme dans « Fin de saison », chronique publiée un an après la nouvelle (le 17 mars 1885) : « Voici Cannes, l'aristocrate, la ville des princes, des princesses et des duchesses [...]. Voici Villefranche où l'escadre est à l'encre [...]. Voici Beaulieu, le bien nommé. Puis Monaco, Monte-Carlo, dont les noms sonnent comme des sacs d'écus », *Chro.*, p. 689-696. Certains passages de la première chronique sont d'ailleurs identiques à ceux du conte : « La route suit la mer » (chronique) / « Nous suivons la mer bleue » (conte) ; « Et le grand soleil d'été tombe en nappes de feu sur la vieille petite cité étrange et tranquille au fond de son golfe » (chronique) / « Le soleil tombe en pluie sur la côte peuplée de villes charmantes » (conte).

²²⁵ G. Moignet, « Le verbe *voici/voilà* », *Travaux de Linguistique et de Littérature de Strasbourg*, t. 7, n° 1, 1969, p. 201 (p. 189-202).

²²⁶ H. Mitterand, « Chroniques de la vie errante », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 69-72.

l'encadrement de la nouvelle, comme dans la plupart de celles qui sont relatées au Midi, est comme inapproprié, mal choisi. Comme si c'était la loi de l'écart qui commandait. Cet écart est donné à lire dans « Notes d'un voyageur », où domine la nonchalance de la chronique, sa construction aléatoire, pour en terminer avec une anecdote macabre »²²⁷. Ce mélange inédit entre des typologies différentes de prose – du journal de voyage à une anecdote relevant du conte mais aussi du fait divers –, ce contraste évident entre cadre spatial (amène, joyeux) et histoire (sinistre, dramatique) ne sont pas les seuls traits dissonants. Le paysage évoqué contient déjà quelques brins d'ambivalence car, à côté de l'heureuse façade, de sombres allusions sont esquissées, en peu de lignes, celles, plus précisément, qui relient le Midi à un univers accablé par la maladie (tuberculose et syphilis) et la mort : « Toute la côte de la Méditerranée est la Californie des pharmaciens », affirme le narrateur qui ajoute, peu après : « Plus loin, c'est Menton, le point le plus chaud de la côte et le plus fréquenté par les malades. Là, les oranges mûrissent et les poitrinaires guérissent » (I, p. 1176-77). Le rapprochement entre Midi, Mort et maladie, jusqu'ici seulement ébauché, sera une constante des textes consacrés à cette partie de la France²²⁸ (j'y reviendrai).

Quant à une représentation énigmatique et instable de ce paysage français s'étalant entre la Provence et la Côte d'Azur, « Blanc et bleu », nouvelle publiée le 3 février 1885, dans *Gil Blas*, fournit une matière sur laquelle le jugement critique est contradictoire. Dans sa notice, Louis Forestier le considère comme le « texte [...] le plus détestable que Maupassant ait écrit » ; et principalement à cause de ses tics d'écriture, il affirme : « l'insistance est telle et si anormale qu'on en vient à supposer que l'écrivain provoque délibérément son lecteur » (II, p. 1452). Au contraire, Philippe Bonnefis trouve, dans ces pages « relativement insignifiantes », « cette proximité inimitable et mortifiante que réalise le face à face du miroir » qui « captive Maupassant »²²⁹. Dans la perspective que je vais adopter, cette insistance anormale sur des répétitions volontaires, parfois lancinantes, obsédantes, confère au récit entier, une dimension fragile et tourmentée, quoique les stricts objets de la description maintiennent leur nature séduisante, enveloppante, rassurante. En accord avec ce paysage méditerranéen "élémentaire", le narrateur nous propose un tableau composé d'eau (la mer, le rivage), d'air (la lumière), de terre (les villas, les jardins, la montagne) et de feu (le soleil). Mais il le fait à travers un continu

²²⁷ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 79.

²²⁸ Je pense, en particulier, à la chronique « Chez la mort » (*Le Gaulois*, 8 mai 1882) dont certains passages seront repris et développés dans *Sur l'eau*, et à des nouvelles comme « En voyage » (*Le Gaulois*, 10 mai 1883, titre homonyme à celui de la nouvelle étudiée dans ce paragraphe), et « Première neige » (*Le Gaulois*, 11 décembre 1883).

²²⁹ Ph. Bonnefis, *Comme Maupassant*, cit., p. 68.

retour sur des détails toujours identiques donnant à la nouvelle, dès son incipit, une vague sensation d'étrangeté. La matière peinte demeure sans aucun doute fascinante, agréable. Pourtant un sens de trouble et d'instabilité se dégage de ces lignes :

Ma petite barque, ma chère petite barque, toute blanche avec un filet bleu, le long du bordage, allait doucement, doucement sur la mer calme, calme, endormie, épaisse et bleue aussi, bleue d'un bleu transparent, liquide, où la lumière coulait, la lumière bleue, jusqu'aux roches du fond.

Les villas, les belles villas blanches, toutes blanches, regardaient par leurs fenêtres ouvertes la Méditerranée qui venait caresser les murs de leurs jardins, de leurs beaux jardins pleins de palmiers, d'aloès, d'arbres toujours verts et de plantes toujours en fleur. [...]

Moi, je regardais la terre. À mesure que je m'éloignais du rivage la ville entière apparaissait, la jolie ville blanche, couchée en rond au bord des flots blancs. Puis, au dessus, la première montagne, le premier gradin, un grand bois de sapins, plein aussi de villas, de villas blanches, ça et là, pareilles à des gros œufs d'oiseaux géants. [...]

Et comme le soleil, le grand soleil qui flambait au milieu du ciel bleu me fatiguait les yeux, je regardai l'eau, l'eau bleue, profonde, dont les avirons blessaient le repos. [...]

J'aspirai l'air tiède en gonflant ma poitrine, l'air immobile, endormi sur la mer, l'air bleu. Et je relevai les yeux.

Et je vis derrière la montagne verte, et au-dessus, là-bas, l'immense montagne blanche, qui apparaissait. On ne la découvrait pas tout à l'heure. Maintenant, elle commençait à montrer sa grande muraille de neige, sa haute muraille luisante, enfermant d'une légère ceinture de sommets glacés, de sommets blancs, aigus comme des pyramides ou arrondis comme des dos, le long rivage, le doux rivage chaud, où poussent les palmiers, où fleurissent les anémones.

Je dis à Pol : « La voici, la neige, regardez. » Et je lui montrai les Alpes.

La vaste chaîne blanche se déroulait à perte de vue et grandissait dans le ciel à chaque coup de rame qui battait l'eau bleue. Elle semblait si voisine la neige, si proche, si épaisse, si menaçante que j'en avais peur, j'en avais froid. [...]

Nous la regardions maintenant la montagne, l'énorme montagne blanche qui grandissait toujours, tandis que l'autre, la montagne verte, ne semblait plus qu'une naine à ses pieds. La ville avait disparu dans le lointain.

Rien que la mer bleue autour de nous, sous nous, devant nous et les Alpes blanches derrière nous, les Alpes géantes avec leur lourd manteau de neiges.

Au-dessus de nous, le ciel léger, d'un bleu doux doré de lumière ! (II, p. 448-49)

Ce style, essentiellement visuel, me semble proche de celui de la prose poétique. Les phrases sont découpées en courts fragments juxtaposés, à l'instar de vers libres ou de strophes d'un poème en prose. En effet, il ne serait pas inconvenable de disposer cet extrait "en vers", d'autant plus que la voix narrante s'y exprime à la première personne, par un « je » que l'on pourrait sans peine considérer comme lyrique. Quant à cette prose vraiment poétique, Forestier écrit que « lorsqu'il [Maupassant] abandonne la poésie, ce n'est pas faute de succès [...] c'est parce que sa poésie n'allait trouver à s'exprimer pleinement que dans la prose. Cette poésie allait continuer son chemin dans l'œuvre, plus secrètement, plus indirectement : au détour d'un

conte, au hasard d'une chronique, elle allait servir à manifester le trop-plein d'une sensation ou à définir les contours d'une esthétique »²³⁰.

L'emploi continu de répétitions amplifie le ton poétique de cet incipit : le passage est entièrement construit autour d'une évidente réitération de substantifs – « villas », « jardins », « ville », « soleil », « eau », « air », « montagne », « muraille », « sommets », « rivage » –, d'adjectifs – « petite », « calme », « premier » –, d'adverbes – « doucement », « toujours ». Cette réitération acquiert la forme d'une véritable redondance – c'est cette insistance qui est la marque de ce texte. Une insistance, un excès, qui frise volontairement le cliché – si l'on s'arrête sur les adjectifs principaux, qui donnent le titre à la nouvelle, « blanc » et « bleu » – onze occurrences chacun. Les répétitions volontaires sont en outre renforcées par l'emploi de l'accumulation, de substantifs notamment – les jardins sont « pleins de *palmiers*, d'*aloès*, d'*arbres* toujours verts et de *plantes* toujours en fleur » –, d'adjectifs – « Elle semblait si *voisine* la neige, si *proche*, si *épaisse*, si *menaçante* » –, et de prépositions de lieu – « Rien que la mer bleue *autour de* nous, *sous* nous, *devant* nous, et les Alpes blanches *derrière* nous » – dont les éléments énumérés font écho à la réitération des précédents détails.

La structure du texte est circulaire, les dernières lignes coïncidant avec les premières. Et la répétition est donc maintenue du commencement à la fin (on retourne sur l'image de la « chère petite barque »). Nous assistons, jusqu'à la conclusion, à cette alternance d'éléments autant fascinants à l'œil du voyageur que douteux à celui du lecteur, la mer et les montagnes, l'eau et la terre, le soleil et la neige, étant présentés par le biais de répétitions harcelantes et continues:

À mesure que nous approchions de la terre, la haute montagne blanche s'abaissait, s'enfonçait derrière l'autre, la montagne verte. La ville reparut, pareille à une écume, une écume blanche, au bord de la mer bleue. Les villas se montrèrent entre les arbres. On n'apercevait plus qu'une ligne de neige, au-dessus, la ligne bosselée des sommets qui se perdait à droite, vers Nice.

Puis, une seule crête resta visible, une grande crête qui disparaissait elle-même peu à peu, mangée par la côte plus proche.

Et bientôt on ne vit plus rien, que le rivage et la ville, la ville blanche et la mer bleue où glissait ma petite barque, ma chère petite barque, au bruit léger des avirons. (II, p. 452)

²³⁰ L. Forestier, *Des Vers et autres poèmes*, textes établis, présentés et annotés par Emmanuel Vincent, publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 7 et 8. À ce propos, Benedetto Croce affirme : « Il était poète, poète dans sa prose narrative beaucoup plus que dans les vers qu'il composa dans sa première jeunesse, et auxquels il renonça par la suite [...]. Et de la même façon les points qui se présentent comme typiquement lyriques, au sens rhétorique du terme, ne se détachent jamais du ton narratif et discursif de la prose, et, tout en s'exprimant avec autant de simplicité, en accélèrent progressivement le rythme et l'élèvent naturellement jusqu'à la poésie ». B. Croce, « Maupassant », article cité, p. 13.

Texte contradictoire et énigmatique, il suscite un sentiment d'indécision et de doute par cette forme hermétique reliant, à travers les répétitions, des mots parfois inconciliables dont on n'arrive pas à cerner une signification stable, une définition certaine, des contours linéaires. Cela ne doit pas étonner, si l'on prend en considération quelques brefs passages de ce même panorama méditerranéen auquel est consacré le carnet de voyage, genre de texte, comme on le sait, plus privé et autobiographique que le récit bref. Là-aussi, transparait une vision de l'Esterel assez hétérogène, une vision dont certains détails, toujours encadrés dans un bleu et un blanc presque oppressants, apparaissent comme changeants, mobiles, inconstants. Maupassant lui-même le remarque, « À chaque heure du jour, l'Esterel change d'effet » ; mais le retour sur ces deux couleurs témoigne d'une insistance singulière et captivante prenant parfois les contours d'une véritable hantise :

La chaîne des monts correctement et nettement dessinée se découpe au matin sur le ciel bleu, d'un bleu tendre et pur, d'un bleu propre et joli, d'un bleu idéal de plage méridionale. Mais le soir, les flancs boisés des côtes s'assombrissent et plaquent une tache noire sur un ciel de feu, sur un ciel invraisemblablement dramatique et rouge. [...]

J'aperçois maintenant les trois golfes. Devant moi, au-delà des îles, celui de Cannes, plus près, le golfe Juan, et derrière moi la baie des Anges, dominée par les Alpes et les sommets neigeux. Plus loin, les côtes se déroulent bien au-delà de la frontière italienne, et je découvre avec ma lunette, la blanche Bordighera au bout d'un cap.

Et partout, le long de ce rivage démesuré, les villes au bord de l'eau, les villages accrochés plus haut au flanc des monts, les innombrables villas semées dans la verdure ont l'air d'œufs blancs pondus sur les sables, pondus sur les rocs, pondus dans les forêts de pins par des oiseaux monstrueux venus pendant la nuit du pays des neiges qu'on aperçoit là-haut. (*Carnets, SE*, p. 243-44)²³¹

Le blanc, comme le bleu, sont pour l'auteur de ces pages des couleurs aux valeurs antinomiques. Toutes les deux renvoient, à l'élément liquide, le bleu étant la couleur de la mer et du rivage, et le blanc la couleur de la neige, qui n'est rien d'autre que de l'eau à l'état solide. Il faut donc filtrer la matière de ces descriptions, tout premièrement, par la double interprétation dont se charge l'élément aquatique, à savoir, cette sémiologie à la fois du primordial et du vivant, du mortifère et du dégénérateur, à laquelle Maupassant est personnellement – instinctivement dirait-on – attaché. Comme l'observe Philippe Bonnefis, qui arrive à bien saisir l'essence de ce texte assez problématique, c'est une « question d'oreille autant que d'œil. Maupassant se plaît au blanc (je tiens le bleu pour simple valeur du blanc : bleu calme blanc). Maupassant s'y plaît mais

²³¹ À part la présence constante du bleu et du blanc, ce passage contient aussi la répétition, en structure ternaire, du verbe « pondre » régissant le parallélisme entre les villas et les œufs des oiseaux « monstrueux » ; parallélisme que l'on retrouve dans la chronique « Tremblement de terre » (*Gil Blas*, 1^{er} mars 1887), où le même paysage est évoqué, avec ses couleurs prédominantes : « De la villa, on voit tout le golfe de Nice, et tout le cap d'Antibes. Les côtes se déroulent jusque bien au-delà de la frontière d'Italie, baignées par la mer toute bleue. Le long des plages, les villages blancs ont l'air, de loin, de si loin, d'œufs d'oiseau pondus sur les sables [...] », *Chro.*, p. 708.

il le craint. Il fait donc dépendre d'un même mot son plaisir et sa peur, se fait peur dans le temps même où il se fait plaisir »²³².

Blanches sont donc la « chère petite barque », « les belles villas », « la jolie ville », « l'immense montagne », « la vaste chaîne », ainsi que sont bleus « la mer calme », « la lumière », « le ciel », « l'eau », « l'air ». Des images renvoyant toutes à une explosion d'énergie vitale. Mais selon cet imaginaire bipolaire, « blanc » est également la couleur de la mort car « il y a blanc et blanc. Et l'un ne va jamais sans l'autre. Disons même qu'il y va *inexorablement* »²³³. Maupassant tire de ce dernier blanc des segments dramatiques de faits divers : « Les nouvelles du Piémont sont terribles. Les avalanches ont détruit dix-huit villages [...]. Les nouvelles de la Vallée d'Aoste sont terribles. La population affolée n'a plus de repos. Les avalanches ensevelissent coup sur coup les villages [...]. À Locane, sept morts ; à Sparone, quinze ; à Romborgogno, huit ; à Ronco, Valprato, Campiglia, que la neige a couverts, on compte trente-deux cadavres » (II, p. 449)²³⁴. Histoire d'avalanches en pleine mer ? En complète fusion avec cette nature généreuse et gaie qu'expérimente le voyageur sur sa barque « si chérie » ? Le récit, comme le souligne à juste titre Marcoin, « flotte de même entre plusieurs incongruités : au soleil nonchalamment et mal à propos, on parle de la neige »²³⁵, ainsi que, du point de vue narratif, on parle d'avalanches à la mer.

Ces nouvelles dramatiques imitent, sur un style concis, typique du genre de discours journalistique, les descriptions qui les précèdent et les contrastent : là aussi il est question de répétitions (de phrases entières : « Les nouvelles [...] sont terribles » ; et de mots singuliers : « avalanches » et « villages », liés par une relation de cause à effet) et d'accumulations (noms des villages et nombre des victimes). De la catastrophe générale, la narration, aussi synthétique et laconique que la description, fouille jusqu'au cas particulier d'une famille décimée par une avalanche à laquelle « la mère seule [malade depuis longtemps] a survécu » (II, p. 450). Tout avance comme si le premier tableau, composé du bleu de la mer et du blanc des montagnes, devait être inévitablement noirci par sa contrepartie tragique afin d'apparaître finalement au complet, afin d'engendrer ce miroir dont parlait justement Bonnefis, face auquel Maupassant homme puisse enfin se reconnaître. Et miroir double d'ailleurs, reflétant, en tant que tel, une

²³² Ph. Bonnefis, *Comme Maupassant, cit.*, p. 69.

²³³ *Ivi.* C'est moi qui souligne.

²³⁴ L'énumération des désastres provoqués par la neige continue dans le texte : « À Pirrone, à Saint-Damien, à Musternale, à Demonte, à Massello, à Chiabrano, les morts sont également nombreux. Le village de Balziglia a complètement disparu sous l'avalanche. De mémoire d'homme on ne se souvient pas avoir vu une semblable calamité », II, p. 450.

²³⁵ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil, cit.*, p. 79.

sémiologie propre à l'auteur, mais composé, en même temps, de miroirs mineurs s'enchâssant les uns aux autres à travers ce jeu d'écriture, ces tics déclenchés par le bleu et le blanc que les passages descriptifs révèlent comme des signes à déchiffrer. La mort en effet l'emporte, et en particulier, « la mort blanche (l'ensevelissement par la neige – thématiquement pressenti dès « Le mariage du lieutenant Laré »²³⁶ et accompli dans « L'auberge »²³⁷) et la mort bleue – la noyade sous tous ses aspects » (II, p. 1452, notice). Et cette blancheur, comprenant et coïncidant avec le bleu de l'eau et des nuages, de symptôme de mort se transforme en substance reflétant la condition de l'humanité entière, son impuissance et sa fragilité. C'est à partir de ce blanc mélangé au bleu des flots, que le penseur donne libre cours à sa méditation, comme si, entraîné par sa valeur néfaste, il démasquait cette puissante analogie sous-jacente entre "Blanc" et "Néant" :

Et doucement porté par le flot, bercé par le mouvement des rames, loin de la terre, dont je ne voyais plus que la crête blanche, je pensais à cette pauvre et petite humanité, à cette poussière de vie, si menue et si tourmentée, qui grouillait sur ce grain de sable perdu dans la poussière des mondes, à ce misérable troupeau d'hommes, décimé par les maladies, écrasé par les avalanches, secoué et affolé par les tremblements de terre, à ces pauvres petits êtres invisibles d'un kilomètre, et si fous, si vaniteux, si querelleurs, qui s'entreteuent, n'ayant que quelques jours à vivre. Je comparais les moucheron qui vivent quelques heures aux bêtes qui vivent une saison, aux hommes qui vivent quelques ans, aux univers qui vivent quelques siècles. Qu'est-ce que tout cela ? (II, p. 450-51)

Inséré à l'intérieur de la nouvelle, cet extrait relève effectivement de ce « journal de rêvasseries », de « ces pages sans suite, sans composition, sans art, qui vont l'une derrière l'autre et sans raison » (*Carnets*, SE, p. 313) qui est *Sur l'eau*. En effet, c'est dans le Carnet de voyage que les éléments naturels – l'eau d'abord, mais aussi l'air – deviennent de véritables prétextes de réflexion philosophique. Dans ce sens, l'espace acquiert une dimension existentielle le posant à l'écart de sa propre surface contingente. Dans *Sur l'eau*, le paysage se modèle par le biais de la pensée, de ses vibrations, de ses intuitions, parfois de ses périples mentaux. Les mots que Maupassant place en exergue sont révélateurs à cet égard : « Ce journal ne contient aucune histoire et aucune aventure intéressantes. Ayant fait, au printemps dernier, une petite croisière sur les côtes de la Méditerranée, je me suis amusé à écrire, chaque jour, *ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé*. En somme, j'ai vu de l'eau, du soleil, des nuages et des roches – je ne puis raconter autre chose – et j'ai pensé simplement, comme on pense quand le flot vous berce, vous engourdit

²³⁶ Première de nombreuses nouvelles consacrée à la guerre de 1870, publiée dans *La Mosaïque*, le 25 mai 1878.

²³⁷ Nouvelle parue le 1^{er} septembre 1886, dans *Les Lettres et les arts*, revue à laquelle Maupassant confiera le manuscrit de *Sur l'eau*, en avril 1888.

et vous promène » (*Carnets, SE*, p. 239)²³⁸. Le regard se posant sur l'horizon, procède parallèlement à la démarche méditative qui le forge à son tour. Approche visuelle, voire sensorielle, propre du voyageur, et exercice contemplatif, typique du rêveur, se nouent dans un rapport de simultanéité et de réciprocité. Et au cours du voyage, possible instrument de guérison, conçu premièrement comme évocation, l'écrivain retombe sur ses désirs comme sur ses angoisses, sur ce qui le réjouit et l'exalte, bien sûr, mais aussi sur ce qui l'épouvante et le tourmente :

Sur ce petit bateau que ballote la mer, qu'une vague peut emplir et retourner, je sais et je sens combien rien n'existe de ce que nous connaissons, car la terre qui flotte dans le vide est encore plus isolée, plus perdue que cette barque sur les flots. Leur importance est la même, leur destinée s'accomplira. Et je me réjouis de comprendre le néant des croyances et la vanité des espérances qu'engendra notre orgueil d'insectes !

Je me suis couché, bercé par le tangage, et j'ai dormi d'un profond sommeil comme on dort sur l'eau jusqu'à l'heure où Bernard me réveilla [...]. (*Carnets, SE*, p. 257)

On considérera ce que Louis Forestier affirme à propos de « Blanc et bleu » comme une observation valable également pour *Sur l'eau* : « au-delà de l'anecdote, [Maupassant] oppose deux philosophies. L'une, idéaliste, se pare des couleurs du bleu et du blanc – la transparence et la pureté, dont la duplicité est aussitôt dénoncée ; l'autre, pessimiste, étale à l'opposé l'image d'un monde mal fait, livré au hasard et dans lequel seul arrive, selon le mot de Huysmans, "le pire" » (*II*, p. 1452, notice). Cette double philosophie peut visiblement s'ériger à emblème de la "poétique de voyage" maupassantienne.

Excursus solaires

Précisons d'abord que les déplacements effectués par Maupassant au Midi pendant les années '80, plutôt que constituer de véritables voyages, ont l'air d'être des "séjours prolongés". L'écrivain y stationne au moins une fois par an, depuis 1882 jusqu'à 1890, pour voir sa mère d'abord, puis son frère malade, enfin pour se soigner lui-même. On ne doit nullement s'étonner donc si le traitement auquel sont assujettis ces espaces – traitement aussi littéraire que biographique – varie d'un texte à l'autre. C'est le parcours inconstant d'une âme pour qui la côte méridionale de la France exerce une attraction irrésistible, d'un point de vue spirituel bien sûr,

²³⁸ Ce passage contient déjà une référence aux quatre éléments dont seul le premier est explicitement mentionné, l'eau. Quand aux trois autres, ils sont suggérés par l'image « du soleil », « des nuages » et « des roches » qui renvoient respectivement au feu, à l'air et à la terre.

mais encore plus charnel, cette côte étant investie d'une prodigieuse vigueur sauvage, d'une chaleur aliénante, fulgurante, pour l'intellect comme pour le corps.

Pour apprécier le côté le moins ombrageux de ce même cadre méditerranéen revêtu de blanc et de bleu, il faut faire appel à l'une des descriptions présentes dans « Madame Parisse », nouvelle publiée dans *Gil Blas*, le 16 mars 1886. Il semble que ce récit constitue la version "heureuse" de « Blanc et bleu », écrit et publié l'année précédente. Non seulement le cadre spatial est identique, mais aussi les deux couleurs principales y réapparaissent en perspective, cette fois, idyllique. Aucune répétition affolante, aucun tic alarmant ne viennent troubler l'étendue de ce panorama si paisible et accueillant. Si réverbération il y a, c'est entre les deux nouvelles qu'elle se manifeste, dans la mesure où l'une apporte une compensation à l'autre : plutôt que le contraire ou la négation de « Blanc et bleu », « Madame Parisse » joue le rôle de son véritable contrepoids, de son inverse reflet, comme dans une sorte d'oxymoron dont les termes antithétiques contribuent, ensemble, à créer une signification unique. Voici l'incipit de la nouvelle :

J'étais assis sur le môle du petit port d'Obernon près du hameau de la Salis, pour regarder Antibes au soleil couchant. Je n'avais jamais vu rien d'aussi surprenant et d'aussi beau.

La petite ville, enfermée en ses lourdes murailles de guerre construites par M. de Vauban, s'avancait en pleine mer, au milieu de l'immense golfe de Nice. La haute vague du large venait se briser à son pied, l'entourant d'une fleur d'écume ; et on voyait, au-dessus des remparts, les maisons grimper les unes sur les autres jusqu'aux deux tours dressées dans le ciel comme les deux cornes d'un casque antique. Et ces deux tours se dessinaient sur la blancheur laiteuse des Alpes, sur l'énorme et lointaine muraille de neige qui barrait tout l'horizon.

Entre l'écume blanche au pied des murs, et la neige blanche au bord du ciel, la petite cité éclatante et debout sur le fond bleuâtre des premières montagnes, offrait aux rayons de soleil couchant une pyramide de maisons aux toits roux, dont les façades aussi étaient blanches, et si différentes cependant qu'elles semblaient de toutes les nuances.

Et le ciel, au-dessus des Alpes, était lui-même *d'un bleu presque blanc*, comme si la neige eût déteint sur lui ; quelques nuages d'argent flottaient tout près des sommets pâles ; et de l'autre côté du golfe, Nice couchée au bord de l'eau s'étendait comme un fil blanc entre la mer et la montagne. Deux grandes voiles latines, poussées par une forte brise, semblaient courir sur les flots.

Je regardais cela émerveillé. (*II*, p. 703)²³⁹

Tous les éléments principaux caractérisant les descriptions de la nouvelle précédente y sont : la mer, les montagnes, l'eau, la neige, la brise, le ciel, les habitations

²³⁹ C'est moi qui souligne.

(« les maisons dont les façades aussi étaient blanches » remplacent ici « les belles villas blanches, toutes blanches » de l'autre texte). La blancheur prédomine dans ce cas aussi : elle est simultanément aperçue par rapport à la montagne – les Alpes (dont la blancheur est qualifiée de « laiteuse »), la neige – et à la mer – l'écume – ; elle caractérise également les façades des maisons de la ville apparaissant, en anneau conjoncteur, comme un « fil blanc entre la mer et la montagne ». Le bleu, quant à lui, arrive à se noyer au blanc et à y disparaître dedans : le fond des montagnes enneigées apparaît ainsi comme « bleuâtre »²⁴⁰, alors que le ciel est « d'un bleu presque blanc ». On assiste, dans ce récit, à un véritable fusionnement de ces mêmes éléments emblématiques qui étaient distinctement juxtaposés auparavant. Non qu'ils fussent réellement antithétiques dans le premier texte, au contraire, tout en étant complémentaires, ils n'arrivaient pas à transmettre cette communion totale, cette correspondance harmonieuse, cette fusion réciproque, évoquées dans le deuxième. La fragmentation en brins d'images morcelées de « Blanc et bleu » laisse la place, dans « Madame Parisse », à un panorama unique composé de ces mêmes images-là. Mais les deux versions se situent, ensemble, sur un plan commun, l'une entraînant l'autre vers une nouvelle perception du même espace. Celui-ci se présente, d'ailleurs, comme un spectacle doublement aperçu, à la fois infiniment séduisant et inexplicablement effrayant, dans le *Carnet de voyage* qui peint, par l'hégémonie accordée à l'élément aquatique, un pareil état de fusionnement entre des couleurs tout à fait hétérogènes, dont le mélange compulsif et totalisant renverrait, en même temps, au "tout" comme au "rien", voire à cette blancheur aussi proche de ce Néant, propulseur d'attrait et de hantise :

Toute la couleur donnée au monde, charmante, diverse et grisante, nous apparaît délicieusement finie, admirablement éclatante, infiniment nuancée, autour d'une feuille de nénuphar. Tous les rouges, tous les roses, tous les jaunes, tous les bleus, tous les verts, tous les violets sont là, dans un peu d'eau qui nous montre tout le ciel, tout l'espace, tout le rêve, et où passent des vols d'oiseaux. Et puis il y a autre chose encore, je ne sais quoi, dans les marais, au soleil couchant. J'y sens comme la révélation confuse d'un mystère inconnaissable, le souffle originel de la vie primitive qui était peut-être une bulle de gaz sortie d'un marécage à la tombée du jour. (*Carnets, SE*, p. 287)

L'expérience visuelle la plus radieuse peut ainsi se traduire en un motif de trouble angoissant, et vice-versa : « Eh bien, je n'ai rien vu de plus surprenant qu'Antibes debout sur les Alpes au soleil couchant », s'exclame le narrateur, qui avoue tout de suite après, « Et je ne sais pourquoi des souvenirs antiques me hantent ; des vers d'Homère me reviennent en tête ; c'est

²⁴⁰ Dans la chronique « La Chartreuse de la Verne » (*Gil Blas*, 26 août 1884), les Alpes, « dont on voit luire, par places, les sommets blancs, les têtes géantes, coiffées de neige », deviennent, « dans la brume rose du couchant », des « montagnes bleuâtres », *Chro.*, p. 686 et 692.

une ville du vieil Orient, ceci, c'est une ville de l'Odyssée, c'est Troie ! bien que Troie fût loin de la mer » (« Madame Parisse », II, p. 704). Le champ des souvenirs correspond ici à celui, plus ample, d'une mémoire collective, presque involontaire, à un imaginaire puisant dans les sources de l'épopée mythique, rendu vivant dans le présent, ou réactualisé, dans son hic et nunc, par le pouvoir visionnaire du voyageur : « Peu m'importe de ce qu'elle fut. Je vous dis que j'ai sous les yeux une ville de l'Odyssée. Côte d'Asie ou côte d'Europe, elles se ressemblaient sur les deux rivages ; et il n'en est point, sur l'autre bord de la Méditerranée qui éveille en moi, comme celle-ci, le souvenir des temps héroïques » (II, p. 704). Dans son étymologie déjà, Antibes contient ce nœud contradictoire la rendant à la fois attrayante par sa nature éblouissante, et effroyable par les contours monstrueux insinués dans le souvenir, en effet « elle reçut [des Phocéens de Marseille] le nom grec d'Antipolis, c'est-à-dire "contre-ville", ville en face d'une autre, parce qu'en effet elle se trouve opposée à Nice, autre colonie marseillaise » (II, p. 704). Cet attribut de « contre-ville », intrinsèque à l'étymologie du nom propre Antipolis, et renvoyant à un passé aussi bien historique qu'héroïque, résume, on ne peut mieux, la double nature du site.

Et si « Blanc et bleu » étale, sous son cadre apparemment tranquille, une énumération d'événements tragiques liés aux destructions et aux morts causées par les avalanches, « Madame Parisse » dévoile, par contre, une histoire d'amour, vraisemblablement heureuse, mais qui finit mal. Louis Forestier dit à ce propos : « ce qu'esquise Maupassant, c'est une peinture de l'amour selon le goût moderne : de la galanterie, du chevaleresque, de l'idéal, – à défaut de totale pureté » (II, p. 1542, notice). L'aventure d'amour adultère entre cette « belle et fraîche Méridionale » et l'officier Jean de Carmelin, se charge bien évidemment de contours héroïques, – le commandant ordonnant de fermer toutes les portes de la ville, sous le faux prétexte d'une attaque étrangère, avec le seul but d'empêcher la rentrée de M. Parisse et de rencontrer la femme aimée –, tout en transgressant les lois de la probité morale. En effet, il s'agit bien d'une rencontre charnelle désirée, programmée, voulue. D'une rencontre qui ne saurait se transposer en expérience unique, en souvenir inoubliable, en marque ineffaçable, si elle n'était, en premier lieu, le fruit d'une circonstance exceptionnelle, autant dire une brève parenthèse dans la vie des deux personnages. C'est la déviation par rapport à la régularité de l'existence qui érige ce court épisode à exemple de cette galanterie désormais disparue en France. Maupassant peint d'ailleurs le portrait du parfait courtois d'autrefois dans une de ses chroniques : « celui qui garde au cœur la flamme galante du dernier siècle aime les femmes d'une tendresse profonde, douce, émue, et alerte en même temps [...]. Il sait leur dire ce qui leur plaît, leur faire comprendre ce qu'il pense, leur montrer sans les choquer jamais, sans jamais froisser leur frêle et mobile pudeur, un désir

discret et vif, toujours éveillé dans ses yeux, toujours frémissant sur sa bouche, toujours allumé dans ses veines. Il est leur ami et leur esclave, le serviteur de leur caprices et l'admirateur de leur personne » (*Chro.*, p. 372-73)²⁴¹. Avec « Madame Parisse », c'est non seulement un modèle possible de l'ancienne galanterie qui est reproduit, mais, de manière plus ample, la vision de l'amour chez l'auteur : un amour sensuel, outre qu'idéal, passionné et héroïque, plutôt qu'abstrait, mais destiné à échouer en peu de temps. Car, d'après Maupassant, aucune forme de bonheur sentimental n'est possible en dehors de ces brefs instants fugitifs, de ces rares moments exceptionnels, dont l'écoulement est révélateur tantôt du bonheur initial, tantôt de l'illusion cachée. Comme le souligne Louis Forestier, « la recherche et la peinture de l'amour idéal n'intéressent [...] nullement Maupassant. Il veut seulement saisir – plus sensuellement qu'idéalement – l'instant fragile d'un bonheur. Ce pourrait être une confiance dans les bons côtés de l'existence ; mais, si l'on y regarde bien, on s'aperçoit que ce récit d'actions téméraires et chevaleresques ne reste dans l'esprit du héros que sous l'aspect d'une bonne farce [son entreprise ayant été dévoilée, son bataillon fut envoyé ailleurs], et dans celui de la jeune femme que sous la forme d'un regret éternel. Un instant de bonheur remplit de nostalgie une vie entière : c'était déjà la leçon d'*Une partie de campagne* » (*II*, p. 1543, notice)²⁴², mais aussi, de l'épisode corse d'*Une vie*. Dans la conclusion du récit, Maupassant tire un enseignement assez ironique de l'aventure qui vient d'être racontée, et ce faisant, il souligne le caractère presque comique mais au fond vraisemblable « de l'amour moderne, grotesque et pourtant héroïque. L'Homère qui chanterait cette Hélène, et l'aventure de son Ménélas, devrait avoir l'âme de Paul de Kock. Et pourtant, il est vaillant, téméraire, beau, fort comme Achille, et plus rusé qu'Ulysse, le héros de cette abandonnée ! » (*II*, p. 709-10).

Ce dernier mot nous renvoie au titre, à peu près homonyme, d'un conte paru dans *Le Figaro*, le 15 août 1884 : « L'abandonné ». Comme dans « Madame Parisse », il est question d'une histoire d'amour adultère, passionné, sincère, contraignant les deux amants à quitter leur enfant naturel auprès d'une communauté de campagnards normands pour éviter le déshonneur de la femme. La nouvelle se focalise sur le désespoir insupportable et le regret frustrant de cette malheureuse mère qui, en fin de vie, décide d'aller voir son fils dénié. Ce dernier, devenu un rude paysan, ne la reconnaîtra naturellement pas. Or, au milieu de cette plainte alourdie de

²⁴¹ « La galanterie », chronique publiée dans *Gil Blas*, le 27 mai 1884.

²⁴² À propos d'« Une partie de campagne », nouvelle parue dans *La vie moderne*, le 2 et 9 avril 1881, Forestier affirme : « En fin de compte, une vie médiocre ne s'éclaire pas d'un souvenir heureux ; c'est, au contraire, l'instant de bonheur entrevu qui ronge et anéantit chaque jour d'une existence irrémédiablement terne » (*I*, p. 1358), ce qui vaut également pour « Madame Parisse ».

remords et de mélancolie, un souvenir s'enclasse : celui du voyage dans le Sud de la France, accompli par la triste femme, lorsqu'elle était jeune, pour cacher sa grossesse. Mais le Midi, dont la beauté n'est déclarée que pour la rendre insaisissable, inaccessible à l'héroïne, participe, en fin de compte, à l'affirmation de sa nostalgie. Tout filtre à travers un régime hypothétique de l'impossibilité, à travers un constant "si seulement" transformant une jouissance présumée en aventure irréalisable ; on connaît bien le charme de ces endroits, on aurait pu en profiter, suggère le narrateur, mais des circonstances particulières l'empêchent :

Oh ! ce voyage, dans le Midi, ce long voyage, ces souffrances, ces terreurs incessantes, cette vie cachée, dans ce petit chalet solitaire, sur le bord de la Méditerranée, au fond d'un jardin dont elle n'osait pas sortir !

Comme elle se les rappelait, les longs jours qu'elle passait étendue sous un oranger, les yeux levés vers les fruits rouges, tout ronds, dans le feuillage vert ! comme elle aurait voulu sortir, aller jusqu'à la mer, dont le souffle frais lui venait par-dessus le mur, dont elle entendait les courtes vagues sur la plage, dont elle rêvait la grande surface bleue, luisante de soleil, avec des voiles blanches et une montagne à l'horizon. Mais elle n'osait point franchir la porte. Si on l'avait reconnue, déformée ainsi, montrant sa honte dans sa lourde ceinture !

Et les jours d'attente, les derniers jours torturants ! les alertes ! les souffrances menaçantes ! puis l'effroyable nuit ! Que de misères elle avait endurées ! (*II*, p. 226-27)

La thématique de l'enfant illégitime abandonné, chère à l'auteur, est traitée dans les récits courts comme dans l'un de ses romans les plus célèbres, *Pierre et Jean*, sous des perspectives qui changent au fur et à mesure. Comme nous renseigne André Vial, « cinq contes et nouvelles, tous antérieurs au roman, s'étaient appliqués à ce problème en le considérant successivement du point de vue de l'enfant adultérin : *Le Testament* [1882], – du point de vue de l'enfant et de sa mère : *L'abandonné* [1884], – du point de vue de l'enfant, des amants, ses parents, et même de la société : *Un Parricide* [1882], – du point de vue enfin du mari berné et père supposé : *Le Petit* [1883] et *Monsieur Parent* [1885] ». *Pierre et Jean* [1887], par contre, développe la question à partir du point de vue manquant, à savoir, celui « du fils légitime, frère utérin, et de la famille légale »²⁴³. Mais l'aspect le plus significatif que ces ouvrages partagent, c'est la manifestation d'une angoisse, celle du coup de désir où s'anéantissent, un moment, la volonté et la conscience, – et des conséquences inévitables de cette dépossession, entraînant, pour l'homme, l'aliénation de sa liberté. Il me semble alors que la représentation de ce coin de Méditerranée, telle que nous l'avons lue dans « *L'abandonné* », si elle explicite d'un côté une dépossession nécessaire, un renoncement forcé, une dénégation obligée, elle incarne, de l'autre, le désir déréglé qui y sous-tend. Comme pour Madame Parisse, l'idylle amoureuse constitue une parenthèse dans la vie de

²⁴³ A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman, cit.*, p. 504.

Madame Cadour aussi, dont la brève et passagère jouissance se retrouve implicitement bridée, n'était-ce pour l'affirmer au fond, dans cet endroit charmant et isolé suggérant, par les conséquences inévitables que la faute entraîne, la puissance incontournable de la cause. Le Midi assumerait, de manière voilée, une signification liée à la fécondité et à la naissance – au-delà de la porte enfermant la protagoniste, c'est le « jardin », « l'oranger », « les fruits rouges », « le feuillage vert », la mer avec sa « grande surface bleue », ses « courtes vagues », son « souffle frais », le soleil luisant et « la montagne » qui contiendraient, sans l'avouer, les traces profondes de cet amour vrai et coupable –, dont la vérité, niée par la loi sociale, est reconfirmée, à cause de cette même négation-là, par la loi humaine.

Maupassant accentue d'ailleurs le caractère rare et exceptionnel propre au sentiment amoureux dans « Voyage de noce », texte publié dans *Le Gaulois* le 18 août 1882, dans lequel certains pays méditerranéens, chers à l'écrivain, sont évoqués, sous la forme invraisemblable d'un *patchwork*, en tant que témoins incontestés de ces parenthèses amoureuses uniques et extraordinaires qu'une femme connaît une seule fois dans sa vie²⁴⁴. Cette nouvelle, si semblable à « une sorte de chronique littéraire à propos de laquelle les souvenirs prennent leur essor » (*I*, p. 1452, notice), souligne, à travers sa composition fragmentée d'espaces présentées en vrac, la nature irréalisable et utopique de l'expérience qui leur est attachée. Il est vrai, comme Louis Forestier le suggère, que l'auteur y « utilise [...] toutes sortes de sujets familiers : le voyage, les caresses, la moustache, le bonheur fugitif » (*I*, p. 1452), mais c'est à travers ce mosaïque d'images décomposées et déplacées dans des lieux distincts, qu'il arrive à transmettre vraiment les traits aussi féériques qu'illusoire de cet idéal. Certains passages de ce récit seront littéralement repris et développés dans le chapitre V d'*Une vie*, relatant justement le voyage de noce de Jeanne en Corse, et dans le conte, corse aussi, « Le bonheur ». Dans « Voyage de noce », à ce morcellement fantomatique du cadre spatial représentant, malgré son hétérogénéité, le nœud unique et essentiel de la vraie vie vécue, correspond un morcellement de la forme, elle aussi hybride et variée. L'incipit du récit imite un scénario possible de pièce théâtrale : le nom, l'âge des personnages et la scène où l'action va se dérouler y sont explicitement indiqués, comme le

²⁴⁴ Quant au rapport emblématique s'instaurant entre l'amour et l'illusion chez l'auteur d'*Une vie*, Benedetto Croce affirme : « Que cet amour, sensuel et passionné, ne soit qu'un leurre de la nature, une ivresse printanière [...], Maupassant le sait bien ; et peut-être que, comme Baudelaire, il y entrevoit, au fond, le goût du mal ; mais qu'importe, puisque la critique de l'amour n'ôte pas à l'illusion sa réalité, son existence réelle. Et l'écrivain sait aussi que l'amour, si peu sûr, est en outre éphémère, et se détruit souvent lui-même, en s'achevant par l'abandon, la trahison, la lassitude et le dégoût réciproque ; il ne demande d'ailleurs pas qu'il en soit autrement, puisque, si le plaisir est une douce fièvre, on ne saurait prétendre que celle-ci dure toujours ; et, quand l'amour n'est pas pureté morale, la trahison découverte, soufferte, déchire sans doute le cœur mais ne provoque pas en lui l'indignation éthique, et la douceur elle-même ne parvient pas à le grandir ». B. Croce, « Maupassant », article cité, p. 8.

ferait une didascalie : « PERSONNAGES. MME RIVOIL, cinquante ans, MME BEVELIN, soixante ans. *Un salon. – Sur le guéridon un livre ouvert, La Chanson des nouveaux époux, par Mme Juliette Lambert* » (I, p. 510)²⁴⁵. Une conversation s'entame entre les deux femmes, mais soudain le dialogue laisse la place au monologue de Madame Rivoil qui, émue par le contenu de l'ouvrage se trouvant en face d'elle, raconte sa propre expérience de nouvelle épouse à l'instar d'une héroïne romanesque d'aventures romantiques et chevaleresques : « Oh ! [Parmi les choses disparues] je ne regrette que celle-ci, mon voyage de noce. Et voilà pourquoi ce livre, *La Chanson des nouveaux époux*, m'a bouleversée à ce point. Il n'y a dans la vie qu'un rêve réalisé, celui-là. Songez donc [...]. Nous n'avons, dans l'existence, qu'une heure de vraie poésie, celle-là ; qu'une seule illusion, si complète que le réveil a lieu seulement des mois après ; qu'un seul enivrement, si grand que tout disparaît, tout, hormis Lui [...]. Notre rêve, à nous femmes, c'est d'aimer, et d'avoir pour nous seules, tout à fait pour nous, dans un incessant tête à tête, celui que nous adorons, et qui nous adore aussi, croyons-nous. Pendant ce premier mois tout cela s'accomplit. Mais il n'y a que ce mois-là dans l'existence, pas un autre... pas un autre ! » (I, p. 510).

Puis commence le périple du jeune couple, raconté par bribes discontinus et sensations intermittentes, proches du langage de l'imagination, voire, des visions hallucinatoires du rêve :

J'entrai dans une ville dont je ne distinguai rien ; puis je me sentis sur un bateau qui s'en allait vers *Naples*, paraît-il.

Nous étions debout, côte à côte, sur le plancher qui se balançait. J'avais une main sur son épaule ; et c'est alors que je commençai à m'apercevoir de ce qui se passait autour de moi.

Nous regardions courir les côtes de la Province, car c'était *la Province* que je venais de traverser. La mer, immobile, figée, comme durcie dans une chaleur lourde qui tombait du ciel, s'étalait sous un ciel infini. Les roues battaient l'eau et troublaient son calme sommeil. Et, derrière nous, une longue trace écumeuse, une grande traînée pâle où l'onde remuée moussait comme du champagne, allongeait jusqu'à perte de vue le sillage tout droit du bâtiment [...].

Le soir venait, un soir calme, doux radieux, plein de clarté, de paix heureuse. Pas un frisson dans l'air ou sur l'eau ; et ce repos illimité de la mer et du ciel s'étendait à mon âme engourdie, où pas un frisson non plus ne passait. Le grand soleil s'enfonçait doucement là-bas, vers l'Afrique invisible, *l'Afrique* ! la terre brûlante dont je croyais déjà sentir les ardeurs ; mais une sorte de caresse fraîche, qui n'était cependant pas même une apparence de brise, effleura mon visage lorsque l'astre eut disparu.

Ce fut le plus beau soir de ma vie [...].

Vers le matin, cependant, je m'assoupis. Des bruits, des voix me réveillèrent. Les matelots, en chantant, faisaient la toilette du navire. Et nous nous sommes levés.

Je buvais la saveur de la brume salée, elle me pénétrait jusqu'au bout des doigts. Je regardai l'horizon. Vers l'avant, quelque chose de gris, de confus encore dans l'aube naissante, une sorte d'accumulation de nuages singuliers, pointus, déchiquetés, semblait posée sur la mer.

²⁴⁵ C'est l'auteur qui souligne.

Puis cela apparut plus distinct, les formes se dessinèrent davantage sur le ciel éclairci : une grande ligne de montagne cornues et bizarres se levaient devant nous, *la Corse* ! enveloppée dans une sorte de voile léger [...].

Le lendemain, j'étais à *Naples* ; et je le fis, étape par étape, ce voyage dans le bonheur que raconte le livre de Mme Juliette Lambert [...].

Quand je rentrai dans *Marseille* après ce mois passé dans le bleu, une inexplicable tristesse m'envahit. Je sentais vaguement que c'était fini ; que j'avais fait le tour du bonheur. (*I*, p. 510-14)²⁴⁶

Le compte-rendu du voyage de noce de Mme Rivoil a plus l'air d'être le fruit de son imagination rêveuse que de reproduire les faits tels qu'ils se sont passés dans la réalité : l'héroïne ne sait pas précisément où elle est – « j'entraï dans une ville dont *je ne distinguai rien* » –, ses intuitions sont vagues, incertaines – « je *me sentis* sur un bateau qui allait vers Naples, *paraît-il* » –, et les endroits qu'elle parcourt changent brusquement d'un paragraphe à l'autre – d'abord Naples, puis la Province par laquelle on imagine déjà l'Afrique, puis la Corse, puis, de nouveau Naples, et enfin Marseille. La narration des faits semble refléter l'improbabilité de leur contenu et donner un premier aperçu des traits fondamentaux qui caractériseront la nature de l'action.

Quant au message lancé par l'auteur de ces pages, s'il est vrai d'un côté qu'il associe, comme nous l'avons souvent souligné, l'idylle amoureuse à l'instant bref et passager, il est vrai aussi qu'on ne saurait interpréter un tel extrait sans faire appel à l'emploi d'une certaine ironie. Robert Lethbridge parle, à propos du voyage de noce de Jeanne en Corse, d'une « ambivalence qui mine l'image préconçue aussi bien que sa résonance poétique », ce qui vaut également pour ce récit qui nous met en face d'une véritable combinaison entre « paradis » et « parodie »²⁴⁷. À l'exemple de Jeanne, mais aussi d'Emma Bovary, Mme Rivoil ne fait que confirmer, à travers l'exaltation chimérique de sa passion amoureuse, le caractère illusoire de cette dernière. En affirmant le contraire de ce qu'il veut faire comprendre, le romancier pose son lecteur en face d'un conte dont la portée féerique, attribuée à des lieux communs, sous-entend la véritable essence des faits rapportés, à savoir, leur caractère factice, artificiel, entraîné par la désillusion finale. La Méditerranée de Maupassant, n'apparaissant dans aucun autre conte de manière si allusive comme dans celui-ci, se montre, encore une fois, dans sa nature bivalente : en lieu privilégié, elle semble garder les secrets exquis d'une existence, les courts instants heureux d'une intimité, mais à bien regarder, ce faisant, elle ne fait que dévoiler son entité essentiellement

²⁴⁶ C'est moi qui souligne. La partie relative à la Corse sera exactement reprise dans *Une vie*.

²⁴⁷ R. Lethbridge, *Parenthèses solaires*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 87. Quant à l'attitude railleuse de Maupassant vis-à-vis de l'aventure corse de Jeanne, Lethbridge souligne : « Si la tonalité flaubertienne d'*Une vie* a été reconnue depuis longtemps, c'est à ses risques et périls que le lecteur s'embarque pour un voyage en Corse filtré par le regard d'une autre héroïne de l'ère romantique sans s'apercevoir que, au-dessus de cette lyrique représentation de la Corse en tant qu'île, et îlot, de la beauté, sur ce que Jeanne, elle aussi, "avait eu de meilleur", plane une ironie que l'on ne saurait ignorer », p. 87.

illusoire, sa nature proprement fictionnelle. L'image des pays du soleil ne saurait être déchiffrée sans toujours tenir compte de l'influence exercée, dans l'imaginaire de l'écrivain, par la « grande menteuse », par la « Trompeuse » par excellence : « Qu'est-ce que donc qui soutient l'homme ? Qui le fait aimer la vie, rire, s'amuser, être heureux ? L'illusion. Elle nous enveloppe et nous berce, nous trompant et nous charmant toujours. Elle nous fait voir bleu, elle nous fait voir rose, elle tombe sur nous avec les rayons du soleil levant, flotte autour de nous dans la pâle clarté de la lune. Elle coule devant nous avec les fleuves charmants, pousse avec l'herbe, fleurit avec les fleurs, fermente dans le vin, nous grise, nous séduit, nous affole. Elle nous cache l'affreuse et éternelle misère de tout, change les formes, voit le malheur toujours présent et nous montre le bonheur toujours fuyant » (*Chro.*, p. 487)²⁴⁸.

La réalisation de l'"idylle" n'est pas impossible ; elle s'accomplit exclusivement dans des situations circonscrites et extraordinaires, dans un laps de temps passager jouant le rôle de simple digression dans la vie entière du sujet qui la connaît. La nouvelle intitulée justement « Idylle », parue dans *Gil Blas*, le 12 février 1882, désigne cet état de fugacité qui caractérise les instants heureux. Dans un train roulant de Gênes à Marseille, une grosse nourrice piémontaise finit par donner à boire à un pauvre jeune homme en lui donnant son sein. C'est un croquis peignant une étrange combinaison entre sensibilité maternelle et désir érotique, dont la précarité est soulignée par l'image du train en mouvement. Le paysage au printemps est en harmonie avec cette aventure exclusive – acquérant les contours d'un véritable miracle humain –, pour sa puissante charge sensuelle mais aussi pour son apparition momentanée, passagère :

Le train venait de quitter Gênes, allant vers Marseille et suivant les longues ondulations de la côte rocheuse, glissant comme un serpent de fer entre la mer et la montagne, rampant sur les plages de sable jaune que les petites vagues bordaient d'un filet d'argent, et entrant brusquement dans la gueule noire des tunnels ainsi qu'une bête en son trou [...].

Le soleil, montant au ciel, versait sur la côte une pluie de feu ; c'était vers la fin de mai, et des odeurs délicieuses voltigeaient, pénétraient dans les wagons dont les vitres demeuraient baissées. Les orangers et les citronniers en fleur, exhalant dans le ciel tranquille leurs parfums sucrés, si doux, si forts, si troublants, les mêlaient au souffle des roses poussées partout comme des herbes, le long de la voie, dans les riches jardins, devant les portes des masures et dans la campagne aussi.

Elles sont chez elles, sur cette côte, les roses ! Elles emplissent le pays de leur arôme puissant et léger, elles font de l'air une friandise, quelque chose de plus savoureux que le vin et d'enivrant comme lui.

Le train allait lentement, comme pour s'attarder dans ce jardin, dans cette mollesse. Il s'arrêtait à tout moment, aux petites gares, devant quelques maisons blanches, puis repartait de son allure calme, après avoir longtemps sifflé. Personne ne montait dedans. On eût dit que le monde entier somnolait, ne pouvait se décider à changer de place par cette chaude matinée de printemps. (*I*, p. 1193-94)

²⁴⁸ « Causerie triste », chronique parue dans *Le Gaulois*, le 25 février 1884.

La vision que l'auteur a de la période printanière contribue à déchiffrer le sens de ce passage descriptif. Si, d'un côté, il reconnaît une certaine identification, une sorte d'empathie abstraite entre la belle saison et la passion amoureuse – identification toutefois apparente, trompeuse – comme le souligne l'incipit de la nouvelle « Au printemps »²⁴⁹, de l'autre, il ne renonce pas à démasquer sa marque factice et stéréotypée : « Nous voici entrés depuis quelques jours dans le printemps officiel. Saison odieuse gâtée par ce fléau qu'on nomme : les Amoureux, saison bénie, toute pleine de ce bienfait divin qu'on appelle – les Primeurs. Non point que je veuille dire du mal de l'amour. C'est l'amour printanier que je déteste, cette poussée de la sève du cœur, qui monte en même temps que la sève des arbres, ce besoin inconscient qui vous prend de roucouler comme les tourtereaux : fermentation du sang, rien de plus, piège grossier de la nature, où ne devraient tomber que les très jeunes gens »²⁵⁰. L'image de la nourrice allaitant le misérable étranger, non seulement renverrait-t-elle au désir passionné de la chair – dont la sensualité est renforcée par la présence de parfums puissants dans l'air, comme celui des roses, qualifié de « sucré », « doux », « fort », « troublant » – mais serait aussi en syntonie avec un sentiment maternel qui, tel que dans « L'abandonné », est en communion avec l'espace environnant.

Il s'agit, en tout cas, de digressions extraordinaires, voire de moments circonscrits et singuliers dont la constance et la véridicité se révèlent aussitôt précaires. Cela est à l'origine de cette démarche discontinue et irrégulière qui anime la vision des pays du soleil, évocateurs à la fois d'un bonheur inné, atavique, naturel, et de sa propre négation qui, loin de l'étouffer complètement, contribue néanmoins à le rendre authentique, vivant. Comme l'observe Lethbridge, « la description maupassantienne est comme rythmée par les intermittences solaires se relativisant [...]. Que ce soit sous forme de belles éclaircies entre des passages nuageux, de paragraphes liminaires ou insérés notant les effets du soleil n'est-ce que pour s'ouvrir sur de louches histoires et de textes ombragés ; sous forme de bribes météorologiques interrompant le récit, de descriptions virtuoses évoquant la luminosité du ciel et de la mer, de ces innombrables couchers et levers du soleil. Toutes ces parenthèses ne se comprennent que dans l'alternance, qui est la condition même de l'expérience vécue et d'un univers imaginaire qui résiste – dans la

²⁴⁹ « Lorsque les premiers beaux jours arrivent, que la terre s'éveille et reverdit, que la tiédeur parfumée de l'air nous caresse la peau, entre dans la poitrine, semble pénétrer au cœur lui-même, il nous vient des désirs vagues de bonheurs indéfinis, des envies de courir, d'aller au hasard, de chercher aventure, de boire du printemps », « Au printemps », *I*, p. 284.

²⁵⁰ « Amoureux et Primeurs », chronique parue dans *Le Gaulois*, le 30 mars 1881.

transition, dans la variété, dans la mouvance des sensations et de l'écriture –, dans la multiplication de ses tonalités plurielles à l'immobilité de la monotonie et de la mort »²⁵¹.

Une autre histoire de rencontre dans le train ayant comme cadre le Midi au printemps est racontée dans « Les sœurs Rondoli », texte célèbre paru dans l'*Echo de Paris* le 5 juin 1884, dont le genre se situe à mi-chemin entre la nouvelle et le court roman. Si les références temporelles sont définies dès les premières lignes sous le signe de ce stéréotype printanier déjà esquissé dans les textes que nous venons de présenter dans ce paragraphe – « C'est en 1874, que le désir me vint de voir Venise, Florence, Rome et Naples. Ce goût me prit vers le 15 juin, alors que la sève violente du printemps vous met au cœur des ardeurs de voyage et de l'amour » (II, p. 133) –, l'encadrement spatial semble être contourné par un air de mystère : le protagoniste déclare en effet de ne pas connaître l'Italie et d'avoir « tenté deux fois d'y pénétrer » sans y réussir, d'où la qualification de ce Pays dans les termes de « territoire infranchissable » (II, p. 133). Comme dans « L'abandonné », il est question ici d'une « porte » à franchir, d'une limite à dépasser, en direction d'un espace inconnu, inspirateur de curiosité, gardant en lui une expérience exceptionnelle à découvrir. On peut parler alors d'espace enchâssé, dans la mesure où chaque territoire de la Méditerranée ouvre les portes à un ailleurs qui lui est propre, tout en partageant avec les autres des points communs. « Les sœurs Rondoli » n'est pas une histoire d'amour adultère, ni de voyage de noce, ni d'enfant abandonné, ni d'allaitement charnel ; et pourtant une pareille sensualité y est déclinée, à travers des traits qui se distinguent toujours des autres. S'il s'agit, dans ce récit aussi, d'une de ces rencontres exclusives se déroulant dans un train avec lesquelles l'auteur se sent si à l'aise²⁵², c'est dans « Les sœurs Rondoli » que le caractère sauvage et irrégulier de l'espace devient un tout avec l'aspect de la jeune femme italienne connue pendant le voyage, le paysage et le corps féminin étant tous les deux décrits par le biais d'un langage qui se fait explicitement corporel, sensuel. Pendant le jour, les roses ont un souffle puissant et continu qui épaissit l'air, le rend savoureux et alanguissant ; les orangers ont une senteur plus pénétrante encore qui semble « sucrer ce qu'on respire, en faire une friandise pour l'odorat » (II, p. 140) ; la nuit, « le parfum des orangers devenait plus pénétrant ; on le respirait avec ivresse, en élargissant les poumons pour le boire profondément » (II, p. 144). Ce fusionnement des sens, mis en place à travers la synesthésie, est révélateur de la communion totale existant entre le corps et l'espace : les deux s'entremêlent réciproquement, l'homme y

²⁵¹ R. Lethbridge, *Parenthèses solaires*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 95.

²⁵² Voir à ce propos Jacques Noiray, *Aventures de chemin de fer : les rencontres en wagon dans les contes et nouvelles de Maupassant*, in *Maupassant aujourd'hui*, cit., pp. 173-182.

reste entièrement subjugué, investi, comme le serait par le pouvoir séducteur d'une femme. Et en effet le voilà, complètement inerme à côté de cette fille dont les traits font écho à l'environnement spatial de ses origines : « Et je demeurais avec elle, le cœur libre et la chair tenaillée, nullement las de la tenir en mes bras, cette femelle hargneuse et superbe, accouplé comme une bête, pris par les sens ou plutôt séduit, vaincu par une sorte de charme sensuel, un charme jeune, sain, puissant qui se dégageait d'elle, de sa peau savoureuse, des lignes robustes de son corps » (*II*, p. 155). Il n'y a pas de doute que « ce jardin », « ce paradis des roses », « ce bois d'orangers et de citronniers épanouis qui portent en même temps leurs bouquets blancs et leurs fruits d'or », « ce royaume des parfums », « cette patrie des fleurs » (*II*, p. 139) toute entière renvoie, somme toute, à cette femme, Francesca Rondoli, reposant « dans la pose charmante de la grande femme du Titien » (*II*, p. 150). Ce chef d'œuvre du célèbre peintre italien, notamment la *Vénus au repos* (1538), est d'ailleurs mentionné dans *La Vie errante*. Pour Maupassant, la figure féminine du Titien est un « rêve prodigieux d'attrait charnel »²⁵³. « Cette grande femme au geste impudique, nue et blonde, éveillée et calme » est préférable à « la plus belle des créatures vivantes » (*Chro.*, p. 861). Comme Forestier le fait remarquer, ce tableau « préfigure l'*Odalisque à l'esclave* d'Ingres et, bien sûr, l'*Olympia* de Manet, sans compter la *Moderne Olympia* de Cézanne » (*II*, p. 1362, notice). Il s'agit donc d'un puissant symbole de beauté absolue et de sensualité charnelle, reproposé par Maupassant dans le Carnet de voyage comme dans l'œuvre de fiction. Mais de cette figure imposante aux contours intemporels, il ne reste, dans la nouvelle, que le renvoi à une expérience de séduction qui se consume juste pendant le temps du voyage. Cette Vénus italienne au caractère indéchiffrable, loin d'inspirer un sentiment d'amour éternel, devient victime de ce même amour charnel dont elle a été l'inspiratrice première. Encore une fois, l'expérience amoureuse constitue une brève parenthèse dans la vie de ses protagonistes ; encore une fois, dans le décor idyllique par excellence, l'illusion l'emporte : Paul n'arrive pas à bien saisir la personnalité énigmatique de cette fille « grogneuse », tout en étant étrangement attiré par elle – « J'aimais [...] la moue de sa bouche, l'ennui de son regard ; j'aimais ses gestes fatigués, ses consentements méprisants, jusqu'à l'indifférence de sa caresse » (*II*, p. 153) – ; Francesca, quant à elle, reste dans l'attente d'une épreuve d'amour définitive, aspiration aussitôt déçue par le départ inavoué du jeune homme.

Entre les deux, c'est ce « lien secret, ce lien mystérieux de l'amour bestial, cette attache secrète de la possession » (*II*, p. 153) qui s'instaure à un moment donné, sans laisser de trace.

²⁵³ La *Vénus au repos* ou *Vénus couchée*, vue par Maupassant comme une véritable allégorie de la ville de Florence, est d'abord mentionnée dans la chronique intitulée « La côte italienne III », parue dans *L'Écho de Paris*, le 24 janvier 1890.

L'idylle du début laisse la place à un cadre spatial de plus en plus sinistre, comparable, par son obscurité, à l'Enfer de Dante. Gênes apparaît comme un « immense labyrinthe de pierre, percé de corridors pareils à des souterrains » (*II*, p. 154). Paul et Francesca errent « du matin au soir, par les rues étroites et sans trottoirs », ils parcourent « ces passages où soufflent de furieux courants d'air, dans ces traverses resserrées entre des murailles si hautes que l'on voit à peine le ciel » (*II*, p. 154). Les renvois à l'antiquité classique et à son idéal de beauté absolue d'abord (la *Vénus* du Titien), aux amoureux par excellence de la Comédie dantesque ensuite, auraient pu être un présage valable de fascination aveuglante et de passion amoureuse durables. Ils finissent pourtant par se traduire dans la petite histoire d'un amour qui s'achève avant même de commencer. Et si dans cet amour il y a damnation, c'est dans les raisons fortuites qui ont déterminé l'échec de son début qu'il faut la chercher, plutôt que dans les conséquences de sa fin. Car, il n'y a pas de véritable motif pour lequel cette histoire aurait dû commencer mal. L'énigme de cet amour manqué, dès son commencement, est alors l'énigme de la ville de Gênes qui est, à son tour, l'énigme de cette fille, Francesca, perçue, un an après, comme une « présence irréelle », comme un « fantôme évoqué » (*II*, p. 157). « Certes » – réfléchit Paul pendant son deuxième séjour à Gênes – « elle n'était point une drôlesse, faisant profession de l'amour, elle me paraissait plutôt quelque fille de pauvres gens, séduite, emmenée, puis lâchée, et perdue maintenant. Mais que comptait-elle devenir ? Qu'attendait-elle ? car elle ne semblait nullement s'efforcer de me conquérir ou de tirer de moi quelque profit bien réel » (*II*, p. 155). Trop tard pour s'interroger cette fois. Francesca est partie, en nous laissant la sensation d'un amour tout moderne, ayant pour durée l'instant d'un croisement sans effets.

La transposition du cadre spatial en véritable scène illusionniste s'accomplit définitivement dans « Julie Romain », texte paru dans *Le Gaulois* le 20 mars 1886, qui ouvre explicitement la voie à la dimension de l'illusion d'amour sous l'effet du souvenir, du déguisement et de la représentation factice. La protagoniste du récit, une vieille actrice de théâtre, est un être qui se place entre la vie et la mort, un être dont le cœur ne vieillit pas avec le corps : « Mon pauvre corps a soixante-neuf ans, et mon pauvre cœur en a vingt... Et voilà pourquoi je vis toute seule, dans les fleurs et dans les rêves » (*II*, p. 716) affirme-t-elle. C'est une femme « encore vive » dont « dans quelques mois, dans quelques jours, [...] il ne restera plus qu'un petit squelette » (*II*, p. 714). Son cœur partagé, pendant sa jeunesse, entre deux hommes, un musicien et un poète, elle s'était échappée avec ce dernier « pour aller s'aimer dans l'île antique, fille de la Grèce, sous l'immense bois d'orangers qui entoure Palerme et qu'on appelle la "Conque d'Or" » (*II*, p. 712). En Sicile, ils avaient fait l'ascension de l'Etna et « ils s'étaient

penchés sur l'immense cratère, enlacés, la joue contre la joue, comme pour se jeter au fond du gouffre de feu » (*II*, p. 713). La présentation de cette femme et de son amour passé renvoie à la fois à l'imaginaire de la vie et de la mort. Si Julie Romain d'aujourd'hui nous rappelle, d'une part, les « squelettes grimaçants bizarrement vêtus » (*Chro.*, p. 787) du Cimetière des Capucins de Palerme, et si sa condition de morte en vie est pareille à celle d'une de ces momies qui « était un homme, il y a trois ans, rien que trois ans ? », et qui « vivait, riait, parlait, mangeait, buvait, était plein de joie et d'espoir » (*Chro.*, p. 789)²⁵⁴, tant, dans les deux cas, cette proximité inavouable, ce rapprochement « saisissant » et « terrifiant » entre la vie et la mort est apercevable, le sentiment d'amour qui a rempli sa jeunesse est, d'autre part, « démesuré », « monstrueux », « superbe », comme le volcan sicilien « dominant de sa tête couverte de neige toutes les autres montagnes de l'île » (*Chro.*, p. 802)²⁵⁵. Le caractère extraordinaire, épique de cet amour presque invraisemblable est naturellement le fruit d'une vision dictée, à posteriori, par la mémoire. Tout est justement "vision" dans ce texte où la réalité et le rêve se distinguent à peine, séparés par des barrières fines comme des rideaux : le voyageur anonyme hésite face à la maison « de rêve » de Julie Romain qui est « voilée de fleurs » et semble être « poussée dans un bouquet » ; il ne sait pas si l'actrice consentirait à « ouvrir sa porte » ; il est enfin emmené « sous la véranda », où un paysage féerique se dévoile :

L'allée d'orangers était vraiment admirable à voir. La lune, déjà levée, la pleine lune, jetait au milieu un mince sentier d'argent, une longue ligne de clarté qui tombait sur le sable jaune, entre les têtes rondes et opaques des arbres sombres.

Comme ils étaient en fleur, ces arbres, leur parfum violent et doux emplissait la nuit. Et dans leur verdure noire on voyait voltiger des milliers de lucioles, ces mouches de feu qui ressemblent à des graines d'étoiles (*II*, p. 717).

C'est dans ce cadre que la vieille actrice aime assister, chaque soir, à la mise en scène d'une promenade romantique jouée par ses domestiques déguisés. L'illusion de la scène renvoie à l'illusion du sentiment qui l'inspire, dont Julie est bien consciente : « Oui, il y avait peut-être dans notre passion plus d'illusion que de réalité ; mais ces illusions-là vous emportent dans les nuages, tandis que les réalités vous laissent toujours sur le sol. Si d'autres m'ont plus aimée, par eux seuls j'ai compris, j'ai senti, j'ai adoré l'amour ! » (*II*, p. 715-16). Les impressions données par le voyageur anonyme sur l'espace qu'il parcourt sont en syntonie avec ce véritable royaume de l'illusion d'amour, tel qu'il sera peint par Julie dans la suite du récit :

²⁵⁴ « La Sicile », chronique parue dans *Le Figaro*, le 22 mai 1885.

²⁵⁵ « L'Etna », chronique parue dans *Gil Blas*, le 14 juillet 1885.

Je suivais à pied, voici deux ans au printemps, le rivage de la Méditerranée. Quoi de plus doux que de songer, en allant à grands pas sur une route ? On marche dans la lumière, dans le vent qui caresse, au flanc des montagnes, au bord de la mer ! Et on rêve ! Que d'illusions, d'amours, d'aventures passent, en deux heures de chemin, dans une âme qui vagabonde ! Toutes les espérances, confuses et joyeuses, entrent en vous avec l'air tiède et léger ; on les bois dans la brise, et elles font naître en notre cœur un appétit de bonheur qui grandit avec la faim, excitée par la marche. Les idées rapides, charmantes, volent et chantent comme des oiseaux.

Je suivais ce long chemin qui va de Saint-Raphaël à l'Italie, ou plutôt ce long décor superbe et changeant qui semble fait pour la représentation de tous les poèmes d'amour de la terre (*II*, p. 711).

Le bonheur des incipits revient, dans ce récit aussi, avec des motifs déjà rencontrés auparavant. Le stéréotype printanier, précurseur du bonheur des rencontres fortuites, apparaît, encore une fois, accompagné par ces éléments incontournables de la description de la Méditerranée chez Maupassant : le rivage, la lumière, le vent, les montagnes, la mer, l'air, la brise. Et encore une fois, le paysage se transforme en expérience sensorielle totale. Le langage employé relève du champ du corporel : les espérances « entrent en vous avec l'air tiède et léger », « on les bois dans la brise », « elles font naître [...] un appétit de bonheur qui grandit avec la faim excitée par la marche » (*II*, p. 711). Il n'y a pas de doute. Le voyageur réel qui est Maupassant croise son *alter ego* anonyme dans le domaine de la fiction lorsqu'il est appelé à traduire en mots les sensations éprouvées pendant ses déplacements. C'est l'incipit, le point de départ, l'espoir rêvé, l'heureux présage. Mais la transposition effective de l'illusion en vécu satisfaisant ne fait pas partie de la vie réelle. Elle ne saurait finalement s'accomplir que dans un « décor [...] fait pour la représentation de tous les poèmes d'amour de la terre » (*II*, p. 711). Au de-là de cette scène construite, artificielle, il ne reste qu'un salon « de style Louis Philippe, aux meubles froids et lourds », contenant d'anciens portraits, et où tout « sentait l'autrefois, les jours finis et les gens disparus » (*II*, p. 713). Les deux amoureux, qui dans la représentation « s'en venaient, enlacés, charmants, à petits pas », n'étaient autres que les domestiques déguisés : « un garçon [...] à l'air gauche, aux mains niaises », lui ; « une petite bonne [...] à la taille mince, mais peu jolie » (*II*, p. 713), elle. D'où l'inévitable chute vers la triste vérité des faits, poussée par un réveil sarcastique qui achève cette représentation de l'amour songé par un instinct de rire irréfrenable : « Et je reconnus soudain les deux petits domestiques. Alors une de ces gaietés terribles qui vous dévorent les entrailles me tordit sur mon siège. Je ne riais pas, cependant. Je résistais, malade, convulsé, comme l'homme à qui on coupe une jambe résiste au besoin de crier qui lui ouvre la gorge et la mâchoire » (*II*, p. 718).

Qu'il s'agisse d'amour conjugal ou adultère, filial ou fortuit, toute histoire semble partir de la présentation de contours spatiaux définis en termes extatiques, glissant, chacun à sa

manière, vers des atmosphères instables, précaires, douteuses. L'œuvre de fiction est d'ailleurs la grande parabole du vécu maupassantien, même quand ses intrigues se situent autour de cette Méditerranée qui tant attirait et effrayait l'écrivain-voyageur : pour ce dernier, tout le monde le sait, les pays du soleil représentent une voie d'échappement par rapport à la ville, Paris en particulier, mais aussi par rapport à la maladie mentale de son frère, de sa mère, de lui-même. Désireux de se sauver, il se plonge dans ces terres et les goûte, les sent, les touche, en être sensible et bestial : c'est le moment du départ, de l'incipit, auxquels s'accordent ces descriptions d'un paysage presque corporel devenant un véritable objet de sensualité, d'extase autant physique que spirituelle. Mais l'état paradisiaque ne dure pas longtemps. Le cadre heureusement annoncé au début est finalement poussé en direction de la réalité des faits par une force, sorte de vertige, à laquelle on ne peut pas résister. Tout élan vital est alors affirmé pour être aussitôt démolí, déçu ; toute approche sentimentale trouve, dans ce décor, un territoire apparemment disponible, fertile, propice, prêt toutefois, à dégager son essence illusoire, et son désenchantement. Comme si, au fond, l'auteur voulait nous suggérer de prendre garde, comme s'il voulait affirmer finalement le malheur inévitable accompagnant la fin de toute expérience. Derrière l'expression d'une beauté absolue, d'une perfection impeccable, se tend toujours un piège capable de conduire l'existence du moment et son potentiel idyllique jusqu'à sa contrepartie réaliste chargée, à son tour, de paroxysme et de prise de conscience sur la vérité des circonstances contingentes.

En mettant ainsi en place un mélange de tendances hétérogènes, Maupassant nous rend témoins d'un panorama esthétique relevant de philosophies variées : on peut parler de Sensisme lorsqu'on pense à l'approche, tout à fait sensorielle justement, de l'auteur vis-à-vis de l'espace – approche pareillement apercevable dans l'œuvre biographique comme dans les nouvelles – ; quant à la nature des événements qui se déroulent dans cet espace, et à leur cours, c'est la règle impitoyable du Déterminisme social et culturel de son époque qui l'emporte.

S'il est vrai, d'un côté, que le Midi évoqué par l'écrivain normand est le berceau du plaisir, la source de la tentation, le lieu premier d'un attrait irrésistible, magnétique, et s'il est vrai qu'il est impossible de renoncer à cet attrait, il est aussi certain que l'élan provoqué par et dans cet espace ne saurait reconnaître son aboutissement que dans le retour, quelquefois imprévisible mais toujours nécessaire, inévitable, à la nue réalité des circonstances. Le vol en plein air des incipits, se déployant sur les terres ensoleillées du Midi et sur la mer éblouissante, suit la direction d'une chute progressive lorsque cet espace, indéchiffrable et clos au début, est

définitivement franchi pour devenir espace d'action, narrative et biographique, et d'expérience humaine.

En abordant la question dans des termes métaphoriques, on peut dire enfin que ces pays méditerranéens donnent sur des « portes », bien sûr, – celles que le voyageur, fictionnel et réel, ne résiste pas à ouvrir, curieux et enchanté par cette dimension « autre » qu'elles sous-entendent –, mais aussi sur des « murs », à partir du moment où la voie d'accès aux Pays du soleil se prête à être parcourue jusqu'à un certain point, au-delà duquel c'est l'arrêt, l'attente, les coïncidences manquées, les retournements en arrière causant une réverbération constante sur la vie réelle, sur le point de départ. Plutôt que d'expérience humaine totalisante, c'est ici le cas de parler d'excursus solaires, à savoir, de noyaux particuliers d'existences se situant entre l'espace de deux parenthèses.

Du témoignage historique à l'expérience de l'ineffable : gros plan sur l'Afrique du Nord

Poussée à son extrême, l'histoire de l'amour passager se trouve littéralement coincée à l'intérieur de son univers premier, les pays du Nord de l'Afrique, et en particulier l'Algérie. Littéralement, car, dans ces pays-là, l'aventure est véritablement enfermée dans l'espace étouffant de ses émotions essentielles. En ce sens, le décor constitue le reflet physique d'une poussée plus passionnelle que sentimentale.

Si dans les nouvelles que je viens d'analyser, il est question de "parenthèses" amoureuses entretenant des rapports de cause à effet, plus ou moins explicites, avec les événements passés et futurs de la vie de chaque personnage, dans les nouvelles du Maghreb la nature de l'action est réduite à son extrême minimal. Aucune nuance significative ne modèle les rapports entre les personnages, aucun renvoi aux souvenirs ne décline leur passé, aucune projection vers leur futur ne trace de possibles suites. Tout se passe dans un présent immobile, dans un lieu défini et clos, et l'action porte directement sur le noyau central des faits et des sensations. Les parenthèses amoureuses maupassantiennes, on le sait, avaient comme objet de brèves histoires, pour la plupart adultères, et en tout cas passagères. Il s'agissait, dans la majorité des cas, d'histoires qui finissaient mal quand elles auraient pu se conclure bien – je pense aux « Sœurs Rondoli » par exemple –, ou bien encore d'histoires qui contemplaient une juxtaposition entre passé et présent – « L'abandonné », « Voyage de noce », « Julie Romain » – ou entre présent et avenir – « Les

sœurs Rondoli ». Autour de ces parenthèses sentimentales, il était encore possible de dégager un excursus temporel, plus ou moins défini, ou des relations logiques réglant la progression de l'intrigue : on connaissait non seulement le présent de l'action mais aussi son passé récent, déclencheur des événements ; on pouvait deviner ce que les personnages deviendraient.

Les histoires africaines se focalisent, au contraire, sur le point focal de l'aventure passionnelle – il n'est plus vraiment question de sentiments mais d'instincts et de sensations – se situant dans un lieu précis, à un moment donné. Dans « Marroca », nouvelle parue dans *Gil Blas* le 2 mars 1882, la correspondance entre l'aspect du décor et la nature de l'expérience amoureuse met en relief cette sensation de fermeture constituant l'encadrement fondamental des nouvelles algériennes. Les deux paramètres – espace géographique et expérience passionnelle – semblent être tellement dépendants qu'on ne peut pas comprendre l'un sans avoir vécu l'autre. Ce lien étroit est littéralement affirmé par le narrateur du récit enchâssant : « Quand je sais comment on aime dans un pays, je connais ce pays à le décrire, bien que ne l'ayant jamais vu » (*I*, p. 367). Le protagoniste du récit découvre d'ailleurs ce principe à travers l'aventure vécue à Bougie :

Sache qu'ici on aime furieusement. On sent, dès les premiers jours, une sorte d'ardeur frémissante, un soulèvement, une brusque tension des désirs, un énervement courant au bout des doigts, qui surexcitent à les exaspérer nos puissances amoureuses et toutes nos facultés de sensation physique, depuis le simple contact des mains jusqu'à cet innommable besoin qui nous fait commettre tant de sottises.

Entendons-nous bien. Je ne sais si ce que vous appelez l'amour du cœur, l'amour des âmes, si l'idéalisme sentimental, le platonisme enfin, peut exister sous ce ciel ; j'en doute même. Mais l'autre amour, celui des sens, qui a du bon, et beaucoup de bon, est véritablement terrible dans ce climat. La chaleur, cette constante brûlure de l'air qui vous enfièvre, ces souffles suffocants du Sud, ces marées de feu venues du grand désert si proche, ce lourd siroco, plus ravageant, plus desséchant que la flamme, ce perpétuel incendie d'un continent tout entier brûlé jusqu'aux pierres par un énorme et dévorant soleil, embrasent le sang, affolent la chair, embestialisent (*I*, p. 367-68).

Le golfe algérien de Bougie, qui constitue le décor de l'action, est placé, quant à sa beauté, au même niveau que celui de Naples, d'Ajaccio et de Douarnenez, comme si, à le regarder à distance, il pourrait être effectivement remplacé par n'importe quel autre golfe méditerranéen ou atlantique : « De loin, de très loin, avant de contourner le grand bassin où dort l'eau pacifique », Bougie apparaît comme « une tache blanche dans cette pente verte », comme « l'écume d'une cascade tombant à la mer » (*I*, p. 368), autant dire, comme apparaîtrait, de loin justement, n'importe quel autre golfe. Mais en se rapprochant du site, l'atmosphère devient de moins en moins anonyme :

Bougie est la ville des ruines. Sur le quai, en arrivant, on rencontre un débris si magnifique, qu'on le dirait d'opéra. C'est la vieille porte Sarrasine, envahie de lierre. Et dans les bois montueux autour de la cité, partout des ruines, des pans de murailles

romaines, des morceaux de monuments sarrasins, des restes de constructions arabes (*I*, p. 368).

Si l'on compare cette description issue de l'œuvre fictionnelle aux impressions du Carnet relevant du premier voyage de Maupassant en Afrique (en 1881, un an avant la publication de « Marroca »), on découvre que les sensations liées à cet espace extrême sont constamment mises en relief bien que le souci de l'écrivain soit principalement adressé, dans l'œuvre biographique, à la politique coloniale contemporaine, et le point de vue adopté soit plus proche de celui de l'ethnographe et de l'anthropologue. Dans *Au soleil* (1884), le renvoi aux ruines se place à côté des évocations des incendies arabes, ce qui contribue à rendre le milieu encore plus proche du spectacle surnaturel et du domaine de l'in vraisemblable :

Toute la nuit nous avons suivi le monstrueux brasier. Au jour levant nous atteignons la mer [...].

Au bout de la côte, à gauche, sur la pente rapide du mont, dans une nappe de verdure, la ville dégringole vers la mer comme un ruisseau de maisons blanches. Elle donne, quand on y pénètre, l'impression d'une de ces mignonnes et invraisemblables cités d'opéra dont on rêve parfois en des hallucinations de pays invraisemblables.

Elle a des maisons mauresques, des maisons françaises et des ruines partout, de ces ruines qu'on voit au premier plan des décors, en face d'un palais de carton.

En arrivant, debout près de la mer, [...] au milieu d'un vrai paysage de féerie, on rencontre un débris si magnifique qu'il ne semble pas naturel. C'est la vieille porte Sarrasine, envahie de lierre.

Et dans les bois montueux autour de la cité, partout des ruines, des pans de murailles romaines, des morceaux de monuments sarrasins, des restes de constructions arabes.

Le jour s'écoula, tranquille et brûlant, puis la nuit vint. Alors on eut tout autour du golfe une vision surprenante. A mesure que les ombres s'épaississaient, une autre lueur que celle du jour envahissait l'horizon. L'incendie, comme une armée assiégeante, enfermait la ville, se resserrait autour d'elle. (*Carnets, AS*, p. 204)

Le décor d'Afrique participe ainsi à cette esthétique des ruines concernant aussi bien quelques descriptions de Venise et de la Sicile. L'attention sur les ruines s'insère d'ailleurs dans la dichotomie Beauté/Mort constituant un motif important de surgissement du fantastique. Comme l'affirme Forestier, à propos de la chronique consacrée à Ischia, à travers le champ des ruines, « l'écrivain fait que, avec le recul, ce texte est passé de chronique historique à celui de nouvelle mystérieuse où la vérité ne se révèle que dans l'incertitude et peu à peu »²⁵⁶. Ce qui vaut aussi bien pour ce passage tiré du Carnet.

Il n'y a pas de doute : Maupassant ressent, jour après jour, l'attrait de cette terre qui est loin de lui paraître comme ordinaire. Au-delà de ses devoirs professionnels, c'est l'homme qui est progressivement engourdi par le caractère de cet espace si étrange. Je dis progressivement

²⁵⁶ L. Forestier, *Ischia ou l'île des morts*, in *Maupassant et les pays du soleil, cit.*, p. 117.

puisque l'influence exercée par le paysage sur l'homme s'enfonce au fur et à mesure que le temps avance et que la façon de concevoir ce territoire évolue : des années 1881-1882, période pendant laquelle l'écrivain séjourne en Afrique en qualité d'envoyé de presse, aux années 1888-1890, lorsqu'il y retourne pour fuir la France métropolitaine et faire face à ses troubles de santé. Et si au cours du premier voyage l'expérience personnelle s'entremêle avec les tâches professionnelles, pendant le deuxième, c'est la dimension humaine qui l'emporte, avec des traits qu'on pourrait qualifier d'existentiels, et que l'on peut observer dans l'œuvre biographique, comme dans les nouvelles, mais sous une forme plus voilée. De l'encrage au réel manifesté à travers l'écriture journaliste à la plongée dans les gouffres du presque inconscient personnel, le chemin est bref. Le passage de l'Afrique vécue à l'Afrique songée devient d'ailleurs de plus en plus évident si l'on fait attention au développement des chroniques et des Carnets. Si les textes de 1881 restent principalement accrochés à l'ordre du reportage issu de la réalité sociale et politique de l'aventure coloniale, et si dans ces textes, le regard du chroniqueur se maintient, dans la plupart des cas, scrupuleux et critique, dans les chroniques africaines de 1888, le glissement vers le perturbant, amorcé auparavant, constitue le fondement de l'écriture. Sur le plan fictionnel, c'est le passage de « Marroca » à « Allouma » que je traiterai dans la suite.

Mais revenons à la caractérisation de ce paysage paradigmatique. « Sur les hauts plateaux » est une chronique publiée le 31 juillet 1881, dans *Le Gaulois*. L'auteur s'engage, à ce temps-là, à connaître la situation complexe de l'Algérie, à pénétrer la vie coloniale, à voir clair dans les affaires de la politique étrangère. Mais il transmet, dès le début, ses impressions personnelles sur le paysage qu'il traverse. Dans cette chronique, le voyageur nous peint le panorama vu par le train :

[Le train] côtoie les difficultés du sol ; et soufflant, râlant, comme exténué parfois, il marche vers le désert, vers les solitudes mornes des hauts plateaux, vers l'inconnu [...]. Toute la contrée qu'il traverse est aride et désolée. C'est le pays du feu, le royaume brûlé du soleil. Il règne là, en maître absolu, l'astre ardent qu'on pourrait appeler le roi d'Afrique [...]. Le sirocco souffle, nous jetant à la face l'air enflammé du désert : et parfois, à l'horizon, une île apparaît, entourée d'eau : c'est le mirage. Sur un talus, voici des pierres brûlées et des ossements d'homme : les restes d'un Espagnol. Puis, d'autres chameaux morts, toujours dépecés par des vautours. On a traversé une forêt. Quelle forêt ! Un océan de sable où des touffes rares de genévriers ressemblent à des plants de salade dans un potager gigantesque ! Désormais aucune verdure, sauf l'alfa, sorte de jonc d'un vert bleu qui couvre le sol. Parfois, on croit voir un cavalier dans le lointain. Mais il disparaît : on s'était peut-être trompé [...]. Nous arrivons à Oued-Falled, au milieu d'une étendue toujours morne et déserte [...]. Nous gravissons une colline basse sous une écrasante chaleur. Le sirocco charrie du feu ; il sèche la sueur sur le visage à mesure qu'elle apparaît, brûle les lèvres et les yeux, dessèche la gorge. Sous toutes les pierres on trouve des scorpions. Un reptile s'enfuit ; c'est peut-être la fameuse vipère minute dont la blessure est toujours mortelle, dit-on [...]. Nous repartons avec le train, à travers l'horrible et morne paysage [...]. J'ai donc traversé les

hauts plateaux depuis Saïda jusqu'aux Chotts. C'est sinistre et lamentable. Les Espagnols qui n'ont pas été tués sont partis, de sorte que le train court un jour entier dans ces solitudes sans rencontrer un être. (*Chro.*, pp. 897-902)

C'est par la désolation, la sécheresse, l'immobilité, le vide qu'on cherche à définir les contours, peu stables, de cette réalité où le mirage s'insinue et le mystère se faufile de manière cachée, sans faire de bruit, par instants, dégageant un certain effet de sublime. Cette chronique, où tout semble être offusqué par une menace de mort perpétuelle, est d'ailleurs jugée par Mitterrand comme l'une des plus réussies de la série africaine.

Quant à la nouvelle, le cadre spatio-temporel semble faire écho à la description des chroniques, sauf que l'immensité de l'espace que dans ces dernières assumait l'aspect des « *solitudes* mornes », du « *royaume brûlé du soleil* », de l'« *océan de sable* », du « *potager gigantesque* », de l'« *étendue toujours morne et déserte* », se traduit, dans l'œuvre fictionnelle, en une « *crique* », autant dire un enfoncement de taille réduite formant une sorte de port naturel. Comme si, dans le microcosme de l'écriture littéraire, sorte de mise en abyme symbolique de l'expérience vécue, de cet univers à perte de vue décrit dans les textes journalistiques, il n'en restait que quelques détails minutieux, éclaircis en gros plan. C'est la déformation entraînée par l'écriture artiste, cette attention apportée sur des détails, apparemment insignifiants, de la part d'un romancier qui se juge avant tout comme peintre par rapport à son écriture. Et si le chroniqueur échappe déjà souvent à son rôle d'observateur impartial pour faire surgir l'homme, l'écrivain coince l'homme dans son espace menu pour en retracer son essence première. L'espace fictionnel abandonne la voie des tours et des déplacements, des prises de vue panoramiques et des paysages à vol d'oiseau. C'est plutôt un espace d'immobilité, voire de fermeture restreinte et de concentration minimale mimant, à son tour, les significations dont il est porteur. De ce point de vue, il est possible d'affirmer que la chronique est à la description comme la nouvelle et le conte sont à la représentation, dans ces derniers, le plan descriptif étant toujours anticipateur d'une histoire et évocateur symbolique d'un noyau voilé.

Dès que j'eus mis le pied dans cette petite et ravissante ville [Bougie], je compris que j'allais y rester longtemps. De partout l'œil embrasse un véritable cercle de sommets crochus, dentelés, cornus et bizarres, tellement fermé qu'on découvre à peine la pleine mer, et que le golfe a l'air d'un lac. L'eau bleue, d'un bleu laiteux, est d'une transparence admirable ; et le ciel d'azur, d'un azur épais, comme s'il avait reçu deux couches de couleur, étale au-dessus sa surprenante beauté. Ils semblent se mirer l'un dans l'autre et se renvoyer leurs reflets [...].

C'était en juillet, par une après-midi torride. Les pavés des rues étaient chauds à cuir du pain ; la chemise, tout de suite trempée, collait au corps ; et, par tout l'horizon, flottait une petite vapeur blanche, cette buée ardente du siroco, qui semble de la chaleur palpable [...].

La montagne escarpée, couverte de taillis, de hautes plantes aromatiques aux senteurs puissantes, s'arrondit en cercle autour de cette crique où trempent, tout le long du bord, de gros rochers bruns.

Personne dehors ; rien ne remuait ; pas un cri de bête, un vol d'oiseau, pas un bruit, pas même un clapotement, tant la mer immobile paraissait engourdie sous le soleil. Mais dans l'air cuisant, je croyais saisir une sorte de bourdonnement de feu. (*I*, pp. 368-70)

Dans « Marroca », le personnage se situe à l'intérieur d'un espace qu'on pourrait considérer comme réaliste : aucun renvoi au côté abstrait des solitudes mornes et des mirages n'est présent, et les détails du quotidien – les pavés « chauds à cuir du pain », la chemise trempée de sueur, « la chaleur palpable » – rendent l'atmosphère particulièrement sensible. Maupassant nous transmet les traits essentiels d'un scénario algérien clos et restreint, réduit à ses termes premiers. Mais une contradiction survient déjà : dans l'immobilité et le silence absolus, il y a quelque chose qui remue, un « bourdonnement de feu ». Les trois dernières lignes de ce passage, résumant, on ne peut mieux, le sens secret de ce texte, ainsi que l'un des principaux aspects liés à la dimension existentielle qu'acquiert l'expérience en Afrique du Nord pour le protagoniste de « Marroca », comme pour Maupassant voyageur. Au-delà du calme apparent de ce lieu étroit et taciturne à la chaleur étouffante, ce bourdonnement de feu dont parle Maupassant est un véritable bourdonnement de l'âme et de ses sensations. C'est l'explosion des sentiments élémentaires, de l'attraction instinctive, de l'amour à l'état primitif. C'est l'homme en tant que tel qui agit dans ce décor paradigmatique jouant le rôle de miroir introspectif. En ce sens, les coordonnées temporelles et les rares informations sur les personnages que l'on peut tirer du récit occupent une place secondaire par rapport à cette centralité de l'instinct et du moment issue de l'aventure au Maghreb. De Marroca on connaît ses origines – elle était fille de colons espagnols –, on sait qu'elle « avait épousé un Français nommé Pontabèze » et que celui-ci était employé de l'État. Mais le narrateur, qui est protagoniste de cette histoire, n'a « jamais su bien au juste quelles fonctions il remplissait », et se limitant à constater « qu'il était fort occupé », il n'en demandait « pas plus long » (*I*, p. 371). Contrairement aux autres intrigues adultères, dans celui-ci l'amant, comme le lecteur, n'arrive pas à saisir la cause logique de cette infidélité qui, non par hasard, dans ce décor où tout est animalité et aveuglement, pourrait conduire à un crime. Les discours directs, aussi évanescents et énigmatiques que le brouillard de la raison qui les dicte, nous informent que l'époux de Marroca n'est pas méchant avec elle, et que celle-ci l'aime « beaucoup beaucoup » (*I*, p. 373). D'où l'égarement de son amant : « Je ne comprenais plus du tout, et comme je cherchais à deviner, elle appuya sur ma bouche une de ces caresses dont elle connaissait le pouvoir » (*I*, p. 373). À l'absence d'explications rationnelles à la base de cet

adultère, s'ajoute un sentiment de malaise lorsque le protagoniste arrive, après beaucoup d'hésitations, dans la maison de la jeune femme : « J'étais un peu gêné, je l'avoue, même inquiet. Comme j'hésitais, dans cette demeure inconnue, à me séparer de certain vêtement sans lequel un homme surpris devient aussi gauche que ridicule, et incapable de toute action, elle me l'arracha de toute force et l'emporta dans la pièce voisine, avec toutes mes autres hardes » (I, p. 374). Ce qui est certain, c'est que la parole n'est pas limpide, dans ce conte, et que l'avis du protagoniste n'est jamais clair. Ce que signale Forestier à propos des soi-disant « contes du prétoire » maupassantiens (la formule est d'André Vial), pourrait être transposé, en clé métaphorique, pour ce récit aussi : « ce n'est pas l'enquête policière qui l'intéresse. Les étapes qui permettent d'aboutir à la découverte du coupable sont souvent bâclées ou omises », l'écrivain se plaçant « délibérément dans l'après de ces recherches, au moment où la justice va devoir trancher à partir d'éléments, semble-t-il, bien établis »²⁵⁷.

Les rappels au sentiment de l'étrange et à la presque magie de cet entourage sauvage, jusqu'ici esquissés par bribes, atteignent le comble avec l'apparition de Marroca, sorte de femme pré-moderne, nymphe noire surgissant de l'eau cristalline telle qu'une figure mythologique, semi-déesse païenne, symbole de l'amour bestial et irraisonné. Comme la Vénus du Titien et la Vénus de Syracuse, qui tant attiraient Maupassant, cette Vénus d'Afrique est l'incarnation de la sensualité et de la primauté des sens et des pulsions corporelles :

Rien de plus étonnant que ce tableau : cette belle femme dans cette eau transparente comme un verre, sous cette lumière aveuglante. Car elle était belle merveilleusement, cette femme, grande, modelée en statue [...].

Alors elle montra tout doucement sa tête surchargée de cheveux noirs liés à la diable. Sa bouche était large, aux lèvres retroussées comme des bourrelets, ses yeux énormes, effrontés, et toute sa chair un peu brunie par le climat semblait une chair d'ivoire ancien, dure et douce, de belle race, teintée par le soleil des nègres [...].

C'était vraiment une admirable fille, d'un type un peu bestial, mais superbe. Ses yeux semblaient toujours luisants de passion ; sa bouche entrouverte, ses dents pointues, son sourire même avaient quelque chose de féroce et sensuel ; et ses seins étranges, allongés et droits, aigus, comme des poires de chair, élastiques comme s'ils eussent renfermé des ressorts d'acier, donnaient à son corps quelque chose d'animal, faisaient d'elle une sorte d'être inférieur et magnifique, de créature destinée à l'amour désordonné, éveillaient en moi l'idée des obscènes divinités antiques dont les tendresses libres s'épalaient au milieu des herbes et des feuilles.

Et jamais femme ne porta dans ses flancs de plus inapaisables désirs. Ses ardeurs acharnées et ses hurlantes étreintes, avec des grincements de dents, des convulsions et des morsures, étaient suivies presque aussitôt d'assoupissements profonds comme une mort. (I, pp. 370-71)

Il me paraît que la présentation de cette femme africaine suit un mouvement en *crescendo* : peinte d'abord dans des termes mythiques – son corps nu et « modelé en statue » sort

²⁵⁷ L. Forestier, « La recherche de la vérité », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, p. 53.

de l'eau tel que celui d'une déesse –, elle acquiert graduellement des traits sauvages la rendant plus proche du monde animal que du genre humain, capables de lui insinuer une espèce de pouvoir hypnotique et bestial, l'entraînant jusqu'à la mort. Tout en respectant l'image stéréotypée de femme arabe que le public français espère retrouver dans le récit exotique, l'aura mystérieuse qui investit la femme d'Afrique, la transfigurant, au-delà de sa configuration corporelle, ou peut-être à cause de celle-ci, en une figure autant fascinante que monstrueuse, ouvre la voie à l'ordre du surnaturel.

Dans une chronique intitulée « Les africaines »²⁵⁸, remontant au deuxième séjour de Maupassant en Afrique, le voyageur parle de sa rencontre avec deux Oulad-Naïl, des prostituées du Sud de l'Algérie, peintes en véritables princesses orientales. Contrairement à Marroca, « elles n'étaient pas belles ni l'une ni l'autre » mais, pareillement à elle, elles apparaissent comme « inexprimablement étranges et saisissantes, bestiales et mystiques, parées pour des vices primitifs exigeants et simples de nomades » (*Chro.*, p. 1064). Et si la chronique, genre de texte plus fidèle à la réalité que le récit bref, parle de ces femmes dans des termes semblables à ceux que l'on trouve dans la nouvelle, si l'emploi des antinomies y revient, on peut avoir confiance dans ce qui est la véritable nature de ces dernières. Il me semble que, dans le texte biographique, comme dans le récit fictif, un excès de réalisme conduise à cet hyperréalisme prégnant, chez Maupassant anthropologue comme chez le conteur, un hyperréalisme se détachant de la lignée de l'école naturaliste et qui joue le rôle de précurseur de l'ineffable. Comme si les Oulad-Naïl des chroniques et des Carnets, objets précieux et exceptionnels du regard ethnographe, et Marroca, ou bien encore Allouma, protagonistes des contes, étaient le cible d'une attention descriptive tellement poignante que le résultat, en termes d'écriture, dépassait, tout naturellement, l'adhérence à la basse réalité dont elles relèvent, pour déborder dans le royaume de l'intraduisible, voire, de l'irréductible à toute forme d'expression, du fait de leur intensité. Car la propension vers ce bas-mimétisme, si minutieusement abordée par les naturalistes contemporains et par Maupassant lui-même, glissant ici, comme on vient de constater, vers le domaine de l'inexprimable (l'emploi de l'adverbe « inexprimablement » dans la chronique est paradigmatique en ce sens), est symptomatique de cette hétérogénéité stylistique toute maupassantienne qui conduit à l'impossibilité de classer l'auteur parmi les rangs d'un mouvement littéraire spécifique. Marie-Claire Bancquart a raison lorsqu'elle constate que Maupassant pratique, en solitaire, une combinaison de la parole et de l'indicible, du solide et du

²⁵⁸ Chronique parue dans *L'Écho de Paris*, le 15 juin 1889.

non purement logique, rendant la pensée seconde par rapport à l'énergie des sensations²⁵⁹. Cette tendance à conférer à l'écriture réaliste des penchants surnaturels devient, par ailleurs, de plus en plus nette et spontanée dans la deuxième moitié des années '80, lorsque l'auteur écrit son Afrique à lui, indépendamment des exigences professionnelles liées à la presse.

Si les courtisanes algériennes qui ont attiré l'attention du voyageur en 1889 sont douées, déjà dans la chronique, de caractères antinomiques – ce sont des créatures « étranges et saisissantes, bestiales et mystiques », aux vices « exigeants et simples » –, dans « Allouma », conte paru dans l'*Écho de Paris* les 10 et 15 février de la même année, le tissu narratif dans son entier est véritablement imprégné de duplicité au niveau du signifié. Le narrateur anonyme qui n'est pas cette fois protagoniste, en introduisant le récit enchâssé, déclare qu'il « rôdai[t] à pied par toute cette région magnifique qui s'étend d'Alger à Cherchell, Orléansville et Tiaret », et il qualifie cette zone comme « en même temps boisée et nue, grande et intime » (II, p. 1095). L'espace dont il est question se révèle double de par sa nature inconstante, et ambigu, d'autant plus que ses limites sont peu précisées. Le paysage se compose de « forêts de pins profondes en des vallées étroites », d'« arbres énormes tombés sur le ravin » dont les « troncs morts » sont recouverts de lianes leur donnant « une vie nouvelle », de « creux, en des plis inconnus de montagnes, d'une beauté terrifiante » (II, p. 1095). Le narrateur s'égare en traversant des hauteurs d'où il aperçoit, « dans un lointain presque invisible, l'étrange monument qu'on nomme le tombeau de la Chrétienne, sépulture d'une famille de rois de Mauritanie, dit-on » (II, p. 1096). Puis il redescend et découvre « au seuil du désert, une contrée bosselée, soulevée et fauve, fauve comme si toutes ces collines étaient recouvertes de peaux de lion cousues ensemble » (II, p. 1096). On dirait que cette errance donne vie à un parcours qui ne pourrait exister que dans la sphère de l'imagination subjective, voire de l'hallucination, ou bien dans un rêve proche du cauchemar. Et lorsque l'intensité du décor s'accroît, selon des termes antithétiques visant à cette représentation du sublime typique des paysages africains, l'allusion à cet univers de l'indicible, filtrée par le rêve, se fait explicite :

Les arbousiers sur ma route se penchaient, étrangement chargés de leurs fruits de pourpre qu'ils répandaient dans le chemin. Ils avaient l'air d'arbres martyrs d'où coulait une sueur sanglante, car au bout de chaque branchette pendait une graine rouge comme une goutte de sang.

Le sol, autour d'eux, était couvert de cette pluie suppliciale, et le pied écrasant les arbouses laissait par terre des traces de meurtre. Parfois, d'un bond, en passant, je cueillais les plus mûres pour les manger.

Tous les vallons à présent se remplissaient d'une vapeur blonde qui s'élevait lentement comme la buée des flancs d'un bœuf ; et sur la chaîne des monts qui

²⁵⁹ M.-C. Bancquart, « Une exactitude de l'indicible », *Europe*, article cité.

fermaient l'horizon, à la frontière du Sahara, flamboyait un ciel de Missel. De longues traînées d'or alternaient avec des traînées de sang – encore du sang ! du sang et de l'or, toute l'histoire humaine – et parfois entre elles s'ouvrait une trouée mince sur un azur verdâtre, infiniment lointain comme le rêve. (II, p. 1096)

« Du sang et de l'or », de l'or et du sang. C'est dans cette reine des antinomies symboliques que réside, selon mon point de vue, toute la force de ce territoire magnifique et désolé, habilement décrit à travers un langage du quotidien qui est, en même temps, expression incontournable de l'au-delà ineffable, ou si l'on préfère, de ce hors-là dont Maupassant est maître. Je souligne l'importance qu'il faut attribuer au quotidien, car, le passage du réel à l'irréel ne s'accomplit jamais à travers des transitions nettes, aptes à transformer totalement l'un en fonction de l'autre. Au contraire, on peut affirmer que, chez l'écrivain normand, ce passage ne s'accomplit jamais définitivement. Par le biais d'une écriture qui reste accrochée au domaine du contingent, on arrive à percevoir ce qui se passe au-delà de celui-ci, mais juste derrière, sans jamais perdre le point d'ancrage avec une réalité faite d'éléments simples – les arbousiers sur la route et leurs fruits mûrs – et de menus gestes – le pied écrasant les arbouses ou l'action de cueillir les fruits et de les manger. Loin de se montrer comme deux moments distincts de la narration, la contingence et l'étrange finissent par coexister. D'autant plus que, l'emploi de l'adverbe « étrangement » et de l'expression « avaient l'air de », ainsi que le recours à des termes de mort – « fruits de pourpre », « arbres martyrs », « sueur sanglante », « graine rouge comme une goutte de sang », « pluie suppliciale », « traces de meurtre » – se combinent bien naturellement avec ces éléments empruntés de la sphère du quotidien.

Sur le plan de l'indétermination qui règle la caractérisation des personnages et les rapports entre ces derniers, le récit présente deux points communs avec « Marroca » : la représentation de la femme algérienne, se révélant aussi énigmatique et bestiale que celle du premier conte, et le manque d'informations objectives et de causes rationnelles concernant l'attitude de cette femme et ses choix ; mais par rapport au texte de 1881, dans « Allouma », il semble que ces aspects soient élevés au plus haut degré. Non seulement tout ce qui tourne autour de la vie de cette jeune fille reste obscur, mais l'entourage entier où l'action se situe semble impénétrable. Si « Marroca » pouvait être placé sous le signe de l'inconnu, c'est-à-dire d'une existence qui demeure ignorée, inexplorée, avec « Allouma », on accède au royaume de l'inconnaissable, voire de ce qui, par sa nature abstraite, ne peut pas être sondé par la raison et se soustrait de toute tentative de connaissance humaine. L'aspect de cette créature féminine, tout en reflétant, bien évidemment, comme celui de Marroca, un certain cliché du récit exotique tant à la mode à l'époque, contribue néanmoins à composer ce puzzle de l'étrange tracé par la narration.

On ne sera pas surpris de découvrir qu'Allouma est le fruit d'antithèses continues : elle est « nerveuse » et « souple [...] comme une bête avec [...] des grâces et une sorte d'odeur de gazelle » ; sa figure est « étrange » et « régulière », « fine et un peu bestiale, mais mystique comme celle d'un Bouddha » ; ses lèvres « fortes et colorées [...] indiquaient un léger mélange de sang noir, bien que les mains et les bras fussent d'une blancheur irréprochable » (II, p. 1101). Certes, ces yeux « allumés par le désir de séduire, par ce besoin de vaincre l'homme qui rend fascinant comme celui des félins le regard impur des femmes », capables d'entraîner « une lutte courte, sans paroles, violente, entre les prunelles seules, l'éternelle lutte entre les deux brutes humaines, le mâle et la femelle, où le mâle est toujours vaincu » (II, p. 1102), ne nous disent pas beaucoup plus sur les célèbres pouvoirs incantatoires de la figure féminine africaine. Cependant, tout en admettant la présence d'une représentation assez stéréotypée de cette dernière, il faut avouer que cette même représentation peut servir de porte d'accès à ce royaume de l'inconnaissable dont je parlais avant. Car, au-delà de cette figuration qui relève directement des sens, rien n'est effectivement transparent dans le conte. Les passages ou les simples expressions suggérant la méconnaissance du contexte sont nombreux. Je me limite donc à rapporter les exemples les plus saillants :

J'hésitais sur ce que je devais faire, troublé, tenté et confus. Pour gagner du temps et me donner le loisir de la réflexion, je lui posai d'autres questions, sur son origine, son arrivée dans ce pays et ses rapports avec Mohammed. Mais elle ne répondit qu'à celles qui m'intéressaient le moins et il me fut impossible de savoir pourquoi elle était venue, dans quelle intention, sur quel ordre, depuis quand, ni ce qui s'était passé entre elle et mon serviteur. (II, p. 1101)

De son existence véritable, je ne sus rien de précis. Elle me la conta par détails incohérents qui semblaient surgir au hasard dans une mémoire en désordre ; et elle y mêlait des observations délicieusement puériles, toute une vision de monde nomade née dans une cervelle d'écureuil qui a sauté de tente en tente, de campement en campement, de tribu en tribu. (II, p. 1103)

Quand elle eut fini, je m'aperçus que je n'avais rien retenu de cette longue histoire pleine d'événements insignifiants, emmagasinés dans sa légère cervelle, et je me demandai si elle ne m'avait pas berné très simplement par ce bavardage vide et sérieux qui ne m'apprenait rien sur elle ou sur aucun fait de sa vie. (II, p. 1104)

La maïeutique de la question-réponse, comme dirait Forestier, n'a pas réussi²⁶⁰. Le récit d'Allouma est un récit sur rien. Non parce qu'il cache au fond des vérités inavouables, mais parce qu'il se pose comme une intrigue impossible à être déchiffrée dès son commencement. Et jusqu'à sa fin, pour le protagoniste de l'intrigue passionnelle, l'attitude de la jeune fille reste une énigme. Incapable de donner des réponses à ses fuites soudaines, il conclut finalement en se disant que peut-être elle a disparu « parce que depuis un mois le vent vient du Sud presque

²⁶⁰ L. Forestier, « La recherche de la vérité », article cité, p. 56.

régulièrement » (II, p. 1116). Cette fille du sable est inconstante, telle qu'« un souffle », ou « une girouette qui tourne au vent », dont la flèche est pivotée par une « brise insensible [...] de même qu'une influence imperceptible, une impression insaisissable remue, et pousse aux résolutions le cœur changeant des femmes » (II, p. 1116). Voilà comment se termine une histoire d'amour dans le désert : par ce sens de vacuité que des créatures, instables et capricieuses, telles que « les jouets de leur sensibilité à surprises, les esclaves étourdies des événements, des milieux, des émotions, des rencontres et de tous les effleurements dont tressaillent leur âme et leur chair » (II, p. 1116), produisent en l'homme en proie de leurs abandons. Ce qui paraît important est que, chez Maupassant, « la recherche de la vérité n'est pas issue d'un mécanisme déterministe ou d'une contrainte morale. Elle est plutôt le résultat d'un libre arbitre personnel ; elle est, face aux puissances de la société, l'affirmation d'une liberté de l'homme »²⁶¹.

Même dans le conte on passe de manière inductive de la situation particulière de cette jeune femme, à la condition générale d'un monde arabe, inaccessible et trompeur, que Maupassant désormais, en 1889, connaît bien. Lorsque le protagoniste du conte affirme qu'Allouma, en contant son histoire, « ou plutôt une histoire, [...] dut mentir d'un bout à l'autre, comme mentent tous les Arabes, toujours, avec ou sans motifs », et lorsqu'il ajoute avec ce ton lapidaire et lucide typique de l'ethnographe : « C'est là un des signes les plus surprenants et les plus incompréhensibles du caractère indigène : le mensonge » (II, p. 1103), c'est par la voix de Maupassant voyageur qu'il parle. Deux paragraphes du conte, concernant l'incompréhensibilité attribuée à l'Arabe par l'Européen, semblent d'ailleurs être tirés des chroniques et des Carnets de voyage. À travers ces deux digressions, le narrateur exprime des considérations sur le mensonge d'abord, sur les mœurs et les cérémonies inconnues du peuple indigène ensuite, et termine son discours par ce qu'il définit comme une « infranchissable et secrète barrière que la nature [elle aussi] incompréhensible a verrouillée entre les races » (II, p. 1104). Dans « Alger à vol d'oiseau »²⁶², chronique qui fournit la matière de deux des trois chapitres initiaux de *Au soleil* (à savoir, « Au soleil » et « Alger »), l'écrivain déclare :

Dès qu'on débarque, une large enseigne vous tire l'œil : « Skating-Ring Algérien ! » et dès les premiers pas on est saisi, gêné par la sensation du progrès mal appliqué à ce pays, de la civilisation brutale, gauche, peu adaptée aux mœurs, au climat et aux gens. C'est nous qui avons l'air de barbares au milieu de ces barbares, brutes il est vrai, mais qui sont chez eux et auxquels les siècles ont appris des coutumes dont nous semblons n'avoir pas encore compris le sens. (*Chro.*, p. 872)

²⁶¹ *Ivi.*

²⁶² Chronique parue dans *Le Gaulois*, le 17 juillet 1881.

Maupassant chroniqueur, tout le monde le sait, cherche à démêler, à travers ses enquêtes sur le terrain, ce nœud inextricable que la colonisation a produit dans les pays de l'Afrique du Nord. Il s'arrête à observer et à rapporter, aussi fidèlement que possible, les détails particuliers d'une réalité politique, économique et sociale très complexe. Des événements récents – les insurrections arabes, les fautes de l'administration coloniale française, la famine, les tueries des alfatiers espagnols, les incendies répandus, qu'il peint, comme le remarque justement Mitterand, avec beaucoup de courage, compte tenu des enjeux de la colonisation, et avec une indépendance remarquable dans un journal conservateur comme *Le Gaulois*, en pratiquant bien souvent un « J'accuse... ! » avant la lettre vis-à-vis des conquéreurs de France – aux données anthropologiques et ethnographiques – les *Oulad-Nail*, les Touaregs, le Ramadan, les tentes arabes, la cuisine, la religion, Tunis –, le journaliste nous consigne le portrait authentique d'un territoire en contradiction. L'approche adoptée, toutefois, ne vise pas à donner des réponses. Elle se maintient hardiment ouverte à toute possibilité d'investigation relative aux causes comme aux conséquences. Comme le remarque bien Michèle Salinas à propos des « Lettres d'Afriques », « Maupassant souhaite appréhender la vie coloniale dans sa réalité audacieuse, féconde ou erronée. Derrière les données officielles de la III^e République qui tendaient à démontrer le bien-fondé de la politique de l'assimilation se cachaient une réalité autre, des causes volontairement ou non écartées, des effets ignorés »²⁶³. L'exigence de voir clair par l'engagement aboutit bien souvent dans la dénonciation des maladroites et de l'excès, deux aspects incontournables du contact avec ces régions brûlées par le soleil.

Mais cet intérêt vis-à-vis de la réalité problématique, Maupassant le manifeste pour des raisons qui semblent aller au-delà des difficiles circonstances contemporaines. À propos d'une chronique consacrée aux incendies d'Algérie de 1881²⁶⁴, Mitterand affirme que l'attention de l'auteur se focalise sur le tableau des paysages en proie aux flammes plutôt que sur les causes de cette fureur incendiaire. Et il ajoute : « Maupassant est peut-être plus inquiet devant ce spectacle

²⁶³ Guy de Maupassant, *Lettres d'Afrique (Algérie, Tunisie)*, Présentation et notes de M. Salinas, *cit.*, p. 24.

²⁶⁴ « Les incendies en Algérie », texte paru dans *Le Gaulois*, le 29 août 1881, peint de manière prégnante la vision de la Kabylie en proie aux flammes. Il contient des exemples intéressants de ce réalisme extrême, hyperbolique dirait-on, qui caractérise la description de certains endroits méditerranéens, dont l'Afrique. C'est le cas où le ton lucide du reportage cède la place à la subjectivité de l'observation qui semble dévier, à son tour, et malgré elle, vers des penchants surnaturels : « Tout le pays brûle autour de nous. C'est un spectacle saisissant et unique [...]. Alors, dès que la nuit vient, tout l'horizon s'allume. Dix foyers apparaissent ; l'un, très loin, semble une guirlande de lanternes vénitiennes, un serpent de feu rampant. Un autre apparaît comme une éruption de volcan avec un centre éclatant et un immense panache de fumée rouge [...]. À chaque instant, un nouveau point s'éclaire, un nouveau feu paraît : c'est un désastre incalculable [...]. Quand on arrivait auprès de la ligne embrasée, c'était une inoubliable vision. L'incendie, comme un flot, marchait sur une longueur incalculable. Il brûlait, rasait le pays, avançant sans cesse, et très vite [...]. La chaleur est effroyable dans toute la contrée ; le vent, très faible, est chargé de fumée et de feu ; on étouffe » (*Chro.*, pp. 932-33).

d'une ville assiégée par le feu que devant les attaques des hommes de Bou-Amama, qui sont restés impuissants à déstabiliser le pouvoir colonial. À une époque où il n'existe aucun moyen de montrer au public français des images matérielles de ces incendies apocalyptiques, il use de toutes les figures possibles pour que le langage verbal réussisse à suppléer la vision directe » (*Chro.*, p. 931-32). Or, c'est le cas d'affirmer que cela vaut pour l'expérience africaine dans sa totalité. À côté du reportage, l'impression. À côté du chroniqueur, le visionnaire se laisse envelopper par la sauvagerie et par l'attrait d'un feu, plus métaphorique que réel (on pensera alors au « bourdonnement de feu » de « Marroca ») qui dédouble l'observateur entre l'épouvante et la fascination.

L'état inexplicable auquel le panorama africain est assujéti devient alors condition intrinsèque, voire ontologique, à celui-ci, sur le plan de la réalité comme sur celui de l'évocation symbolique et de l'impression sensorielle. C'est pourquoi, lorsque le chroniqueur constate que « voir clair dans ces affaires algériennes où chacun travaille pour soi ; saisir la vérité dans ce pays où tout le monde trafique, pille, assomme et tue à l'occasion [...] semble un problème trop compliqué pour l'intelligence humaine » (*Chro.*, p. 903)²⁶⁵, il fait appel à la même incapacité de compréhension expérimentée par les sens à l'égard de la réalité extérieure. Comme le remarque justement Forestier, en lisant Maupassant, « il faut répondre oui ; ou, plutôt, il faut dire qu'il existe plusieurs semblants de vérité qui, dans le meilleur des cas se complètent pour aboutir à une appréhension plus exacte des apparences »²⁶⁶. Dans des termes esthétiques, cette condition peut être relevée, dans les chroniques comme dans les Carnets, à chaque fois que l'œil s'arrête à décrire des morceaux de paysage. On traverse l'Afrique et on perçoit cette même tendance à l'ineffabilité que l'on trouvait dans les récits brefs. Comme si l'auteur avait du mal à repérer, non seulement les raisons des circonstances politiques et sociales, mais aussi, et avec ces dernières, les contours d'un cadre spatial échappant à son contrôle. Lanoux le constate d'ailleurs, Maupassant ne fait jamais que témoigner. Il n'agit pas. Et l'essentiel de son œuvre est consacrée à tout autre chose qu'à la critique de la politique de son époque²⁶⁷.

Définir les couleurs et les formes peut alors poser problème. Dans « Vers Kairouan », chronique du 12 décembre 1888, publiée dans *La Revue des Deux Mondes* le 1^{er} février 1889, et intégralement reproduite dans *La Vie errante*, en parlant d'une aube africaine, Maupassant se demande « comment l'exprimer », et met en cause l'incapacité d'une faculté verbale qui finit par faire défaut : « Vraiment nous manquons de mots pour faire passer devant les yeux toutes les

²⁶⁵ « Sur les Hauts Plateaux », *op.cit.*

²⁶⁶ L. Forestier, « La recherche de la vérité », article cité, p. 54.

²⁶⁷ A. Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, Paris, Grasset, 1995.

combinaisons des tons » (*Chro.*, p. 1020). Quelques lignes plus bas, c'est la vue d'une coupole qui fait déclencher une description avortée, et une réflexion aussi fine que nerveuse sur l'impuissance des sens et des mots à peindre fidèlement l'objet dont il est question. En déclarant l'impossibilité de décrire, tout en décrivant, Maupassant semble adopter un expédient stylistique visant à augmenter la curiosité du lecteur à partir d'une véritable impasse de l'écriture :

Nous sommes à Sidi-L'Hanni, et je n'ai jamais vu le soleil faire d'une coupole blanche une plus étonnante merveille de couleur. Est-elle blanche ?

Oui, – blanche à aveugler ! et pourtant la lumière se décompose si étrangement sur ce gros œuf, qu'on y distingue une féerie de nuances mystérieuses, qui semblent évoquées plutôt qu'apparues, illusoirs plutôt que réelles, et si fines, si délicates, si noyées dans ce blanc de neige qu'elles ne s'y montrent pas tout de suite, mais après l'éblouissement et la surprise du premier regard. Alors on n'aperçoit plus qu'elles, si nombreuses, si diverses, si puissantes et presque invisibles pourtant ! Plus on regarde, plus elles s'accroissent. Des ondes d'or coulent sur ces contours, secrètement éteintes dans un bain de lilas, léger comme une buée que traversent par places des traînées bleuâtres. L'ombre immobile d'une branche est peut-être grise, peut-être verte, peut-être jaune ? je ne sais pas. Sous l'abri de la corniche, le mur, plus bas, me semble violet : et je devine que l'air est mauve autour de ce dôme aveuglant qui me paraît à présent presque rose, oui presque rose, quand on le contemple trop, quand la fatigue de son rayonnement mêle tous ces tons si fins et si clairs qu'ils affolent les yeux. Et l'ombre, l'ombre de cette koubba sur ce sol, de quelle nuance est-elle ? Qui pourra le savoir, le montrer, le peindre ? Pendant combien d'années faudra-t-il tremper nos yeux et notre pensée dans ces colorations insaisissables, si nouvelles pour nos organes instruits à voir l'atmosphère de l'Europe, ses effets et ses reflets, avant de comprendre celles-ci, de les distinguer et de les exprimer jusqu'à donner à ceux qui regarderont les toiles où elles seront fixées par un pinceau d'artiste la complète émotion de la vérité ? (*Chro.*, pp. 1045-46)

L'origine de cette impasse descriptive n'est pas due à un facteur unique. D'une part, le décor auquel le regard étranger n'est pas accoutumé, se présente comme une entité insaisissable, d'autre part, les instruments d'observation se révèlent insuffisants. Le résultat donne sur une véritable peinture impressionniste réalisée par des mots. Par ce passage, l'Impressionnisme se trouve littéralement, c'est le cas de le dire, traduit en littérature. Maupassant ressent – et nous laisse ressentir par son langage sensoriel – l'impuissance de transposer verbalement ce coin d'espace qui est devant ses yeux²⁶⁸. La prétention d'adhérer à la réalité qui l'entoure évanouit finalement dans les nuances offusquées de son illusion. Le soi-disant effet de réel, soutenu avec force par la poétique naturaliste ainsi que, plus généralement, par toute l'esthétique réaliste, est

²⁶⁸ Contrairement à Flaubert qui « voyage ou utilise à posteriori le fait qu'il s'est rendu sur place pour authentifier la vérité des images poétiques », Yvan Leclerc observe que Maupassant « fait une toute autre expérience: celle de la faillite du langage à exprimer une réalité qui échappe [...]. Cet indicible alimente ici la thématique du fantastique et de l'étrange. Là où Flaubert conforte le mot poétique par la chose exotique, Maupassant vit la mise en question de son identité européenne (la colonisation) et personnelle (la folie, la filiation), à travers la crise de la représentation : les yeux et les mots occidentaux ratent la vision et l'expression de choses nouvelles pour nos organes instruits à voir l'atmosphère en Europe », Y. Leclerc, *Journal d'un article sur Flaubert et Maupassant voyageurs en Tunisie*, in *Tunis, Carthage, l'Orient sous le regard de l'Occident du temps des Lumières à la jeunesse de Flaubert*, cit., p. 131.

ici mis à l'épreuve par l'un des fils de cette même esthétique. Ce qui est d'autant plus étonnant, car, cette mise à l'épreuve survient dans des genres textuels comme la chronique, et le Carnet de voyage, qui, en principe, devraient maintenir le plus élevé degré de fidélité vis-à-vis de la réalité qu'ils s'engagent à désigner.

L'hégémonie du mystère, aspect en soi assez prévisible si attribué à un entourage "autre" tel que celui des pays arabes, est en même temps à l'origine d'un égarement autant formel qu'existential. Tout en se sentant perdu à l'intérieur de cet univers ineffable, dont il n'arrive pas à débrouiller l'essence – ou peut-être parce que cette essence correspondrait à l'état d'une situation qui demeure au fond inexplicable –, Maupassant semble avouer le plaisir de se perdre en Afrique. Ce désir est d'ailleurs exprimé à partir du début de la toute première chronique consacrée à l'expérience africaine²⁶⁹, où le voyageur déclare : « Voir l'Afrique était un de mes vieux rêves ; et je voulais la voir, cette terre du soleil et du sable, en plein été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouissement furieux de la lumière » (*Chro.*, p. 868). L'attrait irrésistible ne disparaît pas, en 1890, lorsqu'en dépit d'un aggravement important de son état de santé, il repart pour Alger en confessant : « Je me mis à rêver à la terre que j'allais revoir et qui a mis en moi des désirs de retour dont je ne me croyais pas capable » (*Chro.*, p. 1074)²⁷⁰. Le voyageur, parti en 1881 en tant qu'envoyé de presse, finit par s'acheminer, en 1890, à la recherche de l'homme. Et il le fait dans un cadre spatial où tout mène au dérèglement, à l'anéantissement, à la dissolution de soi-même, où l'unicité laisse la place à la duplicité, où les oppositions règnent, et les extrêmes définissent les contours de ce que l'âme aperçoit comme une réalité paradoxale, voire comme ce qu'on pourrait appeler une semi-réalité. Salinas le remarque justement, « tout un réseau d'oppositions, de malversations, d'incompréhensions réciproques mettait en évidence la réalité humaine que l'on tentait trop souvent d'esquiver [...]. Fils d'Adam et fils de Sem vivaient côte à côte, sans entrer en symbiose et juraient de contrastes »²⁷¹.

Ce territoire où Maupassant peut se perdre est, au fond, la source d'une énorme jouissance. Il représente l'exacte contrepartie de ce désir de fuite et d'égarement qu'éprouve l'homme en proie d'envies innées. D'une part, donc, la poussée du sujet, d'autre part, un pays dévoilant ouvertement des contrastes insolubles mais dont la cohabitation fournit le terrain fertile pour plonger dans une dépersonnalisation totale, pour être joyeusement englouti par le Néant.

²⁶⁹ « Alger à vol d'oiseau », texte écrit à Alger le 11 juillet et publié le 17 juillet 1881, dans *Le Gaulois*.

²⁷⁰ « Une fête arabe. La route », chronique parue dans *L'Écho de Paris*, le 7 avril 1891.

²⁷¹ Guy de Maupassant, *Lettres d'Afrique (Algérie, Tunisie)*, Présentation et notes de M. Salinas, *cit.*, p. 32.

La hantise du Néant, mise en relief par de nombreux critiques, est ici un attrait qui ne saurait atteindre son expression la plus haute que de ces bribes d'existence relevant du voyage. Pour le narrateur d'« Allouma », ce rien face auquel toutes les contradictions se brisent, acquiert une valeur introspective profonde. Du fait que « rien ne pèse » en ses « courses alertes dans l'air vif des hauteurs, rien ne pèse, ni le corps, ni le cœur, ni les pensées, ni même les soucis », il ne ressentait « plus rien » en lui « de tout ce qui écrase et torture notre vie, rien que la joie de cette descente » (II, p. 1096). Les courses, à pas rapides et légers, sur les pentes d'une montagne, aboutissent dans une descente irréfrenable, glissement involontaire de la conscience en direction de la perte de soi-même. D'où le plaisir de l'égarement :

Oh ! que j'étais loin, que j'étais loin de toutes les choses et de toutes les gens dont on s'occupe autour des boulevards, loin de moi-même aussi, devenu une sorte d'être errant, sans conscience, et sans pensée, un œil qui passe, qui voit, qui aime voir, loin encore de ma route à laquelle je ne songeais plus, car aux approches de la nuit je m'aperçus que j'étais perdu. (II, pp. 1096-97)

La nostalgie atavique d'un monde primitif, loin des boulevards, et la recherche acharnée de la fuite conduisant à l'oubli extatique de soi-même, s'enracinent dans le vécu direct du sujet. Comme dans l'écriture, dans la vie aussi, le penchant irrésistible entraînant l'homme vers la dimension de l'ailleurs, naît toujours de l'attachement à une réalité aux contours temporels et spatiaux clairs, et à l'expérience vécue.

Les renvois à ce « rien », tant répété dans la nouvelle et si riche de significations, sont d'ailleurs nombreux dans les passages les plus intimes des Carnets de voyage. *La Vie errante* s'ouvre sur une véritable condamnation du monde moderne et sur l'expression du sentiment de malaise qu'il provoque chez l'auteur. Dans « La nuit », deuxième chapitre de ce Carnet, Maupassant, en se dirigeant avec son bateau vers la côte italienne, écrit : « Comme c'est bizarre ce changement, après la clameur de Paris. Je n'entends plus rien, mais rien, rien ». Un « rien », dirait-on, qui se charge de l'immensité des éléments naturels, des solitudes et du silence peuplant aussi bien les horizons d'Afrique. C'est Maupassant le voyageur, qui se dévoile, cette fois, le masque arraché, à la rencontre de l'homme, au cœur de ce dépaysement tant désiré : « Etre seul, sur l'eau ou sous le ciel, par une nuit chaude, rien ne fait ainsi voyager l'esprit et vagabonder l'imagination. Je me sentais surexcité, vibrant, comme si j'avais bu des vins capiteux, respiré de l'éther ou aimé une femme » (*Carnets*, VE, p. 324).

Contrairement à ce qui arrive sur l'eau, en Afrique, l'abandon total de soi-même a comme toile de fond, on le sait, des spectacles violents et enchantés, mais capables de produire un sentiment d'apaisement définitif. C'est là, je crois, la clé du récit africain : aveuglement,

dégradation, mystère, fermeture, ne sauraient s'expliquer finalement sans faire recours à cette quête d'un ailleurs qui est aussi quête et perte, délicieuse et affolante, de soi-même. En lisant ces mots de Maupassant, tirés de *Au soleil*, on y retrouve la jouissance intime d'une méditation s'entreposant entre la réalité et le rêve, entre cet espace vécu et cet espace rêvé qui est l'essence dernière de la représentation des pays d'Afrique :

Chaque matin, on se remet en marche dès l'aurore à travers ces interminables et mornes étendues ; chaque soir, on aperçoit venir quelques hommes à cheval et drapés de blanc qui vous conduisent vers une tente rapiécée sous laquelle des tapis sont étalés. On mange tous les jours les mêmes choses, on cause un peu, puis l'on dort, ou l'on rêve.

Et, si vous saviez comme on est loin, loin du monde, loin de la vie, loin de tout, sous cette petite tente basse qui laisse voir, par ses trous, les étoiles et, par ses bords relevés, l'immense pays du sable aride !

Elle est monotone, toujours pareille, toujours calcinée et morte, cette terre ; et, là, pourtant, on ne désire rien, on n'aspire à rien. Ce paysage calme, ruisselant de lumière et désolé, suffit à l'œil, suffit à la pensée, satisfait les sens et le rêve, parce qu'il est complet, *absolu*, et qu'on ne pourrait le concevoir autrement. La rare verdure même y choque comme une chose fausse, blessante et dure.

C'est tous les jours, aux mêmes heures, le même spectacle : le feu mangeant un monde ; et, sitôt que le soleil s'est couché, la lune, à son tour, se lève sur l'infinie solitude. Mais chaque jour, peu à peu, le désert silencieux vous envahit, vous pénètre la pensée comme la dure lumière vous calcine la peau ; et l'on voudrait devenir nomade à la façon de ces hommes qui changent de pays sans jamais changer de patrie, au milieu de ces interminables espaces toujours à peu près semblables. (*Carnets, AS*, p. 172)

De l'énumération hyperréaliste d'habitudes insignifiantes, banales, – « chaque matin, on se remet en marche » ; « chaque soir, on aperçoit venir des hommes à cheval » ; et puis « on mange tous les jours les mêmes choses, on cause un peu, puis l'on dort » – à la transposition intérieure d'un espace élémentaire déformé, le glissement est rapide et se produit sans cause apparente. D'autant plus que ce désert « absolu » où l'« on ne désire rien », où l'« on aspire à rien », suffisant à la pensée, satisfaisant « les sens et le rêve », est monotone, désolé, mort. L'absence de liens rationnels capables de tracer des rapports de cause à effet entre le moi et le paysage extérieur, bien avant d'être une marque incontournable de la représentation littéraire de l'Afrique, caractérise la perception subjective du vécu de l'auteur. C'est pourquoi, lire ces récits africains correspondrait à plonger dans l'aventure dont le véritable Maupassant a été le protagoniste premier. Au-delà du stéréotype figé, la vérité, inextricable et changeante, dictée par la dimension humaine et transposée par l'écriture artiste, nous confère la représentation d'un panorama complexe dont les multiples facettes demeurent juxtaposés telles que les touches entremêlées et distinctes d'un tableau impressionniste. On retiendra donc ce que Kamel Gaha signale à propos de l'Orient mythique et de l'Orient historique chez Baudelaire : les termes Orient et Occident, étant « au départ des déictiques qui permettent d'appréhender l'espace à

partir d'un repère représenté par le regard du sujet », ils ne seront jamais les inspirateurs d'une représentation univoque, d'autant plus que le souci perceptif qui leur est conféré définit moins l'objet représenté que les motivations propres de celui qui représente. En ce sens, « il serait grave d'accorder à ces images ou à ces représentations une autonomie quelconque, détachée des inquiétudes et des questions par lesquelles le sujet tente d'organiser l'ensemble de ses motivations en constructions ou en images »²⁷².

L'entre-deux vies : Méditerranée et maladie

Les dissonances entre l'espace et la narration, abordées déjà à propos des parenthèses amoureuses situées dans le Midi, acquièrent des traits encore distincts si l'on conçoit cette zone de la France en fonction de ce qui pourrait être considéré comme l'un de ses aspects les plus tristes et, à la fois, les plus vrais, la quête du bonheur entre la vie et la mort, qu'accompagne souvent la maladie. L'aventure sentimentale, on l'a vu, met en place des petits tableaux, apparemment heureux, portant sur la négation de toute illusion; elle confine ces moments dans les limites de deux parenthèses, sorte de digression exceptionnelle dans l'existence, conventionnelle et routinière, des deux amants ; elle aboutit enfin sur la prise de conscience, inévitable et nécessaire, du désenchantement final. Le cadre où l'on insère ces aventures demeure, toutefois, attaché au domaine de la vie. D'autant plus que c'est la recherche de l'amour vrai, en premier lieu, qui pousse les personnages à défier l'ordinaire pour se sentir extraordinaires, vivants.

À partir du moment où la maladie s'insinue dans cette quête – jusqu'au point d'en déterminer le développement –, le champ dont il est question est un champ de morts-vivants. D'où la friction avec ce cadre spatial, en principe idyllique, où l'intrigue se situe, un cadre capable de conférer à l'histoire des connotations très intéressantes. Car le voici, ce décor formidable, peint par l'écrivain dans la première chronique consacrée à la Côte d'Azur, et dont le titre déjà, « Chez la mort »²⁷³, contredit la description qui en suit :

Des roses, des roses, partout des roses. Le train court entre deux champs infinis de roses ; et le vent qui vous souffle au visage par la portière semble un ouragan de parfums.

Une autre odeur, plus pénétrante, vous frappe encore : on dirait qu'elle flotte sur la première et l'enveloppe : c'est la senteur puissante des citronniers et des orangers

²⁷² K. Gaha, *Orient mythique et Orient historique*, in *Tunis, Carthage, l'Orient sous le regard de l'Occident, du temps des Lumières à la jeunesse de Flaubert*, cit., p. 14.

²⁷³ Chronique parue dans *Le Gaulois*, le 8 mai 1882.

fleuris ; car au-dessus des champs de rosiers s'étagent des feuillages sombres où brillent comme des astres les oranges d'or et les citrons jaunes oubliés aux branches. Et la montagne s'élève, toute plantée de ces arbres embaumants qui portent en même temps leurs fruits ardents et leurs bouquets exquis. Une mollesse vous envahit, dans cette abondance d'odeurs, une envie de s'anéantir, enivré jusqu'à l'épuisement par ces douces exhalaisons. (*Chro.*, p. 671)

Ce que l'on ressent dans le train est surprenant. Cependant, à regarder de près, la surabondance des parfums semble avoir quelque chose de suspect. Le mot « roses » est trop souvent répété – on le retrouvera encore, dans les lignes suivantes du même texte, inséré à l'intérieur d'une structure elliptique semblable à la première, « des roses, des roses, toujours des roses » (*Chro.*, p. 672) – ; les odeurs, aussi intenses soient-elles, se superposent en couches plurielles ; et à côté des « oranges d'or », il y a des citrons peut-être trop jaunes et trop mûrs pour avoir été oubliés aux branches. L'accumulation d'adjectifs qualificatifs positivement connotés – « infinis », « puissante », « fleuris », « embaumants », « ardents », « exquis », « douces » – crée un effet de redondance un peu équivoque. Seuls quelques feuillages sont sombres, tandis que l'adjectif « embaumant », si l'on pense à l'action d'« embaumer », sous-entendrait un rappel au traitement des cadavres. Cet effet de redondance est renforcé par le recours continu à des termes, quelques fois synonymiques, qui définissent un champ sémantique de l'odorat : « parfums », « odeur » (deux fois), « senteur », « exhalaisons », mais aussi « vent », « ouragan », « bouquet ». Ce spectacle olfactif est capable de conduire finalement à la perception magnifique de l'enivrement des sens et du dérèglement joyeux, jusqu'à l'anéantissement totalisant du sujet, comme s'il fallait tant de profusion pour atteindre le néant, « rien » étant, au fond, limitrophe de « trop ». Dans une autre chronique consacrée au Midi, dont le titre, « À propos de rien »²⁷⁴, est évocateur en soi, Maupassant nous rend le côté explicitement obscur de ce « rien » expérimenté au bord de la Méditerranée. Entre janvier et mars 1886, l'écrivain se rend souvent à Cannes où il assiste, peut-être²⁷⁵, à la bataille des fleurs, transposée à Nice, dans cette chronique, dont la protagoniste, « une petite femme blonde et jolie », arrête, pendant quelques instants, de batailler pour regarder la scène, et murmure :

– Mon Dieu, que les hommes sont laids ! Pour la première fois, elle s'apercevait, au milieu de cette fête, au milieu de ces fleurs, au milieu de cette joie, au milieu de cette ivresse, que, de toutes les bêtes, la bête humaine est la plus laide.

²⁷⁴ Chronique parue dans *Gil Blas*, le 30 mars 1886.

²⁷⁵ C'est Mitterand qui le suppose dans l'introduction à la chronique, *Chro.*, p. 700.

Alors elle regarda, autour d'elle, la foule agitée des tribunes et elle se vit au milieu d'affreux êtres ridicules, dont le rire était une grimace, une abominable grimace qui relevait les joues, fendait la bouche, fermait les yeux, plissait le nez.

Et par-dessus l'odeur des fleurs coupés, des fleurs arrachés aux jardins, arrachés à la terre pour amuser la foule, la vilaine foule grouillant dans la poussière, une odeur de peuple flottait, une odeur de chair malpropre et d'ail, cette odeur d'ail que les gens du Midi répandent autour d'eux comme la rose exhale son parfum, dont ils empoisonnent leurs villes, dont ils corrompent l'air de leurs campagnes, dont il gâtent le ciel lui-même. (*Chro.*, p. 701)

Le champ sémantique de l'odorat, généré par les fleurs, qui est une constante des descriptions se situant au Midi, constitue ici un prétexte pour dénoncer la médiocrité humaine et l'horreur des foules. À propos de cette chronique, Mitterrand affirme : « Cette vision prend un relief particulier de son contraste avec la beauté des fleurs de la Méditerranée et la gaité des fêtes de la Côte » (*Chro.*, p. 700), tout comme dans l'incipit de « Rose », titre, lui-aussi emblématique, d'un conte où la bataille des fleurs sert de contour à une réflexion sur le rôle que joue l'amour dans la recherche du bonheur, thème, d'ailleurs, qui est assez cher à l'auteur. Deux femmes s'interrogent sur leurs vies, au milieu d'une cérémonie qui, loin de se présenter comme une occasion de jouissance, semble faire écho à de véritables funérailles :

Les deux jeunes femmes ont l'air ensevelies sous une couche de fleurs. Elles sont seules dans l'immense landau chargé de bouquets comme une corbeille géante. Sur la banquette du devant, deux bannettes de satin blanc sont pleines de violettes de Nice, et sur la peau d'ours qui couvre les genoux un amoncellement de roses, de mimosas, de giroflées, de marguerites, de tubéreuses et de fleurs d'oranger, noués avec des faveurs de soie, semble écraser les deux corps délicats, ne laissant sortir de ce lit éclatant et parfumé que les épaules, les bras et un peu des corsages dont l'un est bleu et l'autre lilas [...].

Le landau parcourt au grand trot la route, la rue d'Antibes, précédé, suivi, accompagné par une foule d'autres voitures enguirlandées, pleines de femmes disparues sous un flot de violettes. Car c'est la fête des fleurs à Cannes. (*I*, p. 1167)

Seules quelques parties des corps de ces femmes, « ensevelies » et « disparues », apparaissent sous des couches de fleurs peut-être trop chargées. Et l'accumulation de ces dernières contribue à souligner, à nouveau, l'excès des éléments dans la scène. Un excès douteux, aux nuances changeantes, capable de convaincre ingénument l'esprit des gens les plus simples et de les apaiser bonnement – c'est l'avis de l'une des deux femmes qui déclare : « Quoi donc ? Moi je me sens heureuse tout à fait. Je n'ai besoin de rien » (*I*, p. 1168) –, ou de susciter des questionnements sur la vérité de certains trous de l'existence qui, malgré les apparences, laissent le désir toujours insatisfait – c'est ce que l'autre dame pense lorsqu'elle dit : « Oui, c'est bon. Mais il manque toujours quelque chose [...]. Quel que soit le bien-être du corps, nous désirons toujours quelque chose de plus... pour le cœur » (*I*, p. 1168). La suite porte sur une

aventure perverse, arrivée à l'une des deux femmes, qui se découvre trompée par un valet, un « condamné à mort [...] pour assassinat précédé de viol » (*I*, p. 1172), déguisé en sa femme de chambre. L'échec dans lequel la quête du bonheur aboutit, se mêle à l'humiliation éprouvée par la victime de cette histoire de dégénération, tandis que l'autre femme, qui l'écoute, demeure muette, incapable de saisir le sens du malaise de la première. Un écart remarquable surgit de l'approche à cette quête du bonheur dont les deux femmes discutent : pour celle qui, en ressentant encore vif en elle le désir qui agite le sentiment comme la pensée, s'acharne à remplir les vides de sa vie, il n'y a rien en échange que la dérision et la tromperie des rêves brisés ; tandis que l'autre, se retenant simplement satisfaite par rapport à ce qu'elle a, et n'aspirant à aucune autre chose, ne comprenant même pas l'avis de son amie, reste dans un état de silence et d'immobilité, typique des êtres qui ignorent, inconsciemment, le sens et les motifs de la recherche. Mme Simone, en effet, « ne répondit pas. Elle regardait droit devant elle, d'un œil fixe et singulier les deux boutons luisants de la livrée, avec ce sourire de sphinx qu'ont parfois les femmes » (*I*, p. 1172).

Or, c'est de ce contraste dont parlait Mitterand – ou plutôt, plus généralement, *du* contraste – que relève la vision de ces terres du Midi étant l'objet de représentations multiples dans l'œuvre fictive et biographique. Il faut faire appel, d'ailleurs, à la production littéraire dans son ensemble pour saisir l'identité fragmentée des villes méditerranéennes où l'auteur séjourne, à plusieurs reprises, pour voir sa mère et son frère malades, mais aussi pour échapper de la médiocrité parisienne et de la vie moderne de la capitale, pour aller se perdre lui-même, enfin, dans ce néant qui est, au fond, une source autant de hantise que d'attraction. Comme le souligne Marcoin, ce "rien" sur lequel l'auteur revient sans arrêt « échappe à l'ingénuité de nos semblables, à l'illusion universelle [...], à tout ce que Maupassant a pris l'habitude de nommer "bêtise". Car au Midi comme ailleurs se joue le rapport au monde et aux mots qu'un maître inflexible a rendus définitivement suspects »²⁷⁶.

Les contes et les nouvelles qui associent le Midi à la maladie sont nombreux. Cependant, dans plusieurs de ces récits, le décor n'est mentionné que pour transmettre les coordonnées spatiales de référence, l'histoire portant sur des sujets développés indépendamment. Le renvoi à l'état morbide est alors implicite à la narration. Comme s'il suffisait de nommer Menton, Nice ou Cannes pour faire surgir, automatiquement, ce rappel à la maladie, même lorsque l'on n'aborde pas celle-ci. « Auprès d'un mort »²⁷⁷ commence, en effet, par ces mots :

²⁷⁶ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 66.

²⁷⁷ Conte publié dans *Gil Blas*, le 30 janvier 1883.

Il s'en allait mourant, comme meurent les poitrinaires. Je le voyais chaque jour s'asseoir, vers deux heures, sous les fenêtres de l'hôtel, en face de la mer tranquille, sur un banc de la promenade. Il restait quelques temps immobile dans la chaleur du soleil, contemplant d'un œil morne la Méditerranée. Parfois il jetait un regard sur la haute montagne aux sommets vaporeux, qui enferme Menton ; puis il croisait, d'un mouvement très lent, les longues jambes, si maigres qu'elles semblaient deux os, autour desquelles flottait le drap du pantalon, et il ouvrait un livre, toujours le même. (*I*, p. 727)

Le conte s'ouvre sur la présentation de cet allemand phthisique pour introduire, tout de suite après, le souvenir du philosophe Schopenhauer, considéré par le narrateur comme le « plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre », dont la mort est, à son tour, désignée par un réalisme presque dérangeant, pervers. Le cadavre est, en effet, observé à proximité : on distingue son « visage immobile et riant », « l'odeur infâme du corps décomposé », « la bouche serrée », « les joues creusées profondément », et puis encore « l'odeur épouvantable » et l'« horrible façon » par laquelle « il grimaçait ». Comme pour les textes du Maghreb, lorsque la description touche à un certain degré d'intensité, on dirait qu'elle perd le contact avec la réalité dans laquelle elle est enracinée dans un premier moment. Et dans ce cas aussi, la réalité dont il est question relève du bas, voire de la reproduction d'objets infimes et obscènes – des prostituées dans les textes algériens, ici un cadavre en décomposition – dont la dimension corporelle est toujours mise en évidence de façon poignante. L'intérêt morbide que l'auteur accorde à la dimension mortuaire – et en premier lieu à l'aspect des cadavres et aux cimetières – garde donc, au niveau de la description, une lucidité singulière mais suspecte dont le résultat produit un effet autant véridique que lugubre. Du Cimetière des Capucins de Palerme à la nécropole tunisienne de l'Enfida²⁷⁸, la réflexion sur la mort atteint, dans l'espace transposé de la fiction littéraire aussi, le degré d'adhérence le plus élevé vis-à-vis d'une réalité qui côtoie le néant, et dont elle est censée de désigner cet état intermédiaire rappelant ce qui n'est plus par ce qui demeure encore. Comme

²⁷⁸ À propos de la passion morbide que Maupassant ressent vis-à-vis de la description des cadavres et des cimetières, l'attention attribuée à la nécropole tunisienne de l'Enfida, visitée en 1889, fournit une comparaison intéressante entre la perception des ancêtres de la part des Orientaux et des Européens. En se référant à ces derniers, le caractère de tabou qui accompagne la vision de la mort revient avec une précision descriptive sur les détails physiques qui semble vouloir proclamer ce que normalement paraît être invouable. Le compromis lié à la présence de la mort étant brisé, l'auteur s'engage à prendre le parti de la vérité lorsqu'il déclare : « Chez nous, [...] c'est un fumier de morts à la porte des villes. On leur donne tout juste le temps de perdre leur forme dans la terre engraisée déjà par la pourriture humaine, le temps de mêler encore leur chair décomposée à cette argile cadavérique ; puis, comme d'autres arrivent sans cesse, et qu'on cultive dans les champs voisins des plantes potagères pour les vivants, on fouille à coups de pioche ce sol mangeur d'hommes, on en arrache les os rencontrés, têtes, bras, jambes, côtes, de mâles, de femelles et d'enfants, oubliés et confondus ensemble ; on les jette, pêle-mêle, dans une tranchée, et on offre aux morts récents, aux morts dont on sait encore le nom, la place volée aux autres que personne ne connaît plus, que le néant a repris tout entiers, car il faut être économe dans les sociétés civilisées », « Vers Kairouan » (*La Revue des Deux Mondes*, 1er février 1889), *Chro.*, p. 1027.

le constate Tiziana Goruppi, la terreur obsessionnelle de la mort chez Maupassant n'exclut pas un attachement morbide aux valeurs de la vie et à tout ce qui peut être considéré comme vivant²⁷⁹.

L'attention focalisée, dans l'œuvre biographique comme dans les contes et les nouvelles, sur les détails du corps, en tant qu'objets spécifiques de représentation, est issue de cet attachement passionné de Maupassant à un « réel » qui est apte d'entraîner une mise en cause des catégories habituelles de la perception. Comme l'observe Robert Bordaz, la modernité de l'écriture maupassantienne a à voir avec cet « amour minutieux du réel [qui] le fait dépasser dans la précision son maître Flaubert, dans la mesure où le "détail" devient un "objet" en soi »²⁸⁰. L'effet provoqué par la vue du corps décédé de Schopenhauer va donc au-delà de la représentation réaliste et touche à cet hyperréalisme qui est précurseur du surnaturel. On ne s'étonnera pas donc si du rapprochement à « cet incomparable esprit » (*I*, p. 729) naît une aventure de l'in vraisemblable, sinistre et inquiétante, une véritable scène de l'horreur paralysant le couple d'hommes qui se trouvent à côté du mort pour le veiller²⁸¹. « Auprès d'un mort » n'est pas, bien évidemment, un récit sur la maladie. La mort, quant à elle, y est mentionnée en tant que prétexte d'affleurement du fantastique, par le biais d'une surestimation apportée sur l'élément du corps en décomposition, plutôt que par une réflexion de l'ordre du métaphysique. À part l'incipit (cité plus haut), seule la fin du récit signale l'encadrement spatial de l'anecdote, dont le choix demeure, pourtant, injustifié. Et ce vieux narrateur, sorte de mort-vivant lui-aussi (on ne comprend pas pourquoi), après avoir raconté son histoire, disparaît dans la Côte, sans raisons particulières, en ayant sous les yeux le panorama éblouissant des villes du Midi : « Et, comme le soleil s'approchait de la mer étincelante, l'Allemand phthisique se leva, me salua, et regagna l'hôtel » (*I*, p. 731). Pour faire face à la mort, en la regardant de tout près, il faut joindre les côtes de la Méditerranée, non pas pour s'accorder à la nature de l'action qui se maintiendrait invariable – l'observation minutieuse du mort et le sentiment de l'étrange qui en dégage demeurerait tels dans n'importe quelle chambre close placée dans un endroit quelconque – mais pour graver ce binôme incontournable entre Midi et Mort, valable en soi, indépendamment des liens sémantiques instaurés avec la narration.

²⁷⁹ T. Goruppi, *Maupassant e lo specchio della morte*, Studi di letteratura moderne e comparate, Pacini Editore, 2006.

²⁸⁰ R. Bordaz, « Armand Lanoux et les itinéraires méditerranéens de Guy de Maupassant », *La Revue des deux mondes*, oct.-déc. 1970, p. 86.

²⁸¹ L'expérience de la peur vécue par les deux hommes se dispose en climax. De l'attachement à la circonstance contingente, elle se déplace graduellement vers la perception, de plus en plus intense et angoissante, de l'étrange : « Et, tout bas, nous parlions de lui, nous rappelant des paroles, des formules [...]. Peu à peu nous nous sentions mal à l'aise, oppressés, défaillants [...]. Et nous nous aperçûmes alors que le cadavre sentait mauvais [...]. Mais il nous obsédait toujours [...]. Nous fûmes debout avant d'avoir eu le temps de penser à rien, fous d'une terreur stupide, prêts à fuir » (*I*, p. 729-30).

Le statut autonome que revêt la duplicité du site est encore plus étonnant dans « Nos anglais »²⁸², conte qui relate, ironiquement, la rencontre entre un voyageur français et un groupe de touristes anglais dans un hôtel du Midi. Le récit enchâssé correspond à une partie du journal intime perdu par le voyageur, dont on rapporte fidèlement les lignes, en spécifiant, comme il arrive souvent dans ce genre de texte emprunté directement de la réalité et transposé en anecdote fictive, les dates et les lieux des événements, qui coïncident, à leur tour, avec la date de publication du conte, ce qui rend son contenu encore plus authentique. Le souci de véridicité propre au récit, en dépit de sa nature purement fictionnelle, est respecté dès son début : « *1^{er} février. – Menton, capitale des Poitrinaires, célèbre par ses tuberculoses pulmonaires* » (II, p. 453). On dirait l’affiche que l’on trouve à l’entrée des villes, ou dans les guides touristiques, pour les étiqueter. Peu importe si la suite de l’histoire se détache complètement du motif de la maladie. Dès qu’on nomme Menton, cela va de soi, le renvoi à la tuberculose se fait obligatoire. Non par hasard, l’hôtel où arrive l’auteur anonyme de ce journal, est un « hôpital » qui lui « paraît vide tant il est grand » (II, p. 453). En faisant un tour dans la ville « jolie et bien située au pied d’une montagne imposante » – la montagne, élément constant, avec l’eau et les fleurs, de ces descriptions méditerranéennes, semble annoncer, même dans les croquis les plus idylliques, un sens de limite et d’étouffement, comme si par sa présence, on voulait déjà délimiter le périmètre qui borne la route du bonheur, j’y reviendrai –, le narrateur voit « des gens qui ont l’air malade, promenés par d’autres qui ont l’air de s’ennuyer » (II, p. 453). Ce regard, issu d’un effet de distanciation typique de l’œil étranger qui, en se rapprochant pour la première fois d’un site nouveau, produit ce renversement ironique dont Montesquieu et Voltaire sont les maîtres²⁸³, tient les ficelles de la narration entière. Tout est cohérent d’ailleurs, la rencontre des malades qui fait écho à cette étiquette fige Menton dès le commencement du récit. L’action procède avec des petites scènes, bouleversantes et parodiques, sur l’attitude du groupe de pasteurs anglais contre lequel est adressé un ridicule saillant. Puis le voyageur revient sur le paysage : « *3 février. – Autre jolie promenade au vieux castelar, admirable ruine dans la montagne, qui porte sur chaque pic quelques restes de châteaux forts. Rien de beau comme ces débris de citadelles dans ces chaos de pierres qui dominant les neiges des Alpes (voir les guides). Ce pays est admirable* » (II, p. 457). Ces lignes mettent en place une opposition de perspectives : d’une part, l’impression véridique que l’admiration des débris suscite, d’autre part, le renvoi aux guides touristiques, dont

²⁸² Conte publié dans *Gil Blas*, le 10 février 1885.

²⁸³ Louis Forestier remarque que Maupassant s’abandonne à un voltairianisme « qui n’est pas de la meilleure venue » (II, p. 1454). Je ne suis pas d’accord avec ce dernier jugement : l’effet produit par la distance ironique – on parle des voisins étrangers pour dénoncer, au fond, des croyances universelles – me semble être bien réussi.

Maupassant a horreur²⁸⁴. On ne sait plus en qui confier, le point de vue étant tout à fait renversé, mais la présence sûre et persistante de la montagne, de la neige et des ruines contribue à fixer l'image d'une terre qui porte en soi les germes de la mort.

« Voyage de santé »²⁸⁵ est un troisième exemple textuel situant, sur les côtes du Midi, une aventure qui met en place le motif de la maladie, mais pour dénoncer les tics obsessifs du protagoniste, Monsieur Panard, un homme « prudent qui avait peur de tout dans la vie » (*II*, p. 719). Ce dernier se déplace d'un lieu à l'autre avec sa femme, à la recherche d'un endroit sain, et en constatant que « la Méditerranée a le choléra depuis deux ans », et que « le monde entier se donne rendez-vous sur cette côte » (*II*, p. 720), il finit enfin par se décider pour Saint-Raphaël, « par cette seule raison qu'il avait vu, parmi les noms des principaux propriétaires [de stations hygiéniques], ceux de plusieurs professeurs de la Faculté de médecine de Paris » (*II*, p. 721). Le fait que Panard soit conscient de « combien notre existence est menacée sans cesse par tout ce qui nous entoure » (*II*, p. 719) génère, au cours de la narration, un effet de farce ayant comme encadrement spatial de référence le « pays recherché par les poitrinaires », et ses hôtels, où de centaines de malades ont couché, sur des matelas, des couvertures, des oreillers, « laissant aux laines, aux plumes, aux toiles, mille germes imperceptibles venus de leur peau, de leur haleine, de leurs fièvres » (*II*, p. 721).

Il arrive donc, chez Maupassant, d'entrer dans la ville des poitrinaires, pour aborder tout autre sujet (le souvenir de Schopenhauer dans « Auprès d'un mort », le ridicule de certaines croyances ou de manies particulières dans « Nos anglais » et dans « Voyage de santé »), comme il arrive, au contraire, de parler de poitrinaires sans prêter attention à l'espace où ils se situent. Ou mieux, sur l'espace dont il est question, qui correspond, naturellement, au Midi de la France et en particulier – comme d'habitude – à Menton, aucun détail particulier n'est fourni de la part du narrateur, et la description reste totalement absente. La nouvelle à laquelle je me réfère, dans ce cas, est « En voyage »²⁸⁶, texte qui raconte la triste histoire de la comtesse Marie Baranow, obligée par son mari de partir de Petersbourg pour aller se soigner aux bords de la

²⁸⁴ Dans *Au soleil*, l'écrivain affirme : « Mais une chose, une seule, me gêne ces explorations charmantes : la lecture des guides. Écrits par des commis-voyageurs en kilomètres, avec des descriptions odieuses et toujours fausses, des renseignements invariablement erronés, des indications de chemins purement fantaisistes, ils sont, sauf un seul, un guide allemand excellent, la consolation des bonnetiers voyageant en train de plaisir et visitant la contrée dans le Joanne, et le désespoir des vrais routiers qui vont, sac au dos, canne à la main, par les sentiers, par les ravins, le long des plages. Ils mentent, ils ne savent rien, ils ne comprennent rien, ils enlaidissent, par leur prose emphatique et stupide, le plus ravissant pays ; ils ne connaissent que les grand-routes et ne valent guère moins cependant que la carte dite d'état-major, où les barrages de la Seine faits depuis trente ans bientôt ne sont point encore indiqués », *Carnets*, AS, p. 225. Cet extrait se trouve également dans la chronique intitulée « En Bretagne », parue dans *Le Gaulois*, le 16 juillet 1882 (*Chro.*, p. 608).

²⁸⁵ Récit paru dans *Le Petit Journal*, le 18 avril 1886.

²⁸⁶ Nouvelle parue dans *Le Gaulois*, le 10 mai 1883.

Méditerranée. La destination du déplacement n'est que nommée, et aucune description ne désigne le caractère du paysage. Ce dernier semble d'ailleurs être, dans ce texte basé sur la réticence, le fruit d'une vision intérieure, le résultat implicite d'une condition, d'un état d'âme. Dans ce passage consacré au départ de la comtesse et à son voyage, on dirait, pourtant, que l'attitude de la dame nous dit quelque chose à propos de l'espace qu'elle parcourt :

Son médecin, depuis plusieurs années, la voyait menacée d'une maladie de poitrine et tâchait de la décider à venir dans le Midi de la France ; mais elle refusait obstinément de quitter Petersburg. Enfin l'automne dernier, la jugeant perdue, le docteur prévint le mari qui ordonna aussitôt à sa femme de partir pour Menton.

Elle prit le train, seule dans son wagon, ses gens de service occupant un autre compartiment. Elle restait contre la portière, un peu triste, regardant passer les campagnes et les villages, se sentant bien isolée, bien abandonnée dans la vie, sans enfants, presque sans parents, avec un mari dont l'amour était mort et qui la jetait ainsi au bout du monde sans venir avec elle, comme on envoie à l'hôpital un valet malade. (*I*, p. 811)

Le narrateur du récit ne fait que mentionner le nom de certains lieux qui semblent tout de même se définir en fonction de l'attitude de la dame malade : les adjectifs adressés à celle-ci – « perdue », « seule », « triste », « isolée », « abandonnée » – pourraient aisément qualifier ce décor qu'elle perçoit comme le « bout du monde » et comme un « hôpital ». Cette nouvelle, comme je disais, est fondée sur la réticence et sur un effet de surprise apercevable dès son début. Le récit encadrant s'ouvre sur un ensemble de voyageurs qui se mettent à raconter, dans un train, « des histoires effrayantes de mauvaises rencontres, des tête-à-tête avec des fous dans un rapide, des heures passées en face d'un personnage suspect » (*I*, p.810) ; le récit encadré, quant à lui, est introduit par un médecin « qui passait chaque hiver dans le Midi » (*I*, p. 810), et porte sur l'histoire de la comtesse et de son amant inconnu, une histoire qui n'a rien à voir avec les crimes et les assassinats que le préambule annonçait, et que le médecin qualifie comme « la plus singulière chose du monde, et aussi la plus mystérieuse et la plus attendrissante » (*I*, p. 810). C'est l'aventure du pacte entre la comtesse et un homme rencontré dans le train : elle lui permet de passer la frontière en le prenant comme son serviteur pourvu qu'ils ne se parlent jamais. D'où, la reconnaissance et l'attachement de cet inconnu qui ira voir, « assis sur un banc de la promenade, les yeux levés vers l'hôtel » (*I*, p. 814), la dame malade, tous les jours, jusqu'à sa mort, sans lui parler. L'espace de ce récit peut être considéré comme presque intégralement intérieur. Voilà pourquoi les lieux ne sont que nommés. Et le manque de mots liés à l'espace correspondrait avec l'absence de paroles qui unit les deux abandonnés. Le Midi serait alors le décor idéal de ces morts-vivants qui agissent en spectres, en se témoignant réciproquement l'expérience mystérieuse d'un bonheur qui ne peut se placer qu'entre la vie et la mort, et qui n'a

besoin d'aucun mot pour être partagé. L'inaction et le silence où les deux amants se placent véritablement, sont constamment mis en relief dans le texte. Le narrateur nous apprend que, dès la première rencontre, « ils ne remuaient plus ni l'un ni l'autre » : la dame russe « demeurait immobile et muette », alors que le jeune homme « ne faisait pas un geste, pas un mouvement ; il restait droit, les yeux fixés devant lui, très pâle, comme s'il eût été mort » (*I*, p. 812) ; puis, pendant la nuit, « ils restèrent en tête-à-tête, muets tous deux » (*I*, p. 813). La recherche du bonheur amoureux s'accomplirait alors plus probablement dans l'espace obscur tracé par deux êtres qui ne se connaissent et ne se parlent pas, plutôt que dans les lieux communs peuplés par des gens qui peuvent communiquer aisément, « ce respect et cette constance », « cette poésie exagérée » et « ce dévouement prêt à tout » (*I*, p. 815), étant l'aboutissement de l'éloignement discret et du silence mystérieux qui paradoxalement nouent l'homme étranger à la femme mourante. Cette dernière se refuse alors de le connaître, cet homme, de savoir son nom, et s'exclame : « Non, non, cela me gênerait cette étrange amitié. Il faut que nous demeurions étrangers, l'un à l'autre » (*I*, p. 815). Marcoin a raison, lorsqu'il affirme « qu'au Midi plus que jamais, le récit ne semble naître que pour mieux tendre vers le silence et l'effacement des choses »²⁸⁷. Ce récit, qui emprunte toute sa signification de sa réticence, maintient jusqu'à sa fin le sens d'étrangeté et de distanciation d'où relève la recherche du bonheur. Dans les dernières lignes, une femme qui avait écouté toute l'histoire, en effet, commente : « Ces deux êtres-là ont été moins fous que vous ne croyez... Ils étaient... Ils étaient... » (*I*, p. 815). Pas de mots, enfin, pour cerner le caractère de ce bonheur, ni pour trouver des attributs valables à cette aventure singulière, ce qui paraît être anormal étant, au fond, la source de sentiments autant véridiques qu'inexplicables.

Dans « En voyage », on l'a vu, tout demeure voilé : des traits du cadre spatial à l'identité des deux amants, des causes de leur lien jusqu'au sens de ce bonheur qu'ils arrivent à tirer d'une relation extraordinaire et secrète. On dirait que la nouvelle, à partir déjà de son titre, voudrait évoquer, sans jamais l'exprimer ouvertement, cet état de suspension qui caractérise les circonstances intermédiaires : comme les espaces parcourus en voyage, la recherche de l'amour rêvé se place en effet entre deux termes qui restent irrésolus, et jamais atteints. C'est justement cet « entre-deux » que Maupassant semble vouloir saisir dans ce récit où l'existence des personnages vacille entre le désespoir des événements réels et l'illusion des sentiments désirés, entre une vie qui semble morte, et la mort qui laisse surgir l'espoir, le rêve. Entre les deux

²⁸⁷ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 65.

extrêmes, c'est la maladie qui, en se posant en tant qu'espace médiateur, rassemble toute la précarité du sens de cette recherche, et des attentes demeurant telles à jamais.

Cette dimension du compromis autour de laquelle se combinent des forces opposées, constitue l'essence fondamentale d'un passage de *Sur l'eau* que l'auteur reprend d'une chronique citée plus haut, « Chez la mort » :

Partout, d'ailleurs, le long de cet adorable rivage, nous sommes chez la Mort. Mais elle est discrète, voilée, pleine de savoir-vivre et de pudeurs, bien élevée enfin. Jamais on ne la voit face à face, bien qu'elle vous frôle à tout moment.

On dirait même qu'on ne meurt point en ce pays car tout est complice de la fraude où se complaît cette souveraine. Mais comme on la sent, comme on la flaire, comme on entrevoit parfois le bout de sa robe noire ! Certes, il faut bien des roses et bien des fleurs de citronniers pour qu'on ne saisisse jamais, dans la brise, l'affreuse odeur qui s'exhale des chambres de trépassés.

Jamais un cercueil dans les rues, jamais une draperie de deuil, jamais un glas funèbre. Le maigre promeneur d'hier ne passe plus sous votre fenêtre et voilà tout.

Si vous vous étonnez de ne le plus voir et vous inquiétez de lui, le maître d'hôtel et tous les domestiques vous répondent avec un sourire qu'il allait mieux et que, sur l'avis du docteur, il est parti pour l'Italie. Dans chaque hôtel, en effet, la Mort a son escalier secret, ses confidentes et ses compères. (*Carnets, SE*, pp. 254-55)

Il n'y a pas de formules pour expliquer l'amour, pas de mots non plus pour révéler la mort, coincée, en effet, à l'écart de la vie, aux bords de cette Méditerranée si ensoleillée et fleurie. Pourtant, elle est là. Mais personne n'en parle, ni la voit. C'est un tabou qui participe à ce « néant du bonheur », à cette « monotonie » et « pauvreté des joies terrestres » dont l'auteur est bien conscient. D'autant plus que, tous ces codes qui servent à cacher la Mort en l'excluant du champ des vivants, ont en même temps le but de mettre en lumière le côté le plus médiocre de la vie, voire cette bêtise humaine constituant l'une des deux faces du spectre du néant. Maupassant voyageur se montre, à plusieurs reprises, implacable vis-à-vis du « chagrin », du « dégoût » et de la « honte » que lui procure le spectacle de l'homme commun. Car, dans ces mêmes hôtels où l'on supprime l'existence des morts, « des gens [...] se sont réunis, comme ils ont fait hier, comme ils le feront demain et [...] ils causent. Ils causent ! de quoi ? des princes ! du temps ! ... Et puis ? ... du temps ! ... des princes ! ... et puis ? de rien ! » (*Carnets, SE*, p. 254). Les journaux de voyage de Maupassant, nourris des voyages au soleil, forment, non par hasard, la partie de son œuvre la plus hantée par cet appel du Rien. Le territoire en face de la Méditerranée se montre, encore une fois, comme le royaume de l'« entre-deux » : d'une part, c'est « la mer classique des amoureux » (*I*, p. 520)²⁸⁸ vers laquelle on tend en songeant à l'idéal, d'autre part, on y meurt ; d'une part la fausseté de la vie y est manifestée, de l'autre, on cache la vérité sur la

²⁸⁸ « Une passion », conte paru dans *Gil Blas*, le 22 août 1882.

Mort. Tout cela ne fait qu'augmenter sensiblement le rapprochement à ce néant dont l'effroi est si bien explicité dans les textes biographiques comme il l'est transposé dans l'œuvre littéraire.

Un récit court qui définit, toujours par contraste, ce Midi à mi-chemin entre la vie et la mort, est « Première neige »²⁸⁹. Il s'agit, d'après mon point de vue, de l'un des textes les plus réussis de la production narrative brève maupassantienne. Certes, comme on l'a remarqué, la protagoniste rappelle beaucoup Jeanne, l'héroïne d'*Une vie*. Mais la structure close propre du récit court confère à celui-ci une concentration de significations et une harmonie restreinte qui échappent évidemment au roman, et qui rendent le conte un genre spécifique développant la matière de façon unique et différenciée par rapport aux autres typologies de prose. « Première neige » est l'histoire d'une femme normande qui tombe malade pour ne pas avoir pu obtenir un calorifère de la part de son mari. Ce dernier considère cette exigence comme une « idée extravagante » et réagit aux demandes insistantes de son épouse avec « un rire énorme » (*I*, p. 1097). À un premier niveau de lecture, la tragédie de cette femme se lie à la dérision qui a comme origine l'étroitesse d'esprit du mari. On répète trois fois dans le texte qu'« il était heureux », lui, « tout à fait heureux », et « bien portant, sans désirs, ne rêvant autre chose que cette vie simple, saine et tranquille » (*I*, p. 1097). Cette sorte de Charles Bovary n'avait « jamais rêvé une autre vie, d'autres plaisirs. Il était né dans ce triste pays, il y avait grandi, il s'y trouvait bien, chez lui, à son aise de corps et d'esprit » (*I*, p. 1099). Des indices s'ajoutent. Au-delà de la dérision initiale issue de la dispute pour un calorifère, c'est la peinture de la petitesse de l'homme ordinaire, et de sa médiocrité et bassesse qui laisse déjà entrevoir l'origine profonde du drame. La protagoniste anonyme de ce conte, une « Parisienne, gaie, heureuse de vivre », a subi ce mariage « pour des raisons de fortune qu'elle ne connut point » (*I*, p. 1095). Le narrateur nous informe qu'« on l'a mariée », qu'« on les accoupla » et qu'« elle aurait volontiers dit "non" » mais « fit "oui" d'un mouvement de tête, pour ne pas contrarier père et mère » (*I*, p. 1095). Cette jeune femme qui n'aurait jamais eu d'enfants et qui soignait ses chiens « avec une affection de mère, les caressait sans fin, leur donnait mille petits noms charmants qu'elle n'eût point eu l'idée d'employer pour son mari » (*I*, p. 1096), n'est pas comprise par ce dernier même lorsqu'elle lui demande d'aller passer deux semaines à Paris avant le printemps. Sa proposition est, encore une fois, perçue comme une drôle d'idée, et la capitale anéantie en faveur d'un « ici » et d'un « chez soi » où l'« on est trop bien » (*I*, p. 1099). La fixité mentale de cet homme sans désirs, sans rêves, sorte de mort vivant, est renforcée par la fixité du temps, scandé par des saisons qui se suivent mécaniquement – « C'était l'été » / « L'automne vint » / « L'hiver vint, l'hiver normand,

²⁸⁹ Conte paru dans *Le Gaulois*, le 11 décembre 1883.

froid et pluvieux » / « La douceur des beaux jours finit par la réveiller », et puis encore « elle se laissa vivre dans un alanguissement triste jusqu'à l'automne » / « Quand revinrent les froids » – et qui correspondraient à des étapes précises de la vie de l'épouse – le premier été coïnciderait en effet avec le commencement, plein d'espoirs, de sa vie de mariée, l'automne à la prise de conscience du vide affectif, l'hiver à la rigidité et à la monotonie de la routine normande, le printemps, enfin, à l'envie de fuir, de recommencer à zéro, en repartant de la ville natale, Paris. Cette manière figée de concevoir les personnages et le temps, caractérise aussi bien l'espace. Bernard Demont a relevé qu'une spatialisation bipolaire entre Nord et Sud règle, dans ce récit, l'opposition de deux rapports d'identification à des espaces géographiquement antithétiques, la Normandie et la Méditerranée²⁹⁰. La première est éclaircie à partir de la seconde. La jeune femme se trouve au Midi lorsque le narrateur commence à raconter son histoire passée ; on regarde, en flash-back, la Normandie depuis Cannes, et sa vie dans le Nord est ainsi décrite :

Les interminables averses tombaient sur les ardoises du grand toit anguleux, dressé comme une lame vers le ciel. Les chemins semblaient des fleuves de boue ; la campagne, une plaine de boue ; et on n'entendait aucun bruit que celui de l'eau tombant [...]. Elle brûlait des monceaux de bois sans parvenir à échauffer les pièces immenses envahie par l'humidité. Et elle avait froid, tout le jour, partout, au salon, aux repas, dans sa chambre. Elle avait froid, jusqu'aux os, lui semblait-il [...]. Plus âpre, plus pénétrant encore que l'autre année, le froid la faisait continuellement souffrir. Elle tendait aux grandes flammes ses mains grelottantes. Le feu flamboyant lui brûlait le visage ; mais des souffles glacés semblaient se glisser dans son dos, pénétrer entre la chair et les étoffes. Et elle frémissait de la tête aux pieds. Des courants d'air innombrables paraissaient installés dans les appartements, des courants d'air vivants, sournois, acharnés comme des ennemis. (*I*, p. 1096-98)

Quant au Sud, le tableau se place à l'extrême opposé par rapport à sa contrepartie spatiale ; il semble en effet refléter, à une première approche, cette conception idyllique qui très souvent investit les pays du soleil. Contrairement aux récits que je viens d'aborder, « Première neige » est un texte qui expose de manière paradigmatique, non seulement la dichotomie propre au Midi – dichotomie, comme d'habitude, presque paradoxale puisqu'elle associe ce paradis ensoleillé à la maladie et à la mort –, mais aussi la bipolarité Nord/Sud à travers un imaginaire qui semble être, lui-aussi, bien figé, tout comme le temps et la caractérisation des personnages qui le peuplent. Il suffit de comparer ces premières lignes du conte à la peinture de la vie normande, déjà mentionnée, pour se rendre compte de l'opposition gérant les rapports entre les deux pays, dont la distance est apparemment impossible à être comblée :

²⁹⁰ B. Demont, *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant: Une rhétorique de l'espace géographique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005.

La longue promenade de la Croisette s'arrondit au bord de l'eau bleue. Là-bas, à droite, l'Esterel s'avance au loin dans la mer. Il barre la vue, fermant l'horizon par le joli décor méridional de ses sommets pointus, nombreux et bizarres.

À gauche les îles Sainte-Marguerite et Saint-Honorat, couchées dans l'eau, montrent leur dos, couvert de sapins.

Et tout le long du large golfe, tout le long des grandes montagnes assises autour de Cannes, le peuple blanc des villas semble endormi dans le soleil. On les voit au loin, les maisons claires, semées du haut en bas des monts, tachant de points de neige la verdure sombre. Les plus proches de l'eau ouvrent leurs grilles sur la vaste promenade que viennent baigner les flots tranquilles. Il fait bon, il fait doux. C'est un tiède jour d'hiver où passe à peine un frisson de fraîcheur. Par-dessus les murs des jardins, on aperçoit les orangers et les citronniers pleins de fruits d'or. Des dames vont à pas lents sur le sable de l'avenue, suivies d'enfants qui roulent des cerceaux, ou causent avec des messieurs (*I*, p. 1094).

La représentation du décor qui constitue l'incipit de la nouvelle se pose, comme je disais, de l'autre côté du panorama normand, et non seulement d'un point de vue géographique. Aux « courants d'air innombrables [qui] paraissaient installés dans les appartements » et qui agissent en êtres « vivants, sournois, acharnés comme des ennemis », et à la vie monotone et solitaire du château, s'opposent « l'eau bleue » de la mer, les « sapins », « la vaste promenade », « les orangers et les citronniers pleins de fruits d'or ». Le Midi est, en ce sens, le lieu exceptionnel de la vie retrouvée, non parce qu'on y guérit, mais parce qu'un renouvellement intérieur, plus que physique, opère au niveau de l'esprit et des sens. À bien regarder, dans ces lignes initiales du récit, des éléments sombres s'entrevoient pourtant déjà. L'Esterel « barre la vue », il ferme l'horizon par un « décor méridional » considéré comme « joli », mais composé de « sommets pointus, nombreux et bizarres ». Et puis, les maisons à l'horizon sont si claires qu'elles tachent la verdure « sombre » comme des « points de neige ». L'hiver est tiède dans cette zone, bien sûr, et les dames peuvent s'y promener, en plein air, avec leurs enfants. Toutefois, la présence insistante des monts, s'imposant à travers leurs « grilles », semble créer une sorte de barrière. Comme si on voulait nous suggérer que le bonheur dans le Midi est possible mais pas tout à fait réalisable – ou mieux, réalisable jusqu'à un certain point, jusqu'à cette limite découpée par les montagnes – et que l'on peut y trouver une régénération sans pourtant se sauver complètement. L'échappatoire, comme je disais, est plus spirituelle que physique, elle peut résister à la médiocrité et à la routine d'une vie dépourvue de liens affectifs et de richesse intellectuelle, mais elle ne peut pas faire face à la mort. Dans cette perspective, la maladie vécue de Cannes, serait la première voie de fuite vis-à-vis de cette mort de l'âme qui est la vie conjugale pour la protagoniste du récit bref. Deux pôles antithétiques – le Nord et le Sud – mettent donc en place une vision qui change en fonction du point de vue que l'on choisit d'adopter. Vue de la Normandie, la Côte d'Azur semble évoquer la terre promise, le paradis perdu, l'univers rêvé ; en la regardant de près, cependant, elle affirme

la présence de la maladie et de la mort, dans un décor plein de lumière et de parfums, jusqu'à rendre cet état de l'"entre-deux" plus proche de la vraie vie que ne l'était ce vide creusé par l'oppression constante d'une existence dont le rythme était scandé par la routine insignifiante. Comme l'affirme Demont, il faut mettre en perspective le Nord depuis le Sud et le passé à partir du présent pour saisir l'antagonisme fondamental – relatif non seulement à ces deux coordonnées spatiales mais aussi au Midi en soi – se développant graduellement jusqu'à l'irréversible²⁹¹. Lors de son arrivée à Cannes, l'héroïne de cette nouvelle « connut le soleil, aima la mer, respira l'air des orangers en fleur » (*I*, p. 1101), mais cela n'était pas suffisant pour la sauver. Cependant, en rentrant chez elle, « elle vivait [...] avec la peur de guérir, avec la peur des longs hivers de Normandie » (*I*, p. 1101). La bipolarité spatiale, mise en relief par Demont, assume la forme d'une dualité qui est aussi bien existentielle, à partir du moment où la vie "réelle" serait comparable à la mort – ou plutôt à une mort en vie –, si on la regarde à distance ; tout comme, le défi volontaire de la mort, à travers la maladie, ouvre la voie à cette vie "idéale", que l'on a toujours désirée, et qui tant se différencie par rapport à la première. D'où le geste extrême de la femme malade qui ouvre les fenêtres et sort, nue, dans la neige, « en songeant aux doux rivages de la Méditerranée » (*I*, p. 1101), pour ne pas guérir.

Cette femme est une morte en vie. C'est la personnification de cet "entre-deux" que le texte entier vise à construire par le biais d'un décalage métaphorique se dévoilant sur deux lieux – Normandie et Côte d'Azur –, deux temps – passé et présent –, deux vies – la vie "réelle" et la vie "idéale". On la voit paraître, cette malade, devant la porte de sa maison qui donne sur la Croisette, avec « une allure accablée », s'arrêtant « un instant à regarder les promeneurs » ; on l'aperçoit gagner « un banc vide en face de la mer », « fatiguée d'avoir fait vingt pas », s'asseyant « en haletant » ; ses doigts sont « transparents » et son visage pâle « semble celui d'une morte » (*I*, p. 1094); et tout près d'elle, la mer est « si bleue, si tranquille, si belle » (*I*, p. 1095).

Sous le trou de la vie normande, Maupassant veut creuser un autre trou, terrifiant et magnifique, au milieu de cette beauté méditerranéenne, pour donner la voix à la mélancolie de la vie rêvée, de la vraie vie jamais vécue. Au bord de la mer, on sait qu'elle est heureuse cette femme, même si elle sait qu'elle va mourir, « qu'elle ne verra point le printemps, que, dans un an, le long de la même promenade, ces mêmes gens qui passent devant elle viendront encore respirer l'air tiède de ce doux pays [...] tandis qu'au fond d'un cercueil de chêne la pauvre chair qui lui reste encore aujourd'hui sera tombée en pourriture, laissant ses os seulement couchés

²⁹¹ *Ibid.*

dans la robe de soie qu'elle a choisie pour linceul » (*I*, p. 1095). Ce regard sur la réalité du point de vue de la morte semble susciter le même sentiment d'angoisse que l'auteur éprouve face aux cadavres embaumés du Cimetière des Capucins de Palerme²⁹², sauf que dans ce dernier cas, la mort était regardée depuis la vie, alors qu'ici c'est la vie qui est scrutée depuis la mort. Le résultat donne sur la perception de cette hantise du néant, que Maupassant exprime de manière tangible. Encore une fois, l'attachement acharné à la description d'une réalité basse – désignant, dans ce passage, les traits minutieux du corps de la morte dans son cercueil – arrive à faire surgir une certaine impression de l'étrange là où la représentation touche au maximum de réalisme. On capte l'abstrait par l'excès d'attention accordé au corporel : le sentiment du sinistre surgirait alors à partir de cet hyperréalisme par lequel le "trop concret" déborderait dans le surnaturel alors que le surnaturel a l'air d'être "touché" par le biais d'images concrètes.

Les caractères fondamentaux encadrant la Côte d'Azur maupassantienne sont rassemblés dans l'œuvre biographique, où « le pays où fleurit l'oranger » est contourné par cette barrière – autant physique que métaphorique – que constitue le « sommet neigeux, encore vêtu par l'âpre hiver des cimes » (*Chro.*, p. 672). Les petits gestes quotidiens désignant le traitement des malades y sont évoqués, avec les mêmes références à ce « pays ravissant et tiède », qui est à la fois considéré comme « l'hôpital du monde et le cimetière de l'Europe ». Dans la chronique « Chez la mort », reprise presque intégralement dans *Sur l'eau*, la description de cet espace emblématique avance progressivement de la simple dénotation de la présence des malades qui joignent la côte méditerranéenne à la caractérisation d'une scène essentiellement antinomique où des termes opposés semblent rejoindre une sorte d'unité :

De temps en temps, le train s'arrête dans une petite ville au nom sonore. Et le long des grilles on voit des gens qui regardent le convoi. Malgré la chaleur et le soleil, ils sont enveloppés de manteaux, appuyés sur un bras ami, avec des yeux profonds, désespérés et méchants.

Ils regardent passer le convoi et descendre les nouveaux malades [...].

Voici Menton [...]. La ville est calme, laissée aux seuls mourants. Ils se traînent, à pas lents, le long des flots pacifiques, et, quand leur œil s'élève, ils

²⁹² Dans une chronique déjà mentionnée dans ce travail, Maupassant s'arrête sur la description détaillée des morts des catacombes et de leur disposition particulière : « Les uns sont pendus en l'air côte à côte, les autres couchés sur cinq tablettes de pierre, superposées depuis le sol jusqu'au plafond. Une ligne de morts est debout par terre, une ligne compacte dont les têtes affreuses semblent parler. Les unes sont rongées par des végétations hideuses qui déforment davantage encore les mâchoires et les os, les autres ont gardé leurs cheveux, d'autres un bout de moustache, d'autres une mèche de barbe » (*Chro.*, « En Sicile », p. 788). La même attention aux détails et aux gestes corporels caractérise la description des prêtres décédés. Dans ce cas, cette attention excessive semble conduire au sentiment d'un sinistre grotesque : « En voici qui chantent ; en voilà qui prient. On leur a levé la tête et croisé les mains. Ils sont coiffés de la barrette de l'officiant qui reste posée au sommet de leur front décharné, tantôt se penche sur l'oreille d'une façon badine, tantôt leur tombe jusqu'au nez. C'est le carnaval de la mort, que rend plus burlesque la richesse dorée des costumes sacerdotaux » (*Chro.*, p. 790). Pour ce qui est le cimetière de l'Enfida en Tunisie, voir la chronique « Vers Kairouan », et les nouvelles « La tombe » et « Les tombales ».

aperçoivent, dominant le pays comme une citadelle, le cimetière escarpé, tout au sommet d'un monticule.

Dans les villes de guerre, on voit ainsi les forteresses debout sur les hauteurs environnantes : dans ces villes d'agonie, l'invincible bastion est fait avec des tombes.

Quel lieu ce serait pour vivre ce jardin où dorment les morts ! Des roses, des roses, toujours des roses. Elles sont sanglantes, ou pâles, ou blanches, ou veinées de filets écarlates. Les tombes, les allées, les places vides encore, et remplies demain, tout en est couvert. Leur parfum violent étourdit, fait vaciller les têtes et les jambes. (*Chro.*, pp. 672-73)

Encore des grilles pour délimiter cet espace aux contrapositions éclatantes, où les morts apparaissent toujours de manière cachée, « enveloppés », « malgré la chaleur et le soleil »²⁹³. Le rouge et le blanc par lesquels les roses sont personnifiées sont les couleurs de l'« inguérissable mal », et symbolisent, à travers l'élément topique de la fleur, la coexistence de la vie et de la mort au sein du même espace. Il y a, dans cette description, me semble-t-il, un emploi d'éléments antithétiques – concernant les noms (la « chaleur » et les « manteaux », « les forteresses » et les « tombes », « les villes de guerre » et les « villes d'agonie ») ainsi que les adjectifs (« désespérés et méchants » ; mais aussi « sanglantes », « veinées de filets écarlates » et « pâles », « blanches », « vides » et « remplies ») – qui vise à la fusion. Les roses se répandent, d'ailleurs, sans arrêt comme le font les malades. La structure elliptique et l'énumération des adjectifs caractérisant la ville de Menton – le terme « roses » est encore répété trois fois, ses attributs sont entre-liés par un « ou » générique et indistinct ; et puis les noms, « tombes », « allées », et « places », se suivant indifféremment, enrichissent l'effet d'accumulation relatif au lieu – semblent reproduire cet effet de diffusion irréfrenable qui est semblable à celui qui est généré par la contagion d'une maladie. Tout ce qui contribuait, en principe, à la définition d'un décor vivant, dévoilerait, en même temps, son identité seconde, voire son aspect mortuaire. Les fleurs sont abondantes et parfumées mais leur odeur « étourdit, fait vaciller les têtes et les jambes » ; elles sont capables de susciter un enivrement des sens lorsqu'on les aperçoit pour la première fois, mais leur répétition semble refléter l'apparition de ces « mourants » qui arrivent sans cesse dans la Côte et « se traînent à pas lents », tels que des fantômes. La formule oxymorique mettant à côté ce « lieu pour vivre » à un « jardin où dorment les morts » résume enfin la duplicité de ce site où on ne saurait concevoir la vie sans tenir compte de sa contrepartie

²⁹³ Sur le rapport entre l'homme et la perception de la mort, Philippe Ariès affirme : « dès la seconde moitié du XIX siècle, quelque chose d'essentiel a changé dans la relation entre le mourant et son entourage... chacun est donc complice d'un mensonge qui commence alors, et qui, en s'étendant par la suite, va pousser la mort dans la clandestinité. Le mourant et son entourage jouent entre eux la comédie du "rien n'est changé" ». Ph. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1985, t. II, p. 270. Du même auteur : *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1977.

naturelle, tout comme dans le geste de regarder des roses, il serait possible d'apercevoir simultanément les ombres des malades.

En abordant le Midi de Maupassant, on ne peut pas ignorer l'exemple de transposition vers lequel tous les autres textes semblent converger : le chapitre VIII de *Bel-Ami*, relatant, comme tout le monde le sait, l'agonie et la mort de Charles Forestier à Cannes. Ce genre de prose, plus long et articulé que les précédents, semble réunir, de manière emblématique, les petits morceaux qui composaient, partiellement, l'image de la Côte d'Azur dans les autres récits. Tout y est : la ville de Cannes et la mer, la « forêt de sapins peuplée de maisons blanches, qui va de Cannet au golfe de Juan », et les « admirables points de vue » que montre, à chaque détour, « la route qui monte en zigzag » (*R., BA*, p. 324). En arrivant, George Duroy constate que la maison « de style italien » où séjourne son ami mourant serait « chic comme maison de campagne », que voir mourir Charles « ne serait pas un spectacle amusant » et qu'il « ne choisirai[t] point cette occasion-là pour visiter Cannes » (*R., BA*, p. 324-25). La scène s'ouvre sous le signe d'une approche superficielle, reflétant la fixité des pensées du protagoniste et la vacuité de ses intentions tacites. L'opposition Nord/Sud revient, sauf que, dans ce cas, c'est à Paris qu'« on est encore en plein hiver » et qu'« il neige, il grêle, il pleut, et il fait sombre à allumer les lampes dès trois heures de l'après-midi » (*R., BA*, p. 327), alors qu'à Cannes il fait « un temps bleu, de ce bleu du Midi qui vous emplît le cœur de joie » (*R., BA*, p. 329). L'envie de fuir la médiocrité des conventions parisiennes qui pousse Maupassant à céder à cet attrait irrésistible qu'exercent sur lui les pays du soleil, se traduit, pour Duroy, en des « résolutions de fuite » qui semblent sous-entendre l'envie de repousser la mort pour faire retour à cette même médiocrité des entourages parisiens d'où il était parti. À côté de la maladie, Duroy se sent en effet mal à l'aise ; il cherche bientôt un prétexte pour se retirer dans sa chambre, et « une raison pour s'en aller bien vite, inventant des ruses, des télégrammes qu'il allait recevoir, un rappel de M. Walter » (*R., BA*, p. 329). Bref, *Bel-Ami* réagit en homme moderne pour qui, comme dit Jean Baudrillard, « peu à peu les morts cessent d'exister. Ils sont rejetés hors de la circulation symbolique du groupe [...], car il n'est pas normal d'être mort aujourd'hui. Être mort est une anomalie impensable »²⁹⁴. La distinction séparant le domaine des vivants du domaine des mourants est symbolisée d'ailleurs, dans le roman, par l'élément de la fenêtre, qui revient plusieurs fois dans le texte, pour souligner la nette démarcation entre un dehors, où la vie se déroule au soleil, et un dedans, infecté par les germes de la maladie. Dans le salon où George Duroy entre pour la première fois, « la fenêtre, large et haute, [donne] sur la ville et sur la mer »

²⁹⁴ J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 195.

(*R., BA*, p. 324) ; de la grande fenêtre de la chambre où dort Forestier « une brise molle, tiède, paisible, une brise de printemps nourrie déjà par les parfums des arbustes et des fleurs captieuses qui poussent sur cette côte » surprend les trois personnages « comme une caresse » (*R., BA*, p. 326) ; et de la fenêtre de sa propre chambre, Duroy peut admirer « la pleine lune au milieu du ciel », qui, « comme un globe de lampe énorme, [jetait] sur les murs blancs des villas sa clarté sèche et voilée, et [semait] sur la mer une sorte d'écaille de lumière mouvante et douce » (*R., BA*, p. 329). En revanche, si l'on regarde « auprès d'une fenêtre », de l'intérieur de la maison, c'est une « espèce de cadavre » qui apparaît, « livide sous la clarté rouge du soleil couchant » (*R., BA*, p. 325). Et les odeurs, si souvent mentionnées dans ces descriptions consacrées au Midi, émanent, dans l'espace clos de la chambre du mourant, une senteur de « fièvre », de « tisane », d'« éther », de « goudron, cette odeur innommable et lourde des appartements où respire un poitrinaire » (*R. BA*, p. 325). Quant à la lumière, autre élément typique assumant des nuances féériques dans l'espace extérieur, elle se transforme, dès qu'elle pénètre dans la chambre du malade, en des « lueurs de brasier mourant », et semble teindre « les meubles, les murs, les tentures, les coins avec des tons mêlés d'encre et de pourpre » (*R. BA*, p. 327). Le bleu du ciel et de la mer laisse la place au noir et au rouge, dans ce décor où la maladie et la mort constituent la double façade des souriantes villes du Midi, et la glace de la cheminée qui reflète le célèbre horizon de cette ville du soleil qui est Cannes, a l'air, à l'intérieur de la pièce, « d'une plaque de sang » (*R., BA*, p. 327). Cette vision bipolaire de l'espace coïnciderait, en soi, avec cette conception de la vie excluant la mort de son domaine. Les deux instances ne communiquant pas entre elles, les espaces correspondants s'annuleraient les uns par rapport aux autres, tout en appartenant au même contexte géographique. Telle serait, du moins, la position que Duroy partage lors de sa première approche avec ce pays étranger. Le narrateur, quant à lui, en se plaçant au-delà des personnages, semble vouloir dépasser cette vision dichotomique dont tout l'espace est imprégné, en suggérant, dès la première description, la cohabitation d'éléments explicitement contradictoires. En ouvrant la même fenêtre un horizon multiple se présente, avec ses traits hétérogènes, majestueux et sinistres, illimités et étouffants, combinés les uns aux autres, dans un ensemble unique et riche de significations :

En face d'eux, la côte semée de villas descendait jusqu'à la ville qui était couchée le long du rivage en demi-cercle, avec sa tête à droite vers la jetée que dominait la vieille cité surmontée d'un vieux beffroi, et ses pieds à gauche à la pointe de la Croisette, en face des Îles de Lérins. Elles avaient l'air, ces îles, de deux taches vertes, dans l'eau toute bleue. On eût dit qu'elles flottaient comme deux feuilles immenses, tant elles semblaient plates de là-haut.

Et tout au loin, fermant l'horizon de l'autre côté du golfe, au-dessus de la jetée et du beffroi, une longue suite de montagnes bleuâtres dessinait sur un ciel éclatant une

ligne bizarre et charmante de sommets tantôt arrondis, tantôt crochus, tantôt pointus, et qui finissait par un grand mont en pyramide plongeant son pied dans la pleine mer [...].

L'espace derrière les cimes sombres était rouge, d'un rouge sanglant et doré que l'œil ne pouvait soutenir. (*R.*, *BA*, pp. 325-26)

La disposition en demi-cercle de la ville suscite déjà des contradictions : Cannes descend vers la jetée, « couchée », et « surmontée d'un vieux beffroi » d'une part ; elle donne sur une vaste étendue de mer, où des îles se dessinent, telles que « deux taches vertes », lointaines et invraisemblables, de l'autre. La vieille cité est dominée, du bas, par la jetée, tandis que, du haut, les Îles de Lérins ressemblent à « deux feuilles immenses ». Si l'on se tourne vers la droite, les objets du décor – le beffroi et la jetée – sont clairement définis dans leur matérialité ; du côté gauche, au contraire, les îles deviennent évanescences, presque irréelles, et on les aperçoit vaguement. L'emploi, très courant chez Maupassant, des formules « avoir l'air de », « on eût dit que » introduit de manière exemplaire, dès par ces formes, le renvoi à un espace plus songé que réel dont l'île corse, comme on a déjà vu, est l'emblème. À un certain point, comme d'habitude, l'horizon se ferme. D'un côté, les îles fines et insaisissables, de l'autre, les montagnes, barrent la vue, ainsi que, quelques lignes plus bas, des navires « bizarres, difformes, énormes, avec des excroissances, des tours, des éperons s'enfonçant dans l'eau comme pour aller prendre racine sous la mer », ressemblent à des rochers tant ils sont « lourds et attachés au fond ». Les adjectifs, aussi contradictoires, contribuent à désigner l'ambiguïté du lieu : sous un ciel « éclatant » se déploient des sommets « arrondis », « crochus » et « pointus » formant une ligne « bizarre et charmante ». Et les couleurs, enfin, – le bleu/bleuâtre et le rouge sanglant et doré ; puis le noir, surgissant dans les lignes suivantes, et attribué toujours aux « montagnes [qui] devenaient noires sur le ciel rouge qui s'assombrissait » – semblent sceller cette duplicité de perspectives symboliquement réunies dans ce croquis méditerranéen.

Au fur et à mesure que l'on se rapproche de la vérité de la mort, et que le silence prend la place des mots inutiles et banals, l'observation morbide du mourant met en évidence les parties détaillées de son corps : de la « grimace de colère » montrant « la minceur des lèvres, la maigreur des joues et la saillie de tous les os » (*R.*, *BA*, p. 326) au « visage décharné que la lumière vacillante faisait paraître encore plus creux » (*R.*, *BA*, p. 335). C'est à travers le souvenir des paroles de son collègue Norbert de Varenne, que Duroy parcourt son voyage intérieur ayant comme destination finale la perception d'« une terreur, confuse, immense, écrasante », voire la prise de conscience « de ce néant illimité, inévitable, détruisant indéfiniment toutes les existences si rapides et si misérables » (*R.*, *BA*, p. 335). Le rôle du mort-vivant, conduisant progressivement à la rencontre sensible avec cet état intermédiaire qui se place entre l'être et le

néant, est joué bien évidemment par Forestier. Ce dernier, « maintenant », – c'est-à-dire dans cet espace de l'"entre-deux" – voit la mort « de si près qu'[il a] envie de la repousser... [Il] la découvre partout. Les petites bêtes écrasées sur les routes, les feuilles qui tombent, le poil blanc aperçu dans la barbe d'un ami, [lui] ravagent le cœur et [lui] crient : là voilà ! » (*R., BA*, p. 328). Sa place, partagée entre le monde des vivants et, simultanément, le domaine de ce qui n'est plus, le fait parler en homme qui regarde la vie depuis la mort. L'attachement passionné aux fragments insignifiants et futiles qui composent l'espace de la réalité témoigne de la volonté de scander cette condition médiane du mort en vie. Forestier est conscient qu'il ne verra plus « rien... rien, de ce qui existe... les plus petits objets qu'on manie... les verres... les assiettes... les lits où l'on se repose si bien... les voitures » (*R., BA*, p. 327). Ces "petits riens" dont parle Forestier renvoient à ce qui a été défini comme un « Rien littéraire »²⁹⁵, se traduisant par l'insignifiance ou l'anéantissement volontaire de tous les menus gestes en direction du vide infini. Le rapport que le malade entretient avec son agonie est d'autant plus effrayant car il porte en soi l'absence soit d'un crédo laïque, voire d'une philosophie terrain capable d'exorciser la mort, soit d'une foi religieuse, qui voit dans l'au-delà un moyen de compenser toutes les souffrances subies pendant la vie sur la terre²⁹⁶.

Et si, d'une part, les mourants et les vivants n'occupent plus le même espace, il est vrai, d'autre part, que les deux partis semblent néanmoins partager encore un point commun : « il vedersi di fronte a un unico destino. L'agonizzante diventa un terribile specchio in cui anche i vivi devono tragicamente riconoscersi e rispecchiarsi »²⁹⁷. Une espèce de complicité, aussi minimale soit-elle, met en communication les deux mondes. À partir du moment où, comme l'observe Goruppi, le mourant voudrait continuer à être, tandis que le vivant ne veut pas succomber, « il confine tra vita e morte rischia di appannarsi da una paura di identificazione »²⁹⁸.

Or, la représentation de l'espace méditerranéen, semble refléter cette sorte de complicité corrélant les deux moments, et ce faisant, elle sous-entendrait ce sentiment de hantise qu'expérimente le sujet placé à mi-chemin entre la vie et la mort. Loin de confirmer la disparition des ancêtres du monde civilisé et le triomphe illusoire de la vie sur la mort, Maupassant semble réunir, à l'intérieur de ces formidables tableaux méditerranéens, les deux sphères et les combiner, nous rendant ainsi, l'impression tangible d'un "entre-deux" relevant de cette angoisse ressentie par l'homme issu d'un contexte historique et culturel qui vit le néant

²⁹⁵ F. Marcoin, *La Mort au Midi*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 66.

²⁹⁶ Voir à ce propos T. Goruppi, *Maupassant e lo specchio della morte*, cit.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁹⁸ *Ivi.*

comme un tabou. Le Midi serait alors le milieu vivant privilégié de la répercussion inévitable que la suppression des décédés a poussée à son extrême conséquence. Dans un monde où « les disparus ne comptent plus, [où] on les empile, on les entasse l'un contre l'autre, l'un sur l'autre, en un petit coin, hors la ville, dans la banlieue, entre quatre murs » (*Chro.*, p. 1027)²⁹⁹, le prix à payer se traduirait par la manifestation de cette angoisse – si bien résumée dans la formule de Norbert de Varenne : « Jamais un être ne revient » (*R., BA*, p. 335) – que le lieu de l'"entre-deux" par excellence métaphorise à travers la violation du tabou. Le Midi revêtirait alors la dimension d'un espace double, où la mort ressurgit avec la vie, et non paradoxalement, dans la vie même.

Une idylle perturbante : vers un discours du fantastique dans les pays du soleil

Les motifs conduisant au déclenchement de l'étrange dans les contes et nouvelles de Maupassant sont hétérogènes. Dans ce genre de textes, l'écrivain semble tenir les ficelles de l'encadrement réaliste où il situe l'intrigue au départ, jusqu'au point où, à un certain moment, et sans causes logiques, le surnaturel survient. Cette démarche est bien évidemment valable pour tous les récits mettant en place une subversion de l'ordre naturel des faits et de ses raisons. C'est pourquoi il serait inopportun de parler d'une typologie de fantastique "spécifique" aux pays du soleil. En revanche, il serait possible d'établir des parallélismes entre des textes variés, où le fantastique apparaît, et de les mettre en communication les uns par rapport aux autres³⁰⁰, en dépit de leur cadre spatial. Si l'on présuppose, d'une part, que parler d'un fantastique particulier se dévoilant juste aux bords de la Méditerranée n'aurait pas de sens, il faut admettre, d'autre part, que deux aspects remarquables et distincts intéressent les récits qui portent sur l'apparition du perturbant dans ces zones géographiques définies. En premier lieu, le rôle que joue l'espace atteint une importance considérable à partir du moment où, lorsqu'on se trouve en face d'un territoire "autre" de par sa nature, des questionnements surgissent au niveau des connotations plurielles, et bien souvent contradictoires, dont ce territoire est inévitablement investi. Le pays étranger sert très souvent, en effet, non simplement de contexte spatial où l'intrigue est insérée, mais aussi de transposition en objet littéraire, voire de facteur précis de représentation apte à révéler des indices sur les significations du texte dans sa globalité. Dans cette perspective, la

²⁹⁹ « Vers Kairouan », *chronique citée*.

³⁰⁰ C'est le cas de nombreux récits qui pourraient être apparentés à partir de l'analyse du traitement des motifs relevant du surnaturel : « La peur », « Sur l'eau », « Solitude », « Lui ? », « Apparition », et naturellement, « Le Horla ».

présence d'un cadre spatial qui est loin d'être neutre introduirait un écart par rapport aux autres récits, en suscitant un intérêt particulier sur le plan de l'analyse : aller scruter les mécanismes de l'étrange à l'étranger peut donc faire la différence. La deuxième raison pour laquelle il vaudrait bien la peine prêter attention à la manifestation du perturbant sur les côtes méditerranéennes, est liée au fait que, c'est justement dans ces lieux lointains que le surgissement du fantastique semble revêtir les formes d'un véritable discours, autant dire d'une spéculation théorique qui, en interrompant le cours de la narration, vise à engendrer une réflexion, en s'arrêtant sur l'observation des causes et des conséquences relatives non tant aux phénomènes issus du surnaturel, mais à un véritable "paradigme du surnaturel", si l'on peut le définir ainsi, en tant que tel. Contrairement aux autres textes, en effet, quelques passages des contes et des nouvelles déployant des cas de l'étrange sur les bords de la Méditerranée, semblent s'apparenter à ces parties des chroniques où le discours sur le fantastique est abordé explicitement. Comme si le caractère étranger des sites enveloppant l'histoire comportait, presque automatiquement, une suspension critique vis-à-vis de la matière traitée ayant comme origine un éloignement. Il s'agirait, non seulement, de découvrir l'étrange au sein de l'étranger, mais également de vouloir le cerner, le définir, dans ce contexte spatial constituant, par lui-même, une altérité. Les textes qui feront l'objet de cette analyse seront donc traités en tenant toujours en considération les deux points de départ que je viens d'indiquer.

Le récit que j'ai choisi comme commencement est « Mohammed-Fripouille », nouvelle parue dans *Le Gaulois* le 20 septembre 1884, relatant une histoire que l'on ne peut certainement pas qualifier de fantastique mais qui possède, au niveau des descriptions, des traits qui semblent l'annoncer. Le décor, comme d'habitude, a l'air de produire des contrastes évidents, l'incipit mettant en place une scène dont les traits seront bientôt démentis :

Et bientôt je poussai un profond soupir de bonheur en arrivant sur la terrasse. Elle dominait Alger, le port, la rade et les côtes lointaines.

La maison achetée par le capitaine était une ancienne demeure arabe, située au centre de la vieille ville, au milieu de ces ruelles en labyrinthe où grouille l'étrange population des côtes d'Afrique.

Au-dessous de nous, les toits plats et carrés descendaient comme des marches de géants jusqu'aux toits obliques de la ville européenne. Derrière ceux-ci, on apercevait les mâts des navires à l'ancre, puis la mer, bleue et calme sous le ciel calme et bleu.

Nous nous étendîmes sur des nattes, la tête soutenue par des coussins, et, tout en buvant lentement le café savoureux de là-bas, je regardais paraître les premières étoiles dans l'azur assombri. On les apercevait un peu, si loin, si pâles, à peine allumées encore.

Une chaleur légère, une chaleur ailée, nous caressait la peau. Et parfois des souffles plus chauds, pesants, où passait une odeur vague, l'odeur de l'Afrique, semblaient l'haleine proche du désert, venues par-dessus les cimes de l'Atlas. (*II*, pp. 333-34).

Malgré la présence de certains éléments qu'il serait possible de qualifier comme "étranges" mais qui contribueraient à composer, en vérité, le portrait stéréotypé de la capitale algérienne – les « ruelles en labyrinthe », « l'étrange population arabe », les « marches de géants » auxquelles les toits des maisons mauresques sont comparés, l' « odeur vague », et puis la disposition en chiasme des adjectifs « bleu » et « calme » relatifs à la mer et au ciel –, c'est une sensation de bonheur et d'apaisement que suscite le panorama de la ville aperçu de la terrasse. On dirait que les impressions positives l'emportent, à l'intérieur d'un pays où la vie est « douce », le repos « y a quelque chose de particulier, de délicieux », et les nuits « sont faites pour rêver ! » (II, p. 334). Dans ce pays plus qu'ailleurs, l'apparition des étoiles procure, chez l'observateur, « une curiosité molle et vive cependant, avec un bonheur assoupi » (II, p. 334). Il n'y a pas de doute. Au-delà du cliché, l'arrivée en Afrique se place sous le signe d'un extraordinaire de nature idyllique dès par ces premières lignes. Toutefois, le récit encadrant de la nouvelle présente aussi des objets qui semblent tendre vers une déformation à travers l'excès, et signaler des informations sur la suite. Le visiteur auquel l'histoire de Mohammed est adressée remarque qu' « il ne restait sur la table que des fruits *énormes* d'Afrique, des raisins *gros* comme des prunes, des figues molles à la chair violette, des poires jaunes, des bananes allongées et *grasses* » (II, p. 333)³⁰¹. La quantité abondante d'objets sur la scène et la dimension exagérée de ces fruits constitueraient un premier indice détachant la caractérisation du paysage de l'aura idyllique que l'on vient de relever. D'autant plus que le protagoniste du récit enchâssé, qui est Mohammed-Fripouille, est décrit comme une sorte de géant, et est considéré comme un « large Turc [...] robuste », au ventre « puissant », aux épaules « de colosse », aux moustaches « invraisemblablement épaisses et longues », capables d'éveiller « une idée confuse de croissant de lune et de cimenterre » (II, p. 336). À part ses dimensions extrêmes, faisant paraître ce cavalier « dix fois trop gros pour sa monture » (II, p. 336), ce maréchal des logis est contourné par un halo de l'ordre de l'exceptionnel : c'est un de ces « types extraordinaires, comme on n'en voit plus et comme on n'en fait plus » (II, p. 334), cet « homme vraiment surprenant [...], entré au service de la France, après une vie très ballottée, et pas très claire, sans doute » (II, p. 335). Il est à la fois « hardi » et « noceur », « féroce et gai », « gros » et « souple comme un singe » (II, p. 336). Ce héros épique, à la « force incroyable » et à l' « audace invraisemblable », montait à cheval « d'une façon merveilleuse » et « galopait d'une façon singulière » pour aller tuer

³⁰¹ C'est moi qui souligne.

l'Arabe, race qu'il détestait d'une « haine exaspérée », en montrant une « cruauté sournoise épouvantable » (II, p. 336).

Micheline Besnard Coursodon³⁰² attribue à la corde et au lacet, instruments utilisés pendant les batailles, la valeur d'objets thématiques révélant une sorte de sadisme tacite. Or, l'aspect insolite du personnage et la violence exagérée pratiquée durant les combats, semblent se refléter dans l'encadrement singulier des paysages d'Afrique. Dans le récit, la ville de Boghar, appelée aussi « le balcon du Sud », se présente comme « le commencement de ce pays de feu, rongé, nu, tourmenté, pierreux et rouge » (II, p. 335). Le narrateur nous apprend que « c'est bien là l'antichambre du désert, la frontière brûlante et superbe de l'immense région des solitudes jaunes » (II, p. 335). Dès qu'on lève le rideau sur les territoires d'Afrique, une sensation de l'étrange se dénouant du caractère presque irréel de ses étendues, se mêle avec l'âpreté du paysage dont la sécheresse et la chaleur épouvantables seraient à la base d'une perception impressionnante de brutalité, ces terres-là, contrairement à n'importe quelles autres, étant chargées d'une portée qui leur appartient, à elles seules, les reliant à un domaine d'une férocité de l'in vraisemblable. Tel que Mohammed Fripouille, le soleil algérien apparaît comme « terrible », comme lui, « ce soleil du Sud, [...] on [le] connaît point de l'autre côté de la Méditerranée » (II, p. 337), on n'arrive pas à le comprendre. Dans de nombreux passages des chroniques et des Carnets de voyage la présence perpétuelle du soleil africain ne manque pas d'exprimer toute sa colère et son ardeur. Dans « Sur les Hauts Plateaux », chronique de 1881, reprise partiellement dans *Au soleil*, Maupassant déclare que cette contrée « aride et désolée » que le train côtoie est « le pays du feu, le royaume brûlé du soleil ». Et ensuite il ajoute : « Il règne là, en maître absolu, l'astre ardent qu'on pourrait appeler le roi d'Afrique » (*Chro.*, p. 897). Voici une des périphrases marquant très fréquemment l'œuvre biographique. Au-delà de cet exemple, le chroniqueur aime généralement s'arrêter sur la caractérisation de ce cadre spatial extraordinaire et dur à travers des rappels qui contribuent, dans leur ensemble, à créer un véritable espace de mort. Dans la première partie de la chronique intitulée « Les Oulad-Naïl »³⁰³, Maupassant présente Médéa, « blanche petite ville, toute pareille à une sous-préfecture d'Europe » (*Chro.*, p. 913), se situant à 80 km de Boghar. C'est dans les alentours de Médéa que le journaliste attentif cède la place au voyageur et à l'écrivain, en consacrant au paysage qu'il a en face de ses yeux ces lignes qui semblent être le fruit plus d'une approche toute personnelle

³⁰² Micheline Besnard Coursodon, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, Paris, Nizet, 1973, p. 220.

³⁰³ Chronique parue dans *Le Gaulois*, le 11 août 1881, et reproduite en deux parties distinctes dans *Au soleil*.

que de ce souci d'objectivité caractérisant souvent le reportage des événements socio-politiques contemporains :

C'est après Médéa que recommencent ces furieux ravages du soleil. On franchit une forêt pourtant, mais une forêt maigre, pelée, montrant partout la peau brûlante de la terre bientôt vaincue. C'est le vrai pays du vautour au cou rongé. Comme je regardais sous moi une vallée nue où pas un arbuste n'eût poussé, une grande ombre, une tache noire et mobile la parcourait lentement. Elle était, cette ombre, la vraie, la seule habitante de ce lieu sans vie, et je n'eus pas besoin de lever les yeux pour la reconnaître, le grand dépeceur de charognes, le vautour maigre qui planait sur son domaine, au-dessus de cet autre maître du vaste pays qu'il tue, le soleil, ce dur soleil.

Quand on descend vers Boukhari, on découvre, à perte de vue, l'interminable vallée du Chétif. C'est dans toute sa hideur, la misère, la jaune misère de la terre. Elle semble loqueteuse comme un vieux pauvre Arabe, cette vallée que parcourt l'ornière sale du fleuve sans eau, bu jusqu'à sa lie par le feu du ciel. Cette fois, il a tout vaincu, tout dévoré, tout pulvérisé, tout calciné, ce feu qui remplace tout, remplit l'horizon.

Quelque chose vous passe sur le front : ailleurs ce serait du vent, ici c'est du feu. Quelque chose flotte là-bas sur les côtes terreuses, ailleurs, ce serait une brume ; ici c'est du feu, ou plutôt de la chaleur visible. Si le sol n'était pas déjà calciné jusqu'aux os, cette étrange buée rappellerait la petite fumée qui s'élève des chairs vives brûlées au fer rouge. Et tout cela a une couleur étrange, aveuglante et pourtant veloutée, la couleur du sable chaud auquel semble se mêler une nuance un peu violacée, tombée du ciel en fusion. (*Chro.*, p. 913)

Louis Forestier a raison lorsque, en se référant à « Mohammed Fripouille », il affirme que Maupassant « tient la balance égale entre la peur et l'audace », ce qui vaut aussi bien pour la description de cet espace capable de transmettre autant de hantise que de hardiesse. Le renvoi à la mort, renforcé par la présence du vautour au cou rongé, mais aussi par le manque d'eau et de végétation de « ce lieu sans vie », est accompagné par des expressions riches de cruauté et d'inclémence. La terre est « vaincue » ; la vallée « nue » s'étend sous un soleil « dur » qui « tue », et la chaleur, qui dévore, pulvérise et calcine tout, ressemble à une « petite fumée qui s'élève des chairs vives brûlées au fer rouge ». Il y a une violence meurtrière absolue dans ce passage – et ce n'est pas le seul – où les conditions climatiques du pays sont érigées à de véritables objets de représentation, capables d'insinuer cette impression de terreur et de violence aveugle qui est le fondement premier du surnaturel surgissant des côtes africaines. Comme le remarque justement Philippe Bonnefis, il existe une histoire de la pitié chez Maupassant, mais aussi, si l'on y pense bien, une géographie, définissant le champ d'une douleur partageable, d'une compassion reliant les êtres – comme les lecteurs – mutuellement, dans une communion de souffrance et de tendresse. Or, il paraît que les terres d'Afrique sont complètement exclues de ce domaine où l'on raconte la charité par une identification avec le souffrant. Sur le plan de l'appréhension de la souffrance, Bonnefis observe que « de douleurs indigènes à l'Afrique [...] – de douleurs, entendons-nous, auxquelles nous puissions prendre part, nous autres, Européens –

[...] l'œuvre de Maupassant n'en offre guère d'exemples »³⁰⁴ car ce décor africain, tel qu'il est désigné au cours de la narration, met en place des « paysages d'où le pittoresque s'est retiré, et avec lui toutes les valeurs d'hospitalité qui de tradition s'y rattachent, devant les nécessités d'une opération qui en effet n'a plus besoin de l'homme pour témoin »³⁰⁵.

Si dans « Mohammed Fripouille » le sentiment d'incompréhension expérimenté par le lecteur peut être principalement rapporté à l'identité du personnage donnant le titre au récit, ainsi qu'à quelques traits d'un paysage aussi vague et énigmatique, dans un conte comme « La peur »³⁰⁶, l'incapacité de saisir les phénomènes entourant les personnages au sein du même contexte africain devient éclatante. Le texte s'ouvre sur la vue de la mer depuis un bateau se dirigeant vers l'Afrique : « Devant nous, la Méditerranée n'avait pas un frisson sur toute la surface, qu'une grande lune calme moirait » (*I*, p. 600). Le paysage est paisible. Le voyage se déroule tranquillement sous un ciel qui « semblait ensemencé d'étoiles » (*I*, p. 600). Toutefois, « l'eau toute blanche [...], battue par l'hélice, moussait, semblait se tordre, remuait tant de clartés qu'on eût dit de la lumière de lune bouillonnant » (*I*, p. 600). Dans la nuit étoilée et sereine, le bouillonnement de l'eau semble annoncer quelque chose de trouble, et rappeler ce « bourdonnement de feu » déjà rencontré dans « Marroca ». Impossible de tomber dans le piège. Comme dans cet autre récit africain, l'auteur introduit un tableau faussement idyllique dont la valeur sera bientôt renversée par les allusions latentes à des significations suspectes qu'il porte en soi. À côté du capitaine, « un grand homme à la figure brûlée » (*I*, p. 600) raconte son histoire de peur en plein désert. Ce personnage obscur, tel que Mohammed Fripouille, est « un de ces hommes qu'on sent avoir traversé de longs pays inconnus, au milieu de dangers incessants, et dont l'œil tranquille semble garder, dans sa profondeur, quelque chose des paysages étranges qu'il a vus » (*I*, p. 600). Mais dans ce cas, ce n'est pas tant sa description qui suscite de l'intérêt. Plutôt, l'aventure fantastique qu'il relate ayant comme point focal une plongée dans le pays de sable :

Je traversais les grandes dunes au sud de Ouargla. C'est là un des plus étranges pays du monde. Vous connaissez le sable uni, le sable droit des interminables plages de l'Océan. Eh bien ! Figurez-vous l'Océan lui-même devenu sable au milieu d'un ouragan ; imaginez une tempête silencieuse de vagues immobiles en poussière jaune. Elles sont hautes comme des montagnes, ces vagues inégales, différentes, soulevées tout à fait comme des flots déchaînés, mais plus grandes encore, et striées comme de la moire. Sur cette mer furieuse, muette et sans mouvement, le dévorant soleil du sud verse sa flamme implacable et directe. Il faut gravir ces lames de cendre d'or, redescendre, gravir encore, gravir sans cesse, sans repos et sans ombre [...].

³⁰⁴ Ph. Bonnefis, *La Mille et Deuxième Nuit*, in *Maupassant et les pays du soleil*, cit., p. 59.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 62.

³⁰⁶ Récit paru dans *Le Gaulois*, le 23 octobre 1882.

Quelque part, près de nous, dans une direction indéterminée, un tambour battait, le mystérieux tambour des dunes ; il battait distinctement, tantôt plus vibrant, tantôt affaibli, arrêtant, puis reprenant son roulement fantastique. (*I*, p. 602)

C'est par ce conte qu'on accède, pour la première fois, à une dimension du surnaturel toute méridionale car, il est évident qu'ici la source de l'étrange ne réside pas dans un événement précis, ni dans un certain personnage, dans un objet quelconque non plus ; en effet, elle coïncide avec l'espace. Celui-ci, loin de constituer simplement une toile de fond de la narration, joue le rôle d'un véritable motif de déclenchement du surnaturel et du sentiment d'effroi qui en dégage. Nous apprenons par la suite que l'un des hommes du groupe meurt « foudroyé par une insolation » (*I*, p. 602). Mais ce qui provoque « la peur, la vraie peur, la hideuse peur », n'est pas la vue du cadavre en soi, plutôt le glissement dans « ce trou incendié par le soleil » où un « écho inconnu », tel qu'un mirage du son, renforçait « le battement rapide du tambour » (*I*, p. 602) insaisissable. De la promenade dans le désert à l'expérience de l'épouvantable visuel et sonore, la scène semble acquérir la dimension d'un cauchemar dont l'inquiétude relève directement d'un mauvais encadrement spatial. Cela est d'autant plus évident si l'on prend en considération la deuxième aventure de peur racontée par ce narrateur inconnu. Une aventure se déroulant cette fois dans une forêt du nord-est de la France où, sous un ciel sombre, enveloppé de ténèbres profondes, « une voûte de sapins dont le vent déchaîné tirait des hurlements », laissait entrevoir, entre ses cimes, « des nuages en déroute, des nuages éperdus qui semblaient fuir devant une épouvante » (*I*, p. 603). Ce décor, sans aucun doute effroyable et cohérent avec la nature de l'action, n'est pas pourtant le principe premier du surgissement du sinistre. Le récit porte en effet sur la figure d' « un vieux chien, presque aveugle et moustachu, un de ces chiens qui ressemblent à des gens qu'on connaît » (*I*, p. 604), aboyant sans arrêt, « dressé sur ses pattes » d'abord, puis tournant autour de la pièce, « hanté d'une vision », et hurlant « vers quelque chose d'invisible, d'inconnu, d'affreux sans doute, car tout son poil se hérissait » (*I*, p. 605). La raison des hurlements de ce chien, presque humanisé, reste inconnue, tandis que l'origine du son provoqué par ce tambour mystérieux, est généralement attribuée « à l'écho grossi, multiplié, démesurément enflé par les vallonements des dunes, d'une grêle de grains de sable emportés dans le vent et heurtant une touffe d'herbes sèches » (*I*, p. 603). Il est intéressant de remarquer que si la deuxième aventure, aboutissant avec la mort du chien par un coup de fusil, ne mène finalement à l'identification d'aucune cause possible, dans la première, on conclue en observant que « le phénomène se produit dans le voisinage de petites plantes brûlées par le soleil, et dures comme du parchemin » (*I*, p. 603). L'expérience en plein désert admettrait donc au fond une explication

plausible, ce qui peut étonner encore plus car cela voudrait dire avouer que les phénomènes naturels se manifestant au cœur de la terre du sable ont une portée intrinsèquement surnaturelle, autant dire qu'ils se révèlent, en quelque sorte, comme "rationnellement sinistres" et capables, dans leur substance logique, d'engendrer la terreur. Comme il arrive dans beaucoup d'autres cas, la matière littéraire n'est que la transposition de souvenirs de voyage rapportés dans les chroniques et les Carnets. La quatrième partie de la chronique « Dans le désert. Paysages d'Afrique »³⁰⁷ peut être considérée en effet comme l'avant-texte du conte que je viens de traiter. L'attention sur les petits détails du quotidien, absents dans le conte, est bien évidemment liée au souci de vérité propre à l'œuvre biographique. Cependant, c'est de cette vérité prétendue et de l'attachement minutieux à la concrète réalité issue du lieu et du moment que l'étrange ressort. Comme si en reproduisant le vrai, et rien que celui-ci, on ne peut s'empêcher d'éprouver cette sensation de malaise qui relève normalement de certains entourages plutôt sinistres, se posant à mi-chemin entre le contingent et le cauchemar (c'est le cas de la forêt symbolique qui constitue le contexte spatial de « La peur ») :

Il était environ quatre heures et la chaleur se maintenait encore à quarante-huit degrés sous la tente. L'air semblait dormir sous l'oblique et intolérable flamme du soleil. Aucun souffle, aucun bruit, sauf le mouvement des mâchoires de nos cheveux entravés, qui mangeaient l'orge, et les vagues chuchotements des Arabes qui, cent pas plus loin, préparaient notre repas.

On eût dit cependant qu'il y avait autour de nous une autre chaleur que celle du ciel, plus concentrée, plus suffocante, comme celle qui vous oppresse quand on se trouve dans le voisinage d'un incendie considérable. Ce n'étaient point ces souffles ardents, brusques et répétés, ces caresses de feu qui annoncent et précèdent le sirocco, mais un échauffement mystérieux de tous les atomes de tout ce qui existe [...].

L'ouragan, comme une muraille jaune et démesurée, nous touchait. Il arrivait ce mur, avec la rapidité du train lancé ; et soudain il nous enveloppa dans un tourbillon furieux de sable et de vent, une tempête de terre impalpable, brûlante, bruisante, aveuglante et suffocante [...].

On ne voyait plus rien à dix pas à travers ces ténèbres de sable. On respirait du sable, on buvait du sable, on mangeait du sable. Les yeux étaient remplis ; les cheveux en étaient poudrés ; il se glissait par le cou, par les manches, jusque dans nos bottes. Ce fut ainsi toute la nuit. Une soif ardente nous torturait. Mais l'eau, le lait, le café, tout était rempli de sable qui craquait sous notre dent. Le mouton rôti en était poivré, le couscous semblait fait uniquement de fins graviers roulés, la farine du pain n'était plus que de la pierre pilée menu. (*Chro.*, p. 969-71)

La présentation de la tempête de sable procède par étapes graduelles : la flamme habituelle du soleil laisse la place à « une autre chaleur », plus oppressante encore, puis à un « échauffement mystérieux », enfin c'est l'ouragan, cette « muraille jaune et démesurée » qui agit comme un « tourbillon furieux ». L'extraordinaire surgit directement des éléments naturels –

³⁰⁷ Chronique parue dans *Le Gaulois*, le 20 septembre 1881, et reproduite dans le chapitre « Le Zar'ez » de *Au soleil*.

on dirait ordinaires – caractérisant le milieu. Et le langage demeure fidèlement accroché à une dimension tangible des sens et du corps – « on respirait », « on buvait », « on mangeait du sable » qui « craquait sous notre dent », qui envahissait les yeux, les cheveux, le cou, les manches, les bottes – ainsi qu’à la matérialité d’objets élémentaires peuplant cette scène de vie quotidienne – « l’eau, le lait, le café », le « mouton rôti », le « couscous », la « farine de pain » étaient complètement remplis. Dans le conte et dans la chronique situés au Maghreb, l’espace géographique en tant que tel constituerait l’origine fondamentale du jaillissement du fantastique, tout en gardant ses caractères communs, habituels. D’où l’incapacité de comprendre cet espace indéchiffrable et meurtrier jusque dans son aspect ordinaire.

Le premier point distinguant les textes où le surnaturel opère au Maghreb par rapport aux autres semble être clairement tracé par ces exemples. « La peur » est un de ces récits qui touche aussi bien à un deuxième point de distinction car l’aventure issue du surnaturel porte sur un véritable discours du surnaturel même, et sur les sentiments qu’il engendre chez son spectateur. Le grand homme au teint bronzé, narrateur du conte, avant de se plonger dans l’exposition des faits – dépendants dans la première histoire, comme on l’a vu, du décor africain – cherche en premier lieu à définir, d’un point de vue théorique, l’impression provoquée par ces faits. Et en s’adressant au capitaine, il affirme : « La peur (et les hommes les plus hardis [comme les personnages dont il est question] peuvent avoir peur), c’est quelque chose d’effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l’âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d’angoisse » (*I*, p. 601). Puis il avance en expliquant les conditions dans lesquelles la vraie peur peut se manifester, et observe que « cela n’a lieu [...] ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril » (*I*, p. 601). C’est le cas des deux exemples relatés dans les lignes suivantes, un tour dans le désert ou un chien qui aboie ne constituant pas, en soi, des causes évidentes de danger pressant ou des situations strictement graves ou troublantes. Au contraire, ce sentiment « a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses, en face de risques vagues », et il conclut : « la vraie peur, c’est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d’autrefois » (*I*, p. 601). Il y a, dans cette tentative d’explication, une conscience profonde de l’intériorisation du phénomène. Plus que dans les objets physiques ou dans les lieux matériels, c’est dans la mémoire involontaire du sujet que réside l’origine première du sentiment. Cela signifie que le spectacle du sable mouvant comme l’aboiement d’une bête seront aptes à susciter la peur non pas chez l’homme quelconque, ni face à des données objectivement définies, mais, plus spécifiquement, chez le sujet qui, presque inconsciemment,

regardera au phénomène en soi à travers les entrailles d'une conscience déformante. Si l'on parle de l'Afrique, l'interminable étendue désertique, avec ses effets visuels et sonores surprenants, deviendrait donc le miroir d'une condition de l'âme. Et l'impossibilité de cerner ce paysage en déroute correspondrait, en même temps, à l'impuissance de contrôler l'intériorité émotive du sujet qui en demeure involontairement subjugué. Il est possible de constater alors qu'au-delà du mystère enveloppant tout spontanément sa conformation naturelle, et des mille déclinaisons qu'assume le stéréotype du paysage d'Afrique tournant autour de ce mystère, l'espace africain participe, chez Maupassant, à la manifestation d'une subjectivité qui s'ouvre totalement face à celui-ci, le considérant comme un agent actif dans le trou de sa conscience. Dans cette perspective, je partage la thèse de Forestier qui soutient que « l'essentiel est, en dehors de toute explication pathologique, l'analyse lucide et littéraire d'une dilution de la personnalité et d'un vide de la conscience ; le fantastique s'engouffrera par ces brèches, ouvertes dans la cohérence de la raison » (*I*, p. 1475, notice). Au Maghreb comme ailleurs, attribuer à la névrose de l'auteur le rapprochement au sinistre biographique et son traitement littéraire serait, selon mon point de vue, une opération inopportune et réductive. Il y a, très probablement, dans les lignes des chroniques et des Carnets comme dans les transpositions fictives, une empreinte personnelle issue de réminiscences intérieures plus ou moins volontaires – et cela me semble en tout cas valable pour n'importe quel auteur se rapportant à son texte, qu'il soit fantastique ou pas – mais l'envie de raconter le surnaturel et de l'encadrer, en lui donnant un nom, des causes plausibles, une identité particulière, constituerait la démarche d'une conscience lucide d'écrivain qui aime creuser jusqu'au fond du sujet, plutôt que le reflet inconscient d'une déviation pathologique.

« La main »³⁰⁸ est une histoire inspirée, comme le remarque Forestier, à la figure de Monsieur Powell, "l'Anglais d'Etretat", dont le nom est très semblable au « Rowell » du conte. À côté de la donnée biographique, le point focal du récit semble être lié à la récupération d'un autre souvenir, les affaires de vendetta corses dont Maupassant a beaucoup entendu parler pendant son voyage de 1881, transposées, cette fois, en clé fantastique. D'un phénomène sociologiquement et anthropologiquement attesté – celui de la vengeance corse justement –, l'écrivain arrive à tirer une aventure qui se place sous le signe du mystère. Ce faisant, il feint de donner une explication rationnelle – c'est la loi de la vendetta qui règle tout – à ce qui apparaît comme implicitement inexplicable. Le juge d'instruction, narrateur de ce conte, nous informe alors qu'à Ajaccio plusieurs types de vengeance existent : « de superbes, de dramatiques au possible, de féroces, d'héroïques » (*I*, p. 1117). Il éclaircit la nature de ces événements comme le

³⁰⁸ Récit paru dans *Le Gaulois*, le 23 décembre 1883.

ferait le voyageur qui rapporte des faits vrais, des faits divers, dans une chronique, sur la base de ce qui serait objectivement connaissable et analysable : ces « haines séculaires, apaisées un moment, jamais éteintes », ces « ruses abominables », ces « assassinats devenant des massacres et presque des actions glorieuses » constituent le terrible prix à payer qu'impose le préjugé corse « qui force à venger toute injure sur la personne qui l'a faite, sur ses descendants et ses proches » (*I*, p. 1117). M. Bermutier qui avait « vu égorgé des vieillards, des enfants, des cousins » et qui avait désormais « la tête pleine de ces histoires » (*I*, p. 1117) se pose en tant que témoin effectif, que juge inflexible d'un fait échappant, dans la suite, à tout effort de rationalisation. La main dont il est question – une main à l'aspect typiquement fantastique, « noire desséchée, avec les ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien » (*I*, p. 1119) – que M. Rowell exposait dans son salon, semble renvoyer, dans un tel contexte, à une histoire de vengeance brutale. Sauf que, soumis par le renversement des liens logiques que le surnaturel entraîne, cette « chose étrange » (*I*, p. 1119) qui est censée représenter la victime, prend la place de l'indéfinissable meurtrier tuant son possesseur, par vengeance justement. Le juge d'instruction arrive à insinuer, presque rationnellement, que « le légitime propriétaire de la main n'était pas mort » et « qu'il est venu la chercher avec celle qui lui restait », et il conclut son analyse en déclarant : « C'est là [non pas une véritable histoire] mais une *sorte* de vendetta » (*I*, p. 1122)³⁰⁹. On dirait que dans ce conte la balance entre réel et surnaturel est maintenue en équilibre par l'illusion du narrateur de trouver des certitudes logiques juste au cœur de l'indéchiffrable. Cette volonté de parvenir à un compromis médiateur ne serait pas seulement dictée par une nécessité de suspense – laisser glisser l'étrange dans une situation hautement définie comme celle d'une enquête judiciaire, où l'on examine tous les indices possibles, en formulant des hypothèses, pour aboutir à des réponses logiquement pertinentes, contribuerait bien évidemment à intensifier la participation du lecteur ainsi que son identification avec des faits que l'on considère comme véridiques, réels. La recherche d'une voie médiane entre le "naturel" et le "surnaturel", voire d'une démarche servant à enchâsser le deuxième dans les rangs définis du premier, pourrait être également considérée comme une allusion au rôle que la société contemporaine joue vis-à-vis des phénomènes qui tranchent avec les règles de la raison, désormais relégués à une position marginale, à l'exil dans l'existence humaine. Le surnaturel, comme la mort, n'est pas admis dans le monde civilisé. L'invraisemblable, préférablement soumis aux lois du vraisemblable. Dans cette perspective, M. Bermutier, en incarnant la faculté de trouver à tout prix des réponses rationnellement valables à la réalité qui l'entoure, donnerait

³⁰⁹ C'est moi qui souligne.

voix à cet instinct de médiation dans lequel l'esprit commun voudrait se reconnaître. Il rassure alors ses auditeurs – et naturellement ses lecteurs – en s'exclamant : « N'allez pas croire, au moins, que j'aie pu, même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surhumain ». Puis il déclare : « Je ne crois qu'aux causes normales », et finit par souligner que « si, au lieu d'employer le mot "surnaturel" pour exprimer ce que nous ne comprenons pas, nous nous servions simplement du mot "inexplicable", cela vaudrait beaucoup mieux » (*I*, p. 1117). Rejeter le surnaturel pour le réaffirmer aussitôt signifierait admettre l'inaptitude de toute tentative rationnelle à cerner quelque chose qui demeure ontologiquement insondable. Ce qui semble correspondre à l'avis sous-jacent de l'auteur.

Dans un deuxième récit intitulé « La peur »³¹⁰, dont la structure rappelle celle du conte paru sous le même titre deux ans avant, l'un des narrateurs, en s'arrêtant sur ce que l'on pourrait considérer comme une mise à jour de la vision du surnaturel à l'époque, constate qu'« À mesure qu'on lève les voiles de l'inconnu, on dépeuple l'imagination des hommes ». Puis il soutient : « Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexpliqué est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux » (*II*, p. 199). Dans ces lignes, c'est l'approche positiviste du réel qui est évidemment mise en cause, renforcée par l'irruption du mythe scientifique tendant à supprimer totalement le mystère du champ de la vie humaine. La position que l'auteur occupe à l'égard de l'exclusion de ce fantastique tout contemporain est l'un des objets traités dans le premier chapitre de ce travail auquel je renvoie. Dans cette section, il suffit de noter comment le discours sur ce fantastique brisé prend place juste à l'intérieur d'un « wagon du P.-L.-M., venu sans doute de Marseille », où l'« on sentait fortement le phénol » (*II*, p. 198). Le renvoi à la côte méditerranéenne et à la maladie qui la distingue, tout en ne constituant pas le cadre spatial du conte, semble néanmoins participer activement à cette réaffirmation d'une étrangeté dépassant les barrières d'une réalité que le paradigme rationnel voudrait lui imposer. Le Midi, auquel l'on se réfère dans l'incipit, ne correspond, bien-entendu, ni au contexte des aventures que l'on raconte dans la suite – la première faisant appel au souvenir d'une histoire que « conta Tourgueneff, un dimanche, chez Gustave Flaubert » (*II*, p. 200), et se situant « dans une forêt de Russie » (*II*, p. 201); la deuxième se déroulant, par contre, dans « la sinistre pointe du Raz, ce bout du vieux monde où se battent éternellement deux océans : l'Atlantique et la Manche » (*II*, p. 202) –, ni au lieu où les deux narrateurs du récit se rencontrent – ce train, parti de Paris « depuis trois heures », et se dirigeant « vers le centre de la France » (*II*, p. 198). Si les faits où le

³¹⁰ Conte paru dans *Le Figaro*, le 25 juillet 1884.

surnaturel se manifeste sont encadrés dans des endroits qui, à cause de leur conformation géographique ou de leur épaisseur symbolique, pourraient être définis comme "autres" – la Russie de Tourgueneff d'une part, autant dire l'extrême Est européen, d'autre part « cette terre des croyances et des superstitions » qui est la Bretagne, remplissant l'esprit « de légendes, d'histoires lues ou racontées » (*II*, p. 202), la pointe du Raz constituant, en outre et plus précisément, cet extrême Ouest qu'évoque déjà le nom Finistère (littéralement, "fin de la terre" ou là où "finit la terre") –, la réflexion théorique sur celui-ci semble s'enraciner sur un souvenir inconscient renvoyant à cet espace de mort qui est la côte du Sud de la France. L'apparition *du* fantastique peut avoir lieu à côté de chez soi – voire en Bretagne – comme à l'étranger – en Russie, par exemple. Le discours *sur* le fantastique, en revanche, aurait besoin de s'appuyer sur cette mémoire olfactive, aussi involontaire soit-elle, entraînant une vision de la Méditerranée capable de le justifier, en faisant recours aux pouvoirs que la représentation littéraire lui consacre. Sonder le fantastique au cœur du souvenir que l'odeur du phénol engendre voudrait dire alors le dédoubler : on parle de celui-ci et, en même temps, on le perçoit, on le sent. Comme si faire de la théorie sous cet effet, impliquerait, presque automatiquement, et simultanément, fleurir le phénomène même, et cela, indépendamment des histoires effectivement témoignées, cernées, comme je viens de préciser, dans tout autre cadre spatial. On dirait qu'il suffit de sentir de l'acide phénique à l'intérieur d'un train venant de Marseille, pour que la perception de ce bouleversement de perspectives par lequel on ne comprend plus « quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie » (*II*, p. 199), surgisse. Dans les dernières lignes du texte, le renvoi au phénol réapparaît, avec la ville de Toulon, et le choléra présagé, s'érige à symbole incontournable de l'étrange. La maladie et la mort sont exclues de l'espace ensoleillé des vivants, tout comme le surnaturel est chassé par la lumière de la raison positive. Cependant, ils ne cessent d'exprimer leur existence avec force. De ce point de vue, le choléra ne serait pas simplement « la peur d'une maladie », mais « l'Invisible » lui-même, voire « un fléau d'autrefois, des temps passés, une sorte d'Esprit malfaisant qui revient et qui nous étonne autant qu'il nous épouvante, car il appartient, semble-t-il, aux âges disparus » (*II*, p. 204). Son mystère ne réside pas dans l'« insecte qui terrifie les hommes », plutôt dans l'aura inconnaissable enveloppant cet « être inexprimable et terrible venu du fond de l'Orient » (*II*, p. 205). On dirait que Maupassant cède à la tentation du fait vrai – la maladie ayant fait son apparition à Toulon justement le 20 juin 1884 (*II*, p. 1379, notice), c'est-à-dire un mois avant la publication du récit – pour communiquer, au fond, tout l'invraisemblable que la vérité parfois porte en soi. Et l'expérience du surnaturel ne pourrait se figer que dans les

contours délimités du souvenir méditerranéen, l'espace évoqué confirmant, à travers la maladie, la cohabitation de la vie et de la mort, et avec celle-ci, plus amplement, la définition d'un espace réel demeurant, malgré lui, hanté par l'irréel.

Les pays du soleil semblent annoncer cette combinaison singulière de naturel et de surnaturel par les connotations multiples que la représentation littéraire et le souvenir biographique leur accordent.

C'est le cas d'un autre récit méditerranéen, « Un soir »³¹¹, dont l'aventure se déroule en Algérie. Comme pour les autres textes africains, il suffit de s'arrêter un moment sur la présentation du décor pour relever tous les éléments d'un croquis matériellement consistant, tendant toutefois à l'abstrait. La vision de l'observateur, à la fin des années '80, est affectée par une sensation de déjà vu qui rend l'atmosphère désignée une sorte de reproduction se figeant sous l'effet du redoublement, de la répétition du connu :

Le Kléber avait stoppé, et je regardais de mes yeux ravis l'admirable golfe de Bougie qui s'ouvrait devant nous. Les forêts kabyles couvraient les hautes montagnes ; les sables jaunes, au loin, faisaient à la mer une rive de poudre d'or, et le soleil tombait en torrents de feu sur les maisons blanches de la petite ville.

La brise chaude, la brise d'Afrique, apportait à mon cœur joyeux l'odeur du désert, l'odeur du grand continent mystérieux où l'homme du Nord ne pénètre guère. Depuis trois mois, j'errais sur le bord de ce monde profond et inconnu, sur le rivage de cette terre fantastique de l'autruche, du chameau, de la gazelle, de l'hippopotame, du gorille, de l'éléphant et du nègre. J'avais vu l'Arabe galoper dans le vent, comme un drapeau qui flotte et vole et passe, j'avais couché sous la tente brune, dans la demeure vagabonde de ces oiseaux blancs du désert. J'étais ivre de lumière, de fantaisie et d'espace. (*II*, p. 1069)

En Afrique comme au Midi, on dirait que le surnaturel se respire, s'inhale à travers les voies de l'air et de ses senteurs. On n'arrive pas vraiment à le cerner par les yeux – ni par les mots – « ce monde profond et inconnu », peuplé de bêtes étranges, mais on le sent. Les traits qui le composent, aussi indéchiffrables soient-ils dans leur essence naturelle – celle des « hautes montagnes », des sables lointaines, ou des « torrents de feu » dressés par le soleil de ce « grand continent mystérieux » – comme dans leur aspect invraisemblable – la plage étant « une rive de poudre d'or », la terre « fantastique », l'Arabe « un drapeau qui flotte », et qui passe comme l'un de « ces oiseaux blancs du désert » – s'opposent à l'espace lucide et sans mystère de la capitale française, de cette « ville du bavardage inutile, des soucis médiocres et des poignées de main sans nombre » (*II*, p. 1069) ; et de l'expérience issue de la vie africaine, il ne reste que des « choses aimées, si nouvelles, à peine entrevues, tant regrettées » (*II*, p. 1069), des choses qui,

³¹¹ Conte paru dans *L'illustration* des 19 et 26 janvier 1889.

dans leur indétermination, confèreraient à celui qui les perçoit la possibilité d'accéder à cet univers rêvé, et de le toucher ou de le fleurir, que le rythme saccadé des entourages soumis à la modernité ignorerait. Ce premier aperçu de l'espace appartient en fait déjà au souvenir imagé du passé récent de ce voyageur qui, juste au commencement du conte, est en train de quitter l'Afrique et de repartir pour la France. La rencontre imprévue d'un ancien camarade, Trémoulin, survient comme un obstacle qui l'empêche. Comme si, en dépit de toute volonté et de tout programme, l'aventure à côté du désert ne saurait s'achever que par l'intervention de l'inattendu et du surprenant. Le soir donnant le titre à ce texte se montre d'ailleurs dans toute son obscurité impénétrable. En se dirigeant après dîner vers le quai pour une partie de pêche au flambeau, les deux hommes ne voyaient « plus rien que les feux des rues et les étoiles, ces larges étoiles luisantes, scintillantes, du ciel d'Afrique » (II, p. 1071) ; et au fur et à mesure que l'épouvantable s'enfonçait, et que la nuit, « suspendue sur [leurs] têtes par la flamme éclatante » du brasier jeté dans l'eau tombe et les « ensevelit de nouveau dans ses ténèbres » (II, p. 1076), le visiteur anonyme, ne percevant « rien que ce remous lumineux et les étincelles d'eau projetées par les avirons » (II, p. 1072), se demande : « où allions-nous ? [...] où étions-nous ? » (II, p. 1072), « où était le port ?, où était la terre ? où était l'entrée du golfe et la large mer ? » (II, p. 1076). Lorsque le surnaturel s'insinue, comme d'habitude, la représentation de l'espace serait directement liée à une intériorité particulière, capable de transposer dans celui-ci le trouble qui lui appartient. Cela semble être encore plus évident, si l'on compare ce soir fictionnel aux impressions liées au soir biographique relevant de la chronique « Une fête arabe. La route »³¹², écrite à quelques mois du silence définitif de l'écrivain. Dans ce passage, un soir africain est peint par des traits s'opposant radicalement au soir intérieur mis en place dans le récit bref :

La route gravit des montagnes aux plans démesurés ; la végétation disparaît ou plutôt ne se révèle plus que par petites plaques vertes sur les immenses ondulations de terre rousse, crevassée, pierreuse, soulevées en vagues gigantesques vers les cimes éloignées dont le soleil à son déclin colore les pentes des reflets du soir.

C'est un des plus vastes, des plus larges, des plus désolés paysages de cette contrée aux aspects changeants, féerie ininterrompue de lumières tombées du ciel sur des solitudes. Le soir de chez nous, c'est bien le soir, l'approche de la nuit, l'entrée de l'ombre ; mais le soir, en Afrique, devient souvent une fantastique aurore, aurore éblouissante et courte de leurs roses qui se traînent et se promènent sur les lointains, dorées et changeantes, transformées sans cesse, passant en quelques minutes par tous les tons imaginables des roses. Puis elles s'éteignent peu à peu sur les crêtes, et finissent par s'effacer sous un voile gris léger, bleuâtre, qui enveloppe la terre entière, doux comme un adieu charmant du jour. (*Chro.*, p. 1077)

³¹² Chronique parue dans *L'Écho de Paris*, le 7 avril 1891.

L'obscurité paralysante du conte se traduit, dans la chronique, par des termes – comme les « reflets », les « lumières tombées du ciel », la « fantastique aurore », l' « aurore éblouissante et courte », les « lueurs roses » – qui renvoient au champ lexical d'un éclairage impressionnant, presque irréel, et omniprésent, envahissant tout le paysage. Il y a, me semble-t-il, une sorte d'empreinte décadente cachée dans la représentation de ce tableau naturel méridional, dans la mesure où, quoique le style fournisse un ultérieur exemple d'"écriture impressionniste" – la référence aux couleurs et aux nuances changeantes est constante et précise –, le résultat de la démarche descriptive semble implicitement suivre la direction psychique adoptée par le sujet qui regarde. Comme s'il existait, en fin de compte, une correspondance voilée entre paysage et subjectivité troublée, une correspondance jamais ouvertement déclarée, dépendante de l'esprit de celui qui crée son propre paysage intérieur. Telle serait l'une des raisons qui contribuerait à justifier cette image hétérogène du panorama méditerranéen se composant, comme dans un puzzle, par des facettes plurielles et distinctes. L'impression du moment, l'émotion de l'expérience acquise, le sentiment d'une subjectivité qui vit activement son espace – et cela vaut, bien entendu, non seulement pour l'œuvre biographique mais aussi pour les textes fictionnels – se croisent avec un certain souci d'objectivité, avec cette ambition de peindre le monde en face de ses propres yeux, et de le transmettre au lecteur, en respectant l'effet de vérité lié à ce que l'on a vu, ouï, senti, touché, éprouvé. En Afrique comme ailleurs dans le Sud, les visions intérieures se combinent avec une envie de lucidité, les fantasmes de l'âme ont un nom, un portrait, des contours identitaires bien tracés, qu'un maître inflexible de l'art de la description leur a accordés pour les montrer au public, mais avant tout, pour s'y refléter lui-même.

C'est par cet enjeu agençant les pulsions d'une intériorité brisée à la véridicité de la représentation spatiale que Maupassant arrive à donner, dans « Un soir », un aperçu vraisemblable et profond du drame de la jalousie. Toute l'extériorité dans laquelle les personnages agissent reflète, bien évidemment, cette toile d'araignée vraiment articulée à laquelle peut être comparée l'âme en proie aux angoisses de ce sentiment néfaste : les ombres de la petite baie « avaient l'air de tours bâties dans l'eau », et la lueur initiale, ayant l'aspect de l' « inexprimable feu de la mer », de ce « feu froid qu'un mouvement allume et qui meurt dès que le flot se calme », se transforme soudain dans un « noir » absolu dominant le « voyage mystérieux » (II, p. 1072). C'est un véritable espace de cauchemar qui donne des contours plus ou moins stables à ce soir hanté par une rage apparemment épuisée, mais prête à remonter à la surface dans un moment quelconque. Et le trouble intérieur semble contaminer jusque les éléments les plus distinctifs et naturels de ce coin d'espace africain, sa végétation et ses bêtes, en

offrant une esquisse singulière de ce qu'on pourrait considérer comme une représentation véritablement réaliste de l'étrange. Toute la nature y est, et ses facteurs vivants, rassemblés dans un ensemble unique, tendent spontanément vers le dépassement d'un encadrement clair et défini, et, ce faisant, ils contribuent à faire ressortir l'impression du surnaturel là où ce dernier paraîtrait comme totalement anéanti, c'est-à-dire au cœur du naturel même :

Le brasier enfonçant jusqu'aux rochers sa vive lumière, nous glissions sur des forêts surprenantes d'herbes rousses, roses, vertes, jaunes. Entre elles et nous une glace admirablement transparente, une glace liquide, presque invisible, les rendait féériques, les reculait dans un rêve qu'éveillent les océans profonds. Cette onde claire si limpide qu'on ne distinguait point, qu'on devinait plutôt, mettait entre ces étranges végétations et nous quelque chose de troublant comme le doute de la réalité, les faisait mystérieuses comme les paysages des songes. (*II*, p. 1073)

Ce doute de la réalité qu'inspire la petite baie du conte constitue en fait une sensation assez familière pour le voyageur des Carnets qui demeure maintes fois stupéfait par le caractère extraordinaire des paysages naturels qu'il visite. D'un instant à l'autre, entre la peinture de certaines mœurs et le reportage socio-politique, on se retrouve plongés, avec ce spectateur d'exception, dans l'hallucination que la vue du panorama provoque. Le contingent laisse alors la place à une dimension d'"altérité naturelle" capable de bouleverser toute capacité de perception. C'est le cas du rocher de sel de Khang-el-Melah, objet de la chronique intitulée « Le pays du sel »³¹³ notamment, reprise dans *Au soleil*. La vision de cette terre salée devient, à travers les lignes, une occasion de résurrection d'un fantastique vraiment peu voilé ; et de l'évidence du territoire se présentant en face du visiteur surgit l'invraisemblable :

Là-bas, devant moi, le Zar'ez, le vaste lac de sel figé, semblait incandescent. On eût dit qu'une phosphorescence fantastique s'en dégageait, flottait au-dessus, une brume lumineuse de féerie, quelque chose de si surnaturel, de si doux, captivant le regard et la pensée, que je restai plus d'une heure à regarder, ne pouvant me résoudre à fermer les yeux [...].

On partit au soleil levant [...]. Plus nous approchions, plus l'illusion de l'eau était parfaite [...].

Tout était blanc, devant nous, d'un blanc d'argent neigeux, vaporeux et miroitant. Et même en avançant sur cette surface cristallisée, poudrée d'une poussière de sel pareille à de la neige fine, et qui parfois s'enfonçait un peu sous le pied des bêtes, comme une glace molle, on gardait l'impression singulière qu'on avait devant les yeux une nappe d'eau [...].

L'horizon était voilé entièrement dans une brume blanche, une sorte de vapeur de lait d'une douceur intraduisible ; et tantôt on cherchait dans l'espace la limite terrestre, tantôt on croyait la voir beaucoup trop bas, au milieu de la plaine salée sur laquelle flottaient ces buées crémeuses et singulières.

Tant que nous avons dominé le Zar'ez, nous avons gardé la perception nette des distances et des formes ; dès que nous fûmes dessus, toute certitude de la vue

³¹³ Chronique parue dans *Le Gaulois*, le 19 octobre 1881, reprise dans *Au soleil*, dans le chapitre « Le Zar'ez ».

disparut ; nous nous trouvions enveloppés dans les fantasmagories du mirage. (*Carnets*, AS, pp. 182-83).

Certes, contrairement à ce genre d'écriture directement adhérent à la réalité extérieure, l'architecture narratologique du récit bref fait que, on l'a dit, à un certain décor corresponde, généralement, une émotion intérieure spécifique, dans ce cas, la jalousie, capable de conditionner la figuration du premier. Or, si ce n'était pour cette pieuvre impitoyablement chassée, symbole incontestable à la fois de la femme qui trompe et du sentiment tentaculaire même dont l'homme trompé devient la victime, on ne saurait certainement pas déduire la nature de ce sentiment à partir d'autres facteurs de la scène. Ces derniers semblent néanmoins suggérer sans cesse que quelque chose de terrifiant est en train de s'accomplir au niveau de l'esprit, cela s'entend, plus que du corps. Sauf que, en dépit de la dimension introspective dominante, ou à cause de celle-ci, cette terreur de l'âme semble confluer dans la corporalité même d'une scène matériellement tangible, concrètement manifeste. Des poissons d'argent « vus une seconde et disparus [...], luisants et fluets, insaisissables », à la méduse, « fleur d'azur pâle » au « corps liquide », le scénario marin du conte semble entièrement engourdi dans l'opacité d'ombres mystérieuses qui font ainsi que le fond « disparaissait, tombé plus bas, très loin, dans un brouillard de verre épais » (*II*, p. 1073). Les habitants de la mer apparaissent comme des « étranges vivants de l'eau salée » : des « loups argentés » aux murènes « sombres tachetées de sang », des rascasses « hérissées de dards » aux sèches, « animaux bizarres qui [...] faisaient la mer toute noire » (*II*, p. 1074), jusqu'à la pieuvre, ce « monstre » aux yeux « saillants, troubles et terribles » et à la « chair rouge qui palpitait, remuait, enroulant et déroulant de longues et molles et fortes lanières », dont le corps « musculeux et mou » qui ressemblait à une « ventouse vivante, rougeâtre et flasque » laissait transparaître une « irrésistible force » (*II*, p. 1075). L'aspect de la bête et le combat acharné du pêcheur pour la dompter constituent des allusions évidentes à la figure féminine échappant à tout contrôle, ainsi qu'à ce désir spasmodique de l'homme qui voudrait la maîtriser. À travers ce renvoi, Maupassant transfigure le sentiment de la jalousie dans un lieu et dans une action physiquement définis et, à la fois, hantés par le surnaturel. Ce contexte imagé est le fruit d'une vision intérieure que l'auteur ne saurait mieux exprimer sans cette transposition métaphorique d'un objet précis, la femme-pieuvre, agissant à un moment donné, une partie de pêche sur les bords de la Méditerranée. La deuxième partie du récit, où Tremoulin raconte effectivement l'histoire de son mariage brisé, et l'adultère de son épouse, ne fait qu'extérioriser ce qui était intérieurement déjà présent dans la première. Ce dernier récit nous

consigne les faits alors que le précédent nous annonce, entre les lignes, le sentiment déclencheur, absorbé à travers l'espace et ses objets.

Certes, dans les chroniques et dans les Carnets aussi, il arrive souvent que des éléments typiques du paysage perdent soudain leur configuration ordinaire pour acquérir des contours inédits. C'est le cas des chameaux aux « invraisemblables silhouettes » qui traînent à pas lent comme de « haute[s] bête[s] fantastique[s] » (*Chro.*, p. 1016)³¹⁴, ou des cactus, autre facteur naturel caractéristique des pays du Sud, comparés, sous l'effet du clair de lune, à « un troupeau de bêtes infernales éclatant tout à coup et jetant en l'air, en tous sens, les plaques rondes de leurs corps affreux » (*Chro.*, p. 1028). À propos des cactus africains, Maupassant écrit dans la même chronique :

Ces bois de cactus ont un aspect fantastique. Les troncs tordus ressemblent à des corps de dragons, à des membres de monstres aux écailles soulevées et hérissées de pointes. Quand on en rencontre un le soir, au clair de lune, on croirait vraiment entrer dans un pays de cauchemar.

Tout le pied du roc escarpé qui porte le village de Tac-Rouna est couvert de ces hautes plantes diaboliques. On traverse une forêt du Dante. On croit qu'elles vont remuer, agiter leurs larges feuilles rondes, épaisses et couvertes de longues aiguilles, qu'elles vont vous saisir, vous étreindre, vous déchirer avec ces redoutables griffes. Je ne sais rien de plus hallucinant que ce chaos de pierres énormes et de cactus qui garde le pied de cette montagne. (*Chro.*, p. 1025)

Cet extrait de l'œuvre biographique, comme les passages du texte fictionnel, semblent se charger, d'une dimension toute introspective apte à conférer, dans la matérialité même de leurs contextes spatiales, le caractère subjectif du souvenir hanté ou de l'impression angoissante réellement vécue et jamais éteinte. Le passage du Carnet comme le conte, écrits tous les deux en 1889, constitueraient un prolongement de cette référence textuelle incontournable de 1887 qui est « Le Horla ». Mais en Afrique comme au Midi ou en Corse, l'intériorisation de l'espace et du temps, spontanément accomplie par la narration, coïncide avec la représentation de ces pays du soleil, susceptibles de garder déjà, par eux-mêmes, tout le potentiel émotionnel du voyageur réel qui les traverse ou du personnage fictif qui les expérimente pour la première fois. Dans un article sur le fantastique fin de siècle, Magdalena Wandzioch constate que « dans certaines nouvelles [fantastiques] de Maupassant, comme d'ailleurs chez la plupart des auteurs décadents, on voit la préférence de l'artifice à la nature. L'artificiel privilégie dans la réalité ce qui est exceptionnel, rare, bizarre et dévalorise de la sorte la nature et la banalité de ses spectacles »³¹⁵. Cette observation ne vaut certainement pas pour ce fantastique situé sur les côtes méditerranéennes,

³¹⁴ « Vers Kairouan », *chronique citée*.

³¹⁵ M. Wandzioch, « Le fantastique de Maupassant », article cité, p. 73.

s'enracinant dans la nature même du cadre spatial et établissant, juste au cœur de cette nature, un véritable discours théorique constituant un noyau important de réflexion. En se référant à ces récits, on parlera alors d'une « inquiétante familiarité », à partir du moment où le décor se présente non tant comme quotidien – tel qu'il est dans les textes situés à Paris, à Croisset ou sur les bords de la Seine – mais du moins comme simple, naturel. Et dans ce primitif extérieur se faufilent la pensée atavique et le souvenir involontaire, l'espace méridional reflétant, dans son altérité même, cette étrangeté psychique rendant le paysage élémentaire un miroir d'un surnaturel multiple et fragmenté jusque au cœur de son milieu naturel.

Répartition des textes de Maupassant traités au chapitre II

A. Départs. Anecdotes sur la matière qui suit :

- Contes et Nouvelles :
 1. « Le port »
- Chroniques :
 1. « La patrie de Colomba »
- Carnet de voyage :
 1. *Au soleil*

B. Premières approches visuelles, ou l'objet en mirage :

- Contes et Nouvelles:
 1. « Le Bonheur »
- Chroniques:
 1. « La patrie de Colomba »
 2. « Le monastère de Corbara »
- Romans:
 1. *Une Vie* (ch. V)

C. La Corse à la dérive dans la suite du "Bonheur":

- Contes et Nouvelles:
 1. « Rencontre » (*Le Gaulois*, 26 mai 1882)
- Chroniques:
 1. « La Chartreuse de la Verne »
 2. « Chez la mort »
- Carnet de voyage:
 1. *Sur l'eau*
- Romans:
 1. *Une vie*

D. Autres dissonances: "En voyage"; "Notes d'un voyageur", "Blanc et bleu"

- Contes et Nouvelles:
 1. « En voyage » (*Gil Blas*, 10 mai 1882)
 2. « Notes d'un voyageur »
 3. « Blanc et bleu »
- Chroniques:
 1. « Fin de saison »
- Carnet de voyage:

1. *Sur l'eau*

E. Excursus solaires:

- Contes et Nouvelles:
 1. « Madame Parisse »
 2. « L'abandonné »
 3. « Voyage de noce »
 4. « Idylle »
 5. « Au printemps »
 6. « Les sœurs Rondoli »
- Chroniques:
 1. « La galanterie »
 2. « Causerie triste »
 3. « Amoureux et primeurs »
- Carnet de voyage:
 1. *Sur l'eau*

F. Du témoignage historique à l'expérience de l'ineffable : gros plan sur l'Afrique du Nord :

- Contes et Nouvelles:
 1. « Marroca »
 2. « Allouma »
- Chroniques :
 1. « Sur les hauts plateaux »
 2. « Les africaines »
 3. « Alger à vol d'oiseau »
 4. « Les incendies en Algérie »
 5. « Vers Kairouan »
 6. « Une fête arabe. La route »
- Carnets de voyage:
 1. *Au soleil*
 2. *La Vie errante*

G. L'entre-deux-vies : Méditerranée et Maladie

- Contes et Nouvelles:
 1. « Rose »
 2. « Auprès d'un mort »
 3. « Nos anglais »
 4. « Voyage de santé »
 5. « En voyage » (*Le Gaulois*, 10 mai 1883)

- 6. « Première neige »
- Chroniques :
 - 1. « Chez la mort »
 - 2. « À propos de rien »
- Carnet de voyage:
 - 1. *Sur l'eau*
- Roman :
 - 1. *Bel-Ami* (ch. VIII)

H. Un idylle perturbant : vers un discours du fantastique dans les pays du soleil

- Contes et Nouvelles:
 - 1. « Mohammed-Fripouille »
 - 2. « La peur » (23 octobre 1882)
 - 3. « La main »
 - 4. « La peur » (25 juillet 1884)
 - 5. « Un soir »
- Chroniques :
 - 1. « Sur les Hauts Plateaux »
 - 2. « Les Oulad-Naïl »
 - 3. « Dans le désert. Paysages d'Afrique »
 - 4. « Une fête arabe. La route »
 - 5. « Le pays du sel »
 - 6. « Vers Kairouan »
- Carnet de voyage:
 - 1. *Au soleil*

Conclusion

Le voyage de Maupassant autour de la Méditerranée se qualifie comme un objet de représentation unique méritant une attention particulière du point de vue critique. Cela paraît évident à partir du moment où plusieurs lignes d'interprétation semblent converger à l'intérieur du même espace, biographique et littéraire, en suggérant la présence de différentes pistes de réflexion qui ne s'excluent pas les unes par rapport aux autres. L'approche réaliste ou naturaliste se combine avec des penchants fantastiques fin de siècle dans cet "ailleurs", source de renvois sémantiques puissants, d'où l'étrange parfois surgit presque malgré lui. Au nom de ce Sud singulier et personnel, des instances opposées mais, comme on l'a vu, limitrophes, se rassemblent sur le plan de la représentation, en réduisant la distance entre des territoires géographiquement et culturellement distincts qui gardent, toutefois, des points communs si l'on les regarde dans leur globalité. La cohabitation de tendances variées, et leur combinaison au sein d'espaces textuels concentrés, donnent vie à une pluralité de voies/voix qui constituent, selon mon point de vue, l'essence de Maupassant homme, voyageur, écrivain. D'autant plus que la rencontre du réel et du surnaturel dont l'écriture maupassantienne est profondément imprégnée s'accomplit à travers une pluralité qui est également textuelle. De la chronique au Carnet de voyage, du conte et de la nouvelle au roman, la représentation littéraire du voyage en Méditerranée arrive à couvrir les distances existant entre des genres de prose divers. Ces derniers, loin de se présenter comme des unités séparées et autonomes de la création artistique de l'auteur, sont aptes à communiquer entre eux à travers ce principe d'intratextualité³¹⁶ qui me paraît nécessaire pour comprendre jusqu'au fond les ouvrages en question.

La perspective mise en relief dans ce travail se révèle donc double : du côté de l'interprétation des descriptions spatiales, elle met en cause les catégories de réalisme et de fantastique – deux marques incontournables de l'art de ce romancier multiple – qui, tout en maintenant une intégralité du point de vue de leurs signifiés, finissent néanmoins par interagir réciproquement grâce à une juxtaposition constante de moments différenciés au cœur de

³¹⁶ Pour Kareen Martel, l'intratextualité est « une forme particulière de l'intertextualité, négligée par les poétiques de la réception de même que par l'ensemble des approches méthodologiques », K. Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *L'allégorie visuelle*, vol. 33, n° 1, printemps 2005, p. 93. Quant au concept d'intratextualité, Nathalie Limat-Letellier précise qu'il se produit lorsqu'un écrivain « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) », N. Limat-Letellier et M. Miguët-Ollagnier (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 27.

fragments descriptifs uniques ; du côté des textes abordés, il est question d'ouvrages issus de l'expérience biographique du voyageur – les chroniques et les récits de voyage – ainsi que d'un corpus appartenant à la production proprement fictionnelle – les contes, les nouvelles et quelques passages des romans *Une vie* et *Bel-Ami*. Cette perspective bivalente – interprétative et textuelle – prenant des directions qui se doublent à leur tour – le naturel et le surnaturel au croisement d'une écriture biographique et fictionnelle – semble se dévoiler sous le signe d'une dimension du Sud méditerranéen impliquant une dimension ultérieure, celle de périphérie. À bien regarder, en effet, tous les pays faisant partie de cette expérience de voyage plurielle, se distinguent, chacun dans sa marginalité, par rapport à un centre hégémonique, moderne. En ce sens, la Corse, petite île incultivée, s'opposerait à la France métropolitaine, comme l'Afrique du Nord, miroir d'un Orient récemment colonisé, jouerait le rôle de contrepartie par rapport à cet Occident conquéreur et tout-puissant incarné par le continent européen. Le Midi, quant à lui, se placerait à l'extrême d'une ligne ayant à l'autre bout la capitale française, pour des raisons non seulement géographiques mais aussi sociologiques et culturelles, alors que l'Italie de Maupassant, scrutée dans ses coins les plus insolites – tels que sont les panoramas ligures aperçus depuis le voilier, ou les spectacles étonnants d'Ischia ou de la Sicile et de ses îles voisines – se caractérise comme périphérique face aux villes plus célèbres de Rome, Naples ou Florence, lieux stéréotypés du voyage traditionnel dans la péninsule.

La descente dans le Sud semble s'accomplir, chez le conteur normand, au nom de ce concept de périphérie pour des motifs qui dépendent de la position géographique des territoires parcourus bien sûr, mais aussi, d'un point de vue moins matériel et plus idéologique, pour la caractérisation liée à ces territoires. De la solitude et de la sauvagerie corses, préfiguration d'une condition humaine qui contredit l'idéal du voyage de noce et de la promesse d'amour éternel auxquels l'île serait associée en principe, aux images excessives, brutales, cruelles parfois, de ces terres d'Afrique accompagnées par une sensation constante d'étonnement et d'épouvante, indice d'une vision profondément tourmentée, capable d'anéantir le potentiel charmant et passionnel dont ces terres se chargent au préalable ; de la maladie et de la mort rencontrées et racontées tragiquement au Midi, contrastant de manière évidente avec un horizon – qui est également un horizon d'attente pour le lecteur – de lumière, d'eau, de chaleur ravissantes, aux témoignages singuliers issus d'événements extra-ordinaire, au sens littéral du terme, tels que sont le tremblement de terre d'Ischia, les éruptions siciliennes et le tête à tête avec les cadavres des catacombes de Palerme, ce Sud maupassantien semble pouvoir renverser toute conception figée des pays qui le composent. Dans cette perspective, il se montre comme "idéologiquement

périphérique", sa représentation s'écartant du centre, c'est-à-dire du stéréotype de *locus amoenus* qui continue à lui appartenir tout de même simultanément.

Pour Maupassant homme, les terres qui donnent sur la Méditerranée sont, on le sait, une voie d'échappement, un refuge spirituel, un lieu où la libération des maux intérieurs et des rythmes exaspérés de la modernité peut encore prendre place. Ces terres magnifiques répondent à une exigence personnelle de fuite et de quête. Ce sont des destinations auxquelles on tend, des points d'arrivée désirés vers lesquels on aspire et, à la fois, des espaces de questionnement, sorte de points d'interrogation existentiels, points de départ nouveaux marquant les contours d'une recherche de soi-même qui demeure sans fin. Des tableaux méditerranéens peints en cours des déplacements ou en guise d'incipit à quelques contes et nouvelles, tout le pouvoir vivifiant et sauveur des étendues baignées par la mer ressort aisément, dans sa naturalité. Et l'on ressent, avec Maupassant, le soulagement suscité par l'acte de se perdre dans cette dimension inédite, plus mentale que physique, tant recherchée, se traduisant par les mots d'une véritable extase poétique.

Or, c'est juste au cœur de cette extase que des espèces d'abîmes obscurs donnant sur les sombres puits de l'obsession et de la hantise personnelles sont creusés, à un moment donné et sans préavis, jusqu'à occuper une place centrale dans la scène. Des éléments apparemment banals, et d'ailleurs typiques des paysages méditerranéens, comme une plante de cactus ou des chameaux sur la route pourraient alors engendrer soudain l'épouvantable³¹⁷, tout comme l'attention adressée aux vautours et aux squelettes renverrait directement à l'hallucination et à la folie. Il ne faut pas s'étonner si, en plein soleil, il arrive de faire la rencontre d'une vieille dame effroyable ou de morts vivants dont l'apparition nous rappelle que nous sommes tous destinés à périr et que rien ne dure à jamais ; pareillement, la présence répandue du feu ou une sensation de chaleur écrasante seraient à la base d'une expérience de l'indicible. L'apaisement initial semble, à un certain point, laisser la place au tourment obsédant et à l'angoisse torturante, s'insinuant graduellement, et de manière presque involontaire, à l'intérieur de cadres inattendus.

La démesure des solitudes méridionales permettent, à certains moments, de supprimer l'inquiétude, à d'autres elle l'exaspère. La balance entre le soulagement et l'écrasement est tout

³¹⁷ Denise Brahimi remarque à ce propos que l'écrivain « s'engage sur une pente naturelle de sa vision, qui est de déceler le fantastique dans des agencements de lignes et de figures que rien ne permet de gommer au nom du naturel et du déjà-vu. Le chameau, par exemple, est pour lui un animal fantastique [...]. Fantastiques encore les cactus écaillés semblables à des monstres et qu'il appelle des plantes "diaboliques", tant il lui paraît important de restituer la violence et la crudité surprenantes d'images entièrement nouvelles, pour lui comme pour ses lecteurs. », Guy de Maupassant, *Maupassant au Maghreb : Au Soleil, La Vie errante, d'Alger à Tunis, Tunis, vers Kairouan*, Présentation par D. Brahimi, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 17.

le temps maintenue en équilibre³¹⁸. On parle alors de « trous noirs » comme on emploie l'expression « parenthèses solaires » pour désigner le caractère isolé, exceptionnel et précaire des aventures qui relèvent du perturbant et du sinistre, d'une part, d'autre part de l'illusion joyeuse et pleine d'espoir, qui peuplent le panorama des pays méridionaux. La reproduction stéréotypée de ces derniers, si elle persiste occasionnellement dans le but de définir les contours de ces lieux étrangers, ce n'est que pour être aussitôt démentie par une ironie saillante qui, entre les lignes, en produisant un renversement de sens, vise à prendre les distances de tout modèle rigidement établi. Car Maupassant connaît bien la valeur et l'impact du stéréotype chez le lecteur moyen. En intellectuel indépendant et moderne qui a fait de son écriture un véritable métier, il sait bien ce que son public s'attend des chroniques et des récits inspirés par l'expérience de voyage en Méditerranée. Conscient des goûts et des attentes de ses lecteurs, c'est comme si l'auteur exploitait exprès le stéréotype dans un premier moment, mais pour se diriger ensuite vers la direction souhaitée, vers sa propre dimension³¹⁹. En tant que tremplin de départ, le cliché servirait alors à lancer une image apparemment figée, prête néanmoins à se laisser déstructurer, vider et remplir à nouveau par des significations personnelles, inouïes, assumant des connotations contradictoires : d'une part, on l'a vu, le paradis vivificateur et retrouvé, d'autre part, l'enfer repoussé et hanté.

C'est sous le signe d'une duplicité qui me paraît caractériser intrinsèquement la représentation du Sud maupassantien, qu'il vaut la peine d'emprunter à Stefano Brugnolo l'expression oxymorique « idillio ansioso », qualifiant, on ne peut mieux, l'état ambivalent de l'expérience vécue sur les bords de ces terres baignées par la mer. Pour Brugnolo, cette expression qui donne le titre à une étude intéressante sur le roman de Salvatore Satta *Il Giorno*

³¹⁸ On a souvent remarqué que, dans certaines occasions, ces deux conditions arrivent à se mêler, chez Maupassant homme, jusqu'à coïncider, l'écrasement étant presque une forme de soulagement qui peut se manifester dans un territoire "autre" comme l'Afrique, par exemple. Yvan Leclerc voit justement dans l'Afrique « une terre où l'on peut être fou en liberté, et mort à son aise » et constate que « Maupassant n'attend pas de l'Orient, comme Nerval, la guérison d'une folie déclarée, mais l'accueil d'une terre solaire où il ferait presque bon être fou, vivre la folie dédramatisée », Y. Leclerc, *Journal d'un article sur Flaubert et Maupassant voyageurs en Tunisie*, in *Tunis, Carthage, l'Orient sous le regard de l'Occident du temps des Lumières à la jeunesse de Flaubert*, cit., pp. 128 et 125. Denise Brahimi souligne, à ce propos, que Maupassant arrive à rechercher « cette sensation d'écrasement pour des raisons plus intérieures, liées à la volonté de détruire ce qu'il ressent ordinairement. Ce poids de la chaleur, dont il parle au début d'*Au soleil*, est peut-être un moyen de compenser ou d'abolir le poids qu'on pourrait dire baudelairien de "tout ce qui écrase et torture notre vie", selon la formule employée par le narrateur d'*Allouma* », Guy de Maupassant, *Maupassant au Maghreb : Au Soleil, La Vie errante, d'Alger à Tunis, Tunis, vers Kairouan*, cit., p. 14.

³¹⁹ Contre une vision stéréotypée du voyage en Orient de Maupassant, Michèle Salinas affirme que « ce n'est plus là l'approche d'un voyageur en quête d'exotisme, d'orientalisme outré, mais celle d'un naturaliste qui ne cache pas la réalité, même affreuse [...]. À travers la nature tragique, l'auteur évoquait les thèmes qui l'étreignaient et l'obsédaient [...]. La chaleur, l'aridité, la stérilité de la terre enlèvent toute poésie au désert et mettent en relief les contrastes qu'il impose », Guy de Maupassant, *Lettres d'Afrique (Algérie, Tunisie)*, Présentation et notes de M. Salinas, cit., pp. 42-43.

del Giudizio, se réfère « a quelle narrazioni che, nel mentre ci mostrano con nostalgia e affetto la permanenza di piccoli universi tradizionali, contemporaneamente ce ne fanno sentire l'intrinseca fragilità, la loro improbabilità (non a caso alcuni di questi universi trapassano dalla dimensione memoriale a quella onirica o anche fantastica) »³²⁰. Certes, l'approche adoptée par ce comparatiste se fonde premièrement sur une dimension historique et environnementale qui, chez Maupassant, n'est reléguée qu'à un deuxième rang. La nostalgie et la fragilité, dont parle Brugnolo, se configurent comme le résultat ultime du *choc* provoqué par l'irruption de la modernité dans ces petits univers périphériques à partir de l'éclat de la Révolution industrielle. Si, d'un côté, ces réalités marginales sont encore susceptibles d'inspirer chez le lecteur un sentiment de regret vis-à-vis d'un monde antique, désuet, qui est néanmoins détenteur des pures valeurs d'autrefois, de l'autre côté, c'est l'incapacité de ce monde de réagir promptement à l'avancée déstabilisatrice et pressante du progrès qui nous le fait paraître dans toute sa faiblesse, comme la victime inexorable d'une dissolution lente mais irréversible.

Dans les textes méditerranéens de l'écrivain normand, il est possible d'apercevoir une volonté de rechercher, dans des milieux primitifs, un état de réconciliation avec la nature et avec soi-même qui ne peut plus appartenir désormais aux centres industriels et civilisés. L'auteur d'*Une vie*, on le sait, refuse totalement les foules, fuit la « bêtise humaine », rejette le mythe du progrès technologique et artisanal dont les Expositions universelles et la tour Eiffel sont le porte-drapeau symbolique et matériel³²¹ ; il semble mettre en question la primauté du paradigme scientifique positiviste en préférant se réfugier dans un "ailleurs" lointain, dépourvu de toutes les conventions de la modernité. En ce sens, le mot « idylle » est bien respecté chez lui : Maupassant homme ressent cette nostalgie atavique et cet attrait violent³²² que seule une condition périphérique comme celle qui se reflète dans les territoires du Sud peut lui susciter. Et si ces

³²⁰ S. Brugnolo, *L'idillio ansioso: "Il Giorno del Giudizio" di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Avagliano editore, 2004, p. 17.

³²¹ À propos de la tour Eiffel et de l'Exposition universelle de 1890, le chroniqueur déclare : « Peu m'importe, d'ailleurs, la tour Eiffel. Elle ne fut que le phare d'une kermesse internationale, selon l'expression consacrée, dont le souvenir me hantera comme le cauchemar, comme la vision réalisée de l'horrible spectacle que peut donner à un homme dégoûté la foule humaine qui s'amuse. Je me garderai bien de critiquer cette colossale entreprise politique, l'Exposition universelle, qui a montré au monde, juste au moment où il fallait le faire, la force, la vitalité, l'activité et la richesse inépuisable de ce pays surprenant : la France. On a donné un grand plaisir, un grand divertissement et un grand exemple aux peuples et aux bourgeoisies. Ils se sont amusés de tout leur cœur. On a bien fait et ils ont bien fait. J'ai seulement constaté, dès le premier jour, que je ne suis pas créé pour ces plaisirs-là », « Lassitude », chronique parue dans *L'Écho de Paris*, le 6 janvier 1890, *Chro.*, p. 832.

³²² Quant à la recherche d'une dimension idyllique au Sud, Michèle Salinas observe que les déplacements de l'écrivain sont dictés par la « fuite », par des « envies soudaines », par un « goût inné des voyages », et il précise que Maupassant « porta toujours, en lui, le désir nostalgique, presque atavique, des larges traversées, des horizons ensoleillés. Ce besoin d'échapper vers le soleil le tourmenta », Guy de Maupassant, *Lettres d'Afrique (Algérie, Tunisie)*, Présentation et notes de M. Salinas, *cit.*, p. 16.

territoires correspondent au refuge souhaité, le Nord, Paris en particulier, incarnerait par contre l'anti-idylle, le lieu duquel échapper :

J'ai quitté Paris et même la France, parce que la tour Eiffel finissait par m'ennuyer trop. Non seulement on la voyait de partout, mais on la trouvait partout, faites de toutes les matières connues, exposée à toutes les vitres, cauchemar inévitable et torturant.

Ce n'est pas elle uniquement d'ailleurs qui m'a donné une irrésistible envie de vivre seul pendant quelque temps, mais tout ce qu'on a fait autour d'elle, dedans, dessus, aux environs [...].

[...] je n'avais point songé à ce qu'allait devenir Paris envahi par l'univers.

Dès le jour, les rues sont plaines, les trottoirs roulent des foules comme des torrents grossis. Tout cela descend vers l'Exposition, ou en revient, ou y retourne. Sur les chaussées, les voitures se tiennent comme les wagons d'un train sans fin. Pas une n'est libre, pas un cocher ne consent à vous conduire ailleurs qu'à l'Exposition, ou à sa remise quand il va relayer [...].

Dans cette chaleur, dans cette poussière, dans cette puanteur, dans cette foule de populaire en goguette et en transpiration, dans ces papiers gras traînant et voltigeant partout, dans cette odeur de charcuterie et de vin répandu sur les bancs, dans ces haleines de trois cent mille bouches soufflant le relent de leurs nourritures, dans le coudoisement, dans le frôlement, dans l'emmêlement de toute cette chair échauffée, dans cette sueur confondue de tous les peuples semant leurs puces sur les sièges et par les chemins, je trouvais bien légitime qu'on allât manger une fois ou deux, avec dégoût et curiosité, la cuisine de cantine des gargotiers aériens, mais je jugeais stupéfiant qu'on put dîner, tous les soirs, dans cette crasse et dans cette cohue, comme le faisait la bonne société, la société délicate, la société d'élite, la société fine et maniérée qui, d'ordinaire, a des nausées devant le peuple qui peine et sent la fatigue humaine [...].

J'ai peut-être tort absolument. En tout cas, ces choses, qui nous intéressent, ne nous passionnent pas comme les anciennes formes de la pensée, nous autres, esclaves irritables d'un rêve de beauté délicate, qui hante et gâte notre vie.

J'ai senti qu'il me serait agréable de revoir Florence, et je suis parti. (*Chro.*, p. 833-35)

Cet extrait tiré de la célèbre chronique intitulée « Lassitude », qui constitue également l'incipit de *La Vie errante*, expose de manière paradigmatique tout le dégoût et le refus que Maupassant homme éprouve à l'égard de la capitale moderne. C'est sous cet effet qu'il décide de fuir la France pour se rapprocher aux côtes italiennes par la mer. On arrive à saisir la valeur idéale qu'assume le pôle méditerranéen, anti-moderne, en partant d'un contraste évident avec un autre pôle, celui qui est marqué par l'impact irréfrenable et tout-puissant de la Révolution technologique fin de siècle. L'opposition se révèle d'autant plus significative si l'on ajoute qu'à une différenciation spatiale entre Nord et Sud est liée une conception opposée du temps qu'on y vit. Grâce ou à cause du développement industriel, on constate qu'au Nord la vie ne se déroule plus dans le présent. Comme l'explique Armand Lanoux³²³, le monde civilisé est englouti par une « historicité » si intense qui fait qu'au lieu de vivre sa propre vie dans le présent, l'homme moderne ne fait que la rêver, à travers une projection assidue dans l'avenir ; « en allant vers le

³²³ A. Lanoux, *Guy de Maupassant le Bel-Ami*, *op.cit.*

Sud – dit par contre Robert Bordaz – nous retrouvons un temps plus humain et pouvons vivre dans un éternel présent, goûter la joie physique d’être, de respirer, d’enregistrer tous les détails de ce qui se déroule sous nos yeux, en nous considérant comme un élément du tout »³²⁴. L’Italie comme l’Afrique du Nord, le Midi et la Corse occuperaient donc une place privilégiée dont la connotation idyllique peut encore être préservée³²⁵.

Quant à l’adjectif « ansioso », s’il désigne chez Brugnolo cette condition dramatique d’inadaptabilité que les milieux périphériques sont censés vivre face à la transformation inéluctable précipitée sur eux, il s’adresse plutôt, dans le cas de Maupassant, à un état de l’intériorité qui se manifeste instinctivement, même là où il n’aurait pas raison d’exister. On pourrait dire que, chez le conteur normand, cet adjectif lié à la dimension périphérique, qui est quasi dépourvu d’une véritable épaisseur historique, devient le signe d’un état mental particulier. L’Histoire, juge inflexible et paramètre premier de l’analyse de Brugnolo, cède la place, à l’intérieur des tableaux géographiques maupassantiens, à une histoire de l’âme humaine à laquelle participent les troubles et les hantises du sujet tourmenté. C’est en ce sens que le mot « ansioso », plutôt que de se référer à l’entourage périphérique et à ses habitants, signale tout le potentiel intériorisant, psychique, qui se cache derrière l’œil qui les observe. Juste au cœur du plus éblouissant des contextes, une pulsion intérieure irréfrenable attire l’homme vers le bas, le traînant par ses propres angoisses, jusqu’à lui faire regarder le monde à travers le reflet déformant d’une déviation intellectuelle et perceptive profonde. S’il apparaît comme subjugué par une altération hallucinatoire, l’espace extérieur ne l’est que par l’effet d’une autre altération, celle qui est expérimentée presque automatiquement par l’intellect comme par les sens. C’est pourquoi la réalité contingente est souvent, chez ce conteur fantastique, le miroir d’une intériorité troublée qui transpose dans les objets voisins et familiers la charge puissante de son malaise, de ses inquiétudes, de ses manies. Cela est d’autant plus étonnant si l’on admet la possibilité qu’il puisse se manifester dans des pays où règnent la lumière, la chaleur et les parfums enivrants, voire dans ce contexte méditerranéen et périphérique qui devrait être le lieu par excellence de la délivrance heureuse et apaisante de l’être et de tous ses sens.

³²⁴ R. Bordaz, « Armand Lanoux et les itinéraires italiens de Guy de Maupassant », article cité, p. 82.

³²⁵ À propos du voyage en Afrique du Nord, Michèle Salinas souligne que « Guy de Maupassant cherchait refuge ailleurs, dans la nature excessive, dans la vie primitive des premiers âges, loin de la ville, de ses bruits, de ses vaines agitations. L’autre rive de la Méditerranée lui assurait la tranquillité, les sensations inattendues des "solitudes illimitées" et du "silence universel" [...]. Dans les parfums mêlés d’Arabie qu’il respirait, il retrouvait une joie innocente, un mystère troublant, une gravité étrange, une sagesse oubliée. Peut-être pensait-il, comme la plupart des orientalistes, effectuer un retour au rivage heureux de son enfance, de l’enfance de l’humanité détentrice des secrets que la civilisation a perdus », ce qui vaut en général pour l’expérience vécue sur les côtes méditerranéennes, dans sa globalité. Guy de Maupassant, *Lettres d’Afrique (Algérie, Tunisie)*, Présentation et notes de M. Salinas, *cit.*, p. 18 et 41.

De et dans l'idylle peut surgir l'anxiété, celle-ci prenant forme à partir d'un cadre de départ qui se voudrait idyllique en principe. C'est dans cette perspective qu'on pourrait considérer la représentation de l'espace méditerranéen, selon les termes de Francesco Orlando, comme une « *formazione di compromesso* », c'est-à-dire comme une manifestation de nature sémiotique et linguistique qui porte en soi, simultanément, deux forces psychiques en contraste, devenues de véritables signifiés en opposition³²⁶. L'empreinte freudienne de ce concept formulé par Orlando est encore valable chez Maupassant puisqu'on y retrouve un retour du réprimé clairement apercevable dans les textes issus du voyage. La rencontre de l'homme du Nord avec la Méditerranée semble en effet retracer l'aventure d'une vie entière, gouvernée par la tentative constante de s'affranchir de fantômes individuels qui finissent par réapparaître sans cesse, en dépit de toute volonté. Au soleil plus qu'ailleurs, on cherche à supprimer ces fantômes qui remontent cependant à la surface, poussés par un instinct irrésistible. Comme si dans l'effort même de rejeter quelque chose par la porte, elle revenait aussitôt, et de manière inattendue, par la fenêtre.

Or, je trouve que les ouvrages maupassantiens situés dans le Sud sont réglés par un mécanisme qui fait ainsi que juste au moment où l'on tente de le réprimer, le réprimé retourne inexorablement. Les deux instances, quoique opposées, ne sont pas à considérer comme des moments autonomes de la représentation mais comme deux anneaux d'une chaîne liés l'un avec l'autre. Comme l'observe justement Mariane Bury, l'eau, sujet classique, devenu presque un lieu commun de la critique – qui est également un élément premier de la représentation des pays du soleil – renvoie aux deux tensions principales de la vie de l'auteur : la quête du plaisir et la terreur de la mort ; mais « il ne faudrait pas voir dans ces deux pôles une contradiction, [...] plutôt une complémentarité. Maupassant est un mélancolique au sens médical du terme [...]. Un mélancolique, c'est-à-dire quelqu'un qui souffre d'un déséquilibre inné de la mesure du plaisir et de la douleur devant accompagner chaque passion »³²⁷. Sans vouloir faire dépendre la production littéraire de sa maladie mentale, et compte-tenu de l'indépendance du génie créateur par rapport à la dimension biographique, on va quand-même avouer que, comme chez n'importe quel autre artiste, il existe un lien abstrait, une influence dirait-on, entre l'œuvre et le vécu personnel qui ne doit pas pour autant être interprété comme un rapport de cause à effet. En décrivant son amour pour la Seine, le narrateur de « Mouche »³²⁸ exprime toute l'ambiguïté de sa passion pour l'eau

³²⁶ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 211.

³²⁷ M. Bury, « L'être voué à l'eau », in *Guy de Maupassant, Europe*, n° 772-773, 1993, p. 102.

³²⁸ Ce conte a été publié dans *L'Écho de Paris*, le 7 février 1890.

de ce fleuve, une ambiguïté à laquelle est associée la vision des pays du soleil telle qu'elle est expérimentée par Maupassant voyageur :

Ma grande, ma seule, mon absorbante passion, pendant dix ans, ce fut la Seine. Ah la belle, calme, variée et puante rivière pleine de mirage et d'immondices. Je l'ai tant aimée; je crois, parce qu'elle m'a donné, me semble-t-il, le sens de la vie. Ah les promenades le long des berges fleuries, mes amies les grenouilles qui rêvaient, le ventre au frais, sur une feuille de nénuphar, et les lis d'eau coquets et frêles, au milieu des grandes herbes fines qui m'ouvraient soudain, derrière un saule, un feuillet d'album japonais quand le martin-pêcheur fuyait devant moi comme une flamme bleue ! Ai-je aimé tout cela, d'un amour instinctif des yeux qui se répandait dans tout mon corps en une joie naturelle et profonde.

Comme d'autres ont des souvenirs de nuits tendres, j'ai des souvenirs de levers de soleil dans les brumes matinales, flottantes, errantes vapeurs, blanches comme des mortes avant l'aurore, puis, au premier rayon glissant sur les prairies, illuminées de rose à ravir le cœur; et j'ai des souvenirs de lune argentant l'eau frémissante et courante, d'une lueur qui faisait fleurir tous les rêves.

Et tout cela, symbole de l'éternelle illusion, naissait pour moi sur de l'eau croupie qui charriait vers la mer toutes les ordures de Paris. (II, p. 1169)

Dans chaque impression, une juxtaposition d'images contrastantes se pose comme expédient fondamental de l'évocation que le souvenir de l'eau produit dans le sujet. À chaque rappel heureux correspond un renvoi macabre, qui semble être enchâssé dans le premier et surgir de celui-ci spontanément. Pour que la représentation soit complète, il faut en effet que l'un des pôles en opposition entraîne avec lui, et en lui, sa propre contrepartie : « chez Maupassant – Yvan Leclerc le suggère – les deux termes de l'opposition sont bien en présence, mais ils ne restent pas bloqués, la vie reprend le dessus », et il rappelle le tout début du chapitre sur Tunis, où « la description du site juxtapose la beauté de la ville et des lacs et la putréfaction des marécages fangeux où croupissent des ordures, fermentant sous la splendeur du soleil »³²⁹.

Cette cohabitation de fragments opposés non seulement est à la base de la constitution de l'imaginaire du Sud maupassantien au niveau de ses nuances sémantiques plurielles, mais elle indique, en même temps, une marque importante du point de vue stylistique. C'est encore sur le concept de cohabitation que se base cette rencontre paradigmatique entre la peinture réaliste et le mode fantastique caractérisant l'écriture de l'auteur normand. Car il ne s'agit ni d'une reproduction photographique des lieux parcourus, ni d'une transposition merveilleuse de ceux-ci. Le réalisme maupassantien se présente en effet comme allusif dès sa réflexion théorique, formulée par l'auteur dans la préface de *Pierre et Jean* et dans ses chroniques, alors que son art fantastique demeure implicitement attaché à une dénotation méticuleuse du réel. La représentation réaliste, on l'a vu, est proche du domaine de la vision, de l'illusion, de l'effet de

³²⁹ Y. Leclerc, *Journal d'un article sur Flaubert et Maupassant voyageurs en Tunisie*, in *Tunis, Carthage, l'Orient sous le regard de l'Occident du temps des Lumières à la jeunesse de Flaubert, cit.*, p. 129.

réal : elle ne s'engage jamais à imiter le monde tel qu'on le voit, plutôt à le transposer par le biais de l'imagination créatrice. C'est pourquoi situer Maupassant voyageur dans le mouvement réaliste ou naturaliste me paraît une opération maladroite, son écriture se démarquant, sous plusieurs aspects, d'une conception scientifique rigoureuse de la mimésis. Le surnaturel, quant à lui, surgit au moment où l'adhérence au naturel atteint un excès : une sorte d'hyper-réalisme, fruit d'une liaison obsessionnelle, presque morbide, du sujet avec les détails de la réalité qui l'entoure, engendre un dépassement des frontières du contingent qui, tout en appelant en cause les catégories de l'irrationnel et du sinistre perturbant, n'abandonne jamais les limites du vraisemblable : « la force du fantastique – c'est Mariane Bury qui le souligne – provient précisément du fait que les personnages [et les lieux] mis en scène n'ont rien de monstres exceptionnels : ils sont autant que les autres ancrés dans la réalité. Encore ce lien intime, [...] entre raison et folie, [...] accentue l'angoisse. Les récits dits fantastiques, publiés à côté des autres, ne se signalent extérieurement par aucune originalité propre (qu'il s'agisse de la technique narrative ou de l'univers évoqué) »³³⁰.

Les deux catégories de réalisme et de fantastique, si elles maintiennent bien évidemment leurs contours spécifiques, sont censées néanmoins établir une interaction constructrice sur le plan du signifié comme sur le plan de la forme. Comme si, tout en occupant des terrains toujours distincts, les portes de l'une donnaient sur l'autre et *vice-versa*, à travers une communication textuelle qui demeure ouverte. Maupassant est un écrivain dialecticien et multiple, et du point de vue de la variété des typologies de prose qu'il aborde, et au niveau des styles adoptés. Et l'aventure, plurielle elle-aussi, se déroulant au soleil, espèce de mise en abyme du plus ample parcours biographique et artistique de l'auteur, le démontre. C'est pourquoi, il serait intéressant d'élargir le champ de la réflexion théorique se fondant sur cette démarche de contamination de styles en prenant comme objet les ouvrages de Maupassant qui n'appartiennent pas à l'aventure de voyage, dans le respect constant de ce principe d'intratextualité indispensable pour une compréhension et pour une interprétation exhaustives.

De manière plus ample, en partant de l'exemple emblématique de Maupassant et en procédant à rebours, une analyse plus approfondie sur la combinaison du réalisme et du fantastique pourrait être conduite en se basant sur les rapports qu'entretiennent des textes du surnaturel du XIXe siècle avec les théories émergentes du courant réaliste contemporain. De Cazotte à Nodier, de Mérimée à Nerval, aux grands maîtres du genre, Hoffman et Poe, une révision du concept de surnaturel pourrait être accomplie en fonction des principes de cette

³³⁰ M. Bury, « L'être voué à l'eau », article cité, p. 105.

littérature soi-disant réaliste qui naît à la même époque. Inversement, il serait possible d'examiner quelques exemples d'art réaliste en fonction des liens qu'ils pourraient instaurer avec le surnaturel – je pense à des cas tels que le Balzac de *La peau de chagrin* ou l'œuvre d'un intellectuel éclectique tel qu'est Théophile Gautier, où cette interférence se manifesterait de manière particulièrement suggestive. Cette démarche de réévaluation peut avoir lieu dans l'optique d'une ouverture de ces perspectives interprétatives qui, très souvent, en voulant délimiter les contours d'un courant artistique entre des bornes précises, ont fini par laisser chaque discours dans un état d'isolement par rapport à d'autres, quoique distincts, se développant pendant la même période historique. L'objectif est donc celui d'« evitare lo scoglio dell'autarchia estetica, determinando il profilo storico della produzione di testi letterari in base alle coordinate sociali del loro uso effettivo »³³¹. Cette optique a constitué d'ailleurs le moteur fondamental pour la rédaction de ce travail, la rigueur dans la définition des limites étant en effet une étape nécessaire pour saisir les distinctions particulières s'interposant entre un discours et l'autre, et pour les franchir : « c'est que – pour le dire avec les mots d'Antonio Gomèz-Morlana – le texte littéraire n'est pas uniquement un travail sur le système littéraire, qu'il contribue à stabiliser ou à faire évoluer, ni sur le sous-système ou genre auquel il appartient. Le texte littéraire travaille sur la langue même et sur toutes les pratiques de communication verbales et non verbales, artistiques ou non artistiques, de la société dans laquelle il se produit et / ou est reçu »³³².

³³¹ G. Iotti, « Recensioni », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. XLV, fascicolo 1, 1992, p. 96.

³³² A. Gomèz-Morlana, *Mimésis transgressive: L'intervention du littéraire dans l'univers des discours*, in *Une œuvre indisciplinaire : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, sous la direction de Caroline Desy, Véronique Fauvelle, Viviana Fridman, Pascale Maltais, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 62.

Appendice 1 : Compte-rendu des voyages de Guy de Maupassant dans les pays du soleil

| Destination | 1^{er} voyage | 2^{ème} voyage | 3^{ème} voyage |
|--------------------------|---|--|---|
| <i>Corse</i> | <u>Septembre-octobre 1880</u> Ajaccio, Bastelica, Calvi, Piana, Vico. | - | - |
| <i>Midi de la France</i> | <u>De 1882 à 1890</u> La Côte d'Azur : Menton, Hyères, Saint-Raphaël, Cannes, Nice, Villefranche, Beaulieu, Monaco, Juan-les-Pins, Antibes, Saint-Tropez, Sainte-Maxime, île de Sainte-Marguerite. | Plus qu'un voyage, il s'agit de petits séjours prolongés qui se multiplient au cours du temps. Maupassant y va régulièrement, tous les ans, de 1882 à 1890, pour voir sa mère et son frère, et pour s'éloigner de Paris. À partir de 1886, il navigue au large de la Côte d'Azur à bord de son voilier, le <i>Bel Ami</i> , où il commence à écrire <i>Sur l'eau</i> . | |
| <i>Italie</i> | <u>Octobre 1880*</u> Gênes, Florence | <u>Avril-juin 1885 (en train)</u> Venise, Pise, Florence, Rome, Naples, Ischia, Palerme, les îles Lipari, puis de nouveau Rome. | <u>Septembre-octobre 1889</u> , en yacht, le <i>Bel Ami II</i> : Port-Maurice, Savone, Gênes, Porto Fino, Santa Margherita, Sistri Levante, La Spezia. Puis en train: Livourne, Pise, Florence |
| <i>Afrique du Nord</i> | <u>Juillet-octobre 1881</u> Algérie : Alger, Saïda, la Kabylie, Oran, Oued-Falled, Kralfallah, les Hauts Plateaux, Boukhari, Médéa, Bougie, Sétif, Djidjelli, Constantine, Bône, les oasis de la vallée de l'Oued-Mزاب, le "lac" de sel de Zar'ez. | <u>Novembre 1888-février 1889</u> Alger, Bougie, Tunis, Kairouan, Sousse | <u>Octobre-novembre 1890</u> Alger, Blida, Médéa, Boukhari, Constantine, Biskra, Mers el-Kébir (près d'Oran), Tlemcen, Manoura. |

*Comme le suggère Henri Mitterand, le premier voyage de Maupassant en Italie mérite à peine d'être signalé puisqu'il n'a produit ni de chroniques, ni de contes, ni de nouvelles. Au retour de Corse, l'auteur s'est arrêté à Gênes pour voir sa mère, puis avec elle, il est allé à Florence, d'où il est rentré le 8 octobre 1881 (H. Mitterand, *Itinéraires italiens*, in *Maupassant aujourd'hui*, cit., p. 211).

Appendice 2 : Maupassant source de lui-même: la représentation de la Corse entre remaniement et réécriture. L'exemple des chroniques, d'Une vie et d'« Histoire corse ».

« La Corse! Les maquis! Les bandits! Les montagnes! La patrie de Napoléon! Il semblait à Jeanne qu'elle sortait de la réalité pour entrer, tout éveillée, dans un rêve. » (Une vie)

Introduction :

Le travail qui suit vise à approfondir le rapport d'intratextualité liant des textes de genre différent dans l'œuvre de Guy de Maupassant. En particulier, il sera intéressant d'étudier les modes à travers lesquels la production de certaines chroniques influence l'écriture de l'œuvre littéraire proprement dite, c'est-à-dire le récit bref et le roman.

Si à partir de la moitié du XIXe siècle, la conception de source littéraire est étroitement dépendante de l'actualité contemporaine, de la réalité environnante (même, et surtout, de ses contextes bas et dégradés), et si l'activité littéraire à cette époque est profondément entrelacée avec le métier de journaliste ainsi qu'avec l'impact de plus en plus puissant de la presse vis-à-vis du grand public, nous pouvons en déduire que chez Maupassant, comme chez ses contemporains, le fait divers et la chronique jouent un rôle fondamental pour la composition des contes, des nouvelles et des romans. Non seulement puisqu'ils représentent un grand noyau thématique, déployant un nombre illimité de sujets et de motifs pour le développement de la matière romanesque, mais aussi parce qu'ils indiquent, dans beaucoup de cas, le point de départ, la source originale, l'inspiration première à partir desquels a lieu le processus de création artistique. Comme le constate Noëlle Benhamou, chez Maupassant « les faits divers intéressent à la fois l'homme, le journaliste et l'écrivain et constituent un vivier permanent de thèmes et d'idées, points de départ de l'imagination. Certains, exploités au maximum, donneront naissance à des articles puis à des contes »³³³.

Dans la préface à une célèbre édition des Chroniques de Maupassant, Gérard Delaisement souligne bien la proximité des métiers d'écrivain et de chroniqueur pendant la deuxième moitié du siècle : « À côté des maîtres du genre, tous les écrivains de l'époque ont brillé dans la chronique : Flaubert, Zola, les Goncourt, Champfleury, Daudet, A. France, Villiers de l'Isle-

³³³ N. Benhamou, « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 47.

Adam, E. Bourges, O. Mirbeau, etc... Par goût de la satire politique et sociale, par goût de la critique, mais aussi parce que le journal gâte ceux qu'il emploie avec une démesure dont il est impossible de découvrir l'équivalent dans le passé ».³³⁴

Maupassant s'inscrit au sein d'« une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la *vérité*, rien que la *vérité* et toute la *vérité* »³³⁵, comme l'affirme lui-même dans la célèbre préface de *Pierre et Jean*, intitulée « Le Roman ». Cette vérité dont parle l'écrivain normand relève tout simplement de l'expérience commune, de la vie quotidienne, « composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates »³³⁶, et il ajoute, « [La vie] est brutale, sans suite, sans chaîne, plaine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre *faits divers* »³³⁷.

Tout le monde sait que Maupassant était chroniqueur avant même d'être romancier. Il s'engage auprès du *Gaulois* et de *Gil Blas* d'abord, puis au *Figaro* et à *L'Echo de Paris*. Delaisement, en considérant ses chroniques comme une « base de travail infiniment précieuse »³³⁸, précise en outre que « conteur et romancier puisaient une importante proportion d'éléments et de motifs d'inspiration dans le chroniqueur attaché aux grands quotidiens du temps ».³³⁹ Pour Maupassant, ses propres chroniques constituent, en effet, des « opinions originales mises en pratique dans les contes et les romans. Tout se passe en effet comme si les chroniques jouaient le rôle de canevas, de préparation au gros œuvre futur. Ce ne sont pas des redites, des "placages", mais une préparation à l'aide de maquettes soigneusement étudiées et refondues ».³⁴⁰

Dans « Messieurs de la chronique », article paru dans *Gil Blas*, le 11 novembre 1884, l'auteur normand esquisse une série d'observations mettant en lumière l'écart existant cependant entre écriture journalistique et romanesque. Voici ce qu'il constate à ce propos :

Le romancier a besoin de pénétration, d'idées générales, d'observation profonde et minutieuse des hommes, et surtout d'une suite sévère dans l'enchaînement des pensées et des événements d'où dépend la composition d'un livre.

L'observation du chroniqueur doit porter sur les faits bien plus que sur les hommes, le fait étant la nourriture même du journal, et ce doit être encore bien plus de l'appréciation que de l'observation. Le chroniqueur doit, en outre, avoir plus de trait que

³³⁴ G. Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, Paris, Editions Albin Michel, 1956, p. 9-10.

³³⁵ G. de Maupassant, *Romans*, Edition établie par L. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 705. C'est moi qui souligne.

³³⁶ *Ibid.*, p. 708.

³³⁷ *Ivi.* C'est l'auteur qui souligne.

³³⁸ G. Delaisement, *op. cit.*, p. 8.

³³⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

de profondeur, plus de saillie que de descriptions, plus de gaieté que d'idées générales.³⁴¹

Tout en étant des genres proches, pour ainsi dire, "limitrophes" – s'agissant bien dans les deux cas de prose, et concevant comme source unique et incontestée la pure réalité contemporaine – le texte journalistique, ainsi que l'œuvre romanesque, gardent naturellement des traits qui leur sont propres, et qui les rendent deux genres nettement distincts. Comme l'explique Maupassant dans sa chronique, le roman suit des principes qui n'appartiennent pas à la chronique, et vice-versa.

C'est l'atmosphère d'un livre qui rend vivants, vraisemblables et acceptables les personnages et les événements. Tout arrive dans la vie et tout peut arriver dans le roman, mais il faut que l'écrivain ait la précaution et le talent de rendre tout naturel par le soin avec lequel il crée le milieu et prépare les événements au moyen des circonstances environnantes.

Donc les qualités maîtresses du romancier deviennent stériles dans le journal et lui donnent même un air de gêne et de lourdeur. Tandis que les qualités essentielles du chroniqueur, la bonne humeur, la légèreté, la vivacité, l'esprit, la grâce donnent aux romans des journalistes un air négligé, décousu, peu approfondi.³⁴²

Conscients de l'influence importante exercée par la production journalistique sur la composition romanesque, et des distances qui séparent les deux typologies d'écriture, nous nous engageons à démontrer comment se déploie et s'articule la communication entre ces genres variés. Les textes qui seront l'objet de notre étude sont issus de la même expérience de voyage accomplie par Maupassant en Corse en 1880. Nous les présentons en ordre chronologique de parution. Il s'agit des chroniques « La patrie de Colomba » (*Le Gaulois*, 27 septembre 1880), « Le monastère de Corbara » (*Le Gaulois*, 5 octobre 1880) et « Les bandits corses » (*Le Gaulois*, 12 octobre 1880), de la nouvelle « Histoire corse » (*Gil Blas*, 1^{er} décembre 1881) et du chapitre V du roman *Une vie* (paru en feuilleton dans *Gil Blas* du 27 février au 6 avril 1883, publié chez Havard le 9 avril 1883).

Le 8 septembre 1880 Maupassant débarque en Corse pour rejoindre sa mère malade³⁴³. Son séjour durera un mois. Comme le constate Henri Mitterand, c'est « la première évasion de

³⁴¹ Guy de Maupassant, *Chroniques*, Textes choisis, présentés et annotés par H. Mitterand, Paris, La Pochothèque, 2008, p. 236.

³⁴² *Ibid.*, p. 236-37.

³⁴³ Le 2 octobre 1880, Maupassant écrivait à J. K. Huysmans : « Je me trouvais alors au milieu des montagnes en train de soigner ma mère dont la santé, un peu rétablie, vient de se détraquer de nouveau par suite de fatigues et d'une série de folies stupides que vient de commettre mon aimable frère », in Christoph Oberle, « Maupassant : lettres de Corse (1880) et autres lettres inédites », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, p. 56.

Maupassant vers le Sud »³⁴⁴. Les trois chroniques ci-dessus mentionnées relèvent de ce premier voyage. L'année suivante, l'écrivain normand publie, dans *Gil Blas*, « Histoire corse », une nouvelle, dont l'intrigue se situe dans l'île méditerranéenne, qui fournit un aperçu singulier du phénomène social du banditisme et de la "hors"-loi de la vengeance. À propos des possibles sources inspiratrices de cette nouvelle, Louis Forestier suggère qu'« "Histoire corse" procède, indirectement, de ce voyage en Corse effectué dans l'automne de 1880 », mais il ajoute que « la source véritable de ces pages est ailleurs. Maupassant – dit-il – venait de se remettre, en mai 1881, puis en novembre, au roman qu'il avait cru abandonné et qui sera *Une vie* »³⁴⁵. Dans son ouvrage magistral, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, André Vial remarque sur ce point: « Le roman d'abord, puis le conte, *Une vie*, puis "Histoire corse" ; et du même coup, la ressemblance des textes s'accuse à nouveau, comme il se produit très souvent lorsque le roman précède le conte »³⁴⁶. La nouvelle est donc la contraction du dernier passage du chapitre V d'*Une vie*, roman paru en 1883 (deux ans après la publication d'« Histoire corse » dans *Gil Blas*), qui en 1881 était encore en cours d'élaboration.

Mais quelle est-elle la source primaire des deux textes ? Forestier nous renseigne à ce propos que « Maupassant modifie les noms de ville, mais rapporte une anecdote réelle. Il avait pu lire dans le *Gaulois* du 24 novembre 1881 : « Une dépêche d'Ajaccio annonce que deux gendarmes qui conduisaient un prisonnier ont été tués, hier [21-XI] à Loreto-de-Tallano ». Le 26, le même quotidien précisait que l'attentat avait eu lieu entre Loreto et Sartène et avait été perpétré par des parents et amis du prisonnier »³⁴⁷. La matière développée dans une partie du roman d'abord, puis réélaborée pour la composition d'une nouvelle, est donc tirée d'un simple fait divers. Forestier observe avec juste raison que ce « détail est intéressant à plus d'un titre. D'un côté, il nous permet de voir comment un "petit fait vrai" met le romancier en alerte, ou en disponibilité créatrice, sans pour autant l'asservir ; d'un autre, il montre comment des souvenirs déjà vieux d'un an sont éveillés par une anecdote, à la fois dans la perspective fermée du conte et la coulée du roman en gestation »³⁴⁸.

Et si le 5^{ème} chapitre d'*Une vie* et « Histoire corse » ont été écrits en France, et publiés respectivement trois et un an *après* le retour de leur auteur de la Corse, les chroniques intitulées « La patrie de Colomba », « Le monastère de Corbara » et « Les bandits corses » ont été relatées

³⁴⁴ Guy de Maupassant, *Chroniques, cit.*, p. 525.

³⁴⁵ Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, Texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, t. I, p. 1380.

³⁴⁶ A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Librairie Nizet, 1954, p. 492-93.

³⁴⁷ Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles, cit.*, t. I, p. 1380.

³⁴⁸ *Ivi.*

pendant le séjour dans l'île, et envoyées par Maupassant au *Gaulois* entre septembre et octobre 1880. La composition de ces chroniques est donc simultanée à l'expérience de voyage vécue (et écrite) à la première personne. Contrairement à la production romanesque, l'écriture des chroniques tient de l'ordre du journal intime. Le souci d'impersonnalité tant respecté dans les nouvelles comme dans les romans, laisse de temps en temps la place à l'expression d'une subjectivité toute moderne, miroir de Maupassant homme, plutôt que du romancier. Comme le souligne Delaisement, « le genre [de la chronique] se prête merveilleusement à la confiance, au lyrisme même, que ce soit sous la forme de critique acerbe, de relation pessimiste ou de description personnelle. La chronique, c'est d'abord le chroniqueur avec ses qualités et ses défauts, ses enthousiasmes et ses déboires, c'est d'abord l'homme tel qu'il est. Telle est la loi du genre, et Maupassant, aussi impersonnel qu'ait été sa manière, ne pouvait que s'y soumettre. [...] Grâce aux chroniques il est donc possible de préciser le portrait de l'homme »³⁴⁹.

La mise en parallèle des textes analysés dans cette étude se base sur le repérage de certains extraits appartenant à deux plans distincts : la description du paysage corse (de la première approche de l'île depuis le bateau, au panorama naturel et aux visions surnaturelles) et la narration des faits (phénomène socio-culturel du banditisme, loi de la vendetta). Les deux aspects, quoique divergents au niveau du style, ne doivent pas être considérés comme des parties séparées et indépendantes, mais comme deux composantes entrelacées et complémentaires du même ouvrage.

Du côté du descriptif : un paysage antinomique

La toute première approche avec l'île corse implique naturellement une arrivée par mer décrite dans « La patrie de Colomba » et dans *Une vie* dans des termes semblables mais pas tout à fait équivalents :

Texte 1 : la chronique (« La patrie de Colomba », p. 651)

Mais un grand paquebot de la Compagnie transatlantique quitte lentement son point d'attache en poussant des mugissements prolongés, car le sifflet n'existe déjà plus ; il est remplacé par une sorte de *cri de bête, une voix formidable qui sort du ventre fumant du monstre*.³⁵⁰

³⁴⁹ G. Delaisement, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁰ Dorénavant nous allons nous référer, pour les chroniques, à Guy de Maupassant, *Chroniques*, textes choisis, présentés et annotés par H. Mitterand, Paris, La Pochothèque, 2008, p. 650-670 ; pour la nouvelle, à Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la

Texte 2 : le roman (*Une vie*, p. 50)

Soudain, vers l'avant, à quelques brasses seulement, un énorme poisson, un dauphin, bondit hors de l'eau, puis y replongea la tête la première et disparut. Jeanne toute saisie eut peur, poussa un cri, et se jeta sur la poitrine de Julien. Puis elle se mit à rire de sa frayeur, et regarda, anxieuse, si la bête n'allait pas reparaître. Au bout de quelques secondes elle jaillit de nouveau comme un gros joujou mécanique. Puis elle retomba, ressortit encore; puis elles furent deux, puis trois, puis six qui semblaient gambader autour du lourd bateau, faire escorte à leur frère monstrueux, le poisson de bois aux nageoires de fer. Elles passaient à gauche, revenaient à droite du navire, et tantôt ensemble, tantôt l'une après l'autre, comme dans un jeu, dans une poursuite gaie, elles s'élançaient en l'air par un grand saut qui décrivait une courbe, puis elles replongeaient à la queue leu leu.

Dans les deux cas, le bateau sur lequel voyagent Maupassant, voix narrante de la chronique, et Jeanne, héroïne du roman, est perçu comme un monstre. Mais le ton de la chronique est concis et lapidaire alors que dans le roman l'image du bateau/monstre est mise en relief par le rappel antithétique au monde animal (apparition des dauphins) et à l'espace marin environnant. C'est comme si le roman déployait, prolongeait et articulait la même vision. Au regard sec, sévère, inflexible de l'auteur se juxtaposent les yeux surpris et attendris de la jeune et naïve protagoniste d'*Une vie* en train d'accomplir son voyage de noce. Une différence remarquable entre les deux passages se situe au niveau des temps verbaux³⁵¹. Si dans la chronique le temps dominant est le présent, temps permettant de « priver les verbes des potentialités qu'ils renferment et d'exclure le pouvoir diégétique dont ils sont doués »³⁵², dans le roman l'alternance du passé simple et de l'imparfait permet de « mettre en place un enchaînement de faits qui correspondent aux actions accomplies par le personnage, alors que l'imparfait est l'"arrière-plan" sur lequel se détachent les verbes au passé simple »³⁵³. La chronique nous présente un tableau, un état de choses, un aperçu immédiat du bateau, formulé à partir de l'expérience directe et des impressions personnelles de l'auteur voyageur – à propos des chroniques de voyage de Maupassant, Henri Mitterand a parlé de véritables « instantanés »³⁵⁴ - ; le roman, au contraire, développe une chaîne d'actions conséquentes rendant le même tableau

Pléiade, 1974, « Histoire corse », t. I, p. 319-323 ; pour le roman, à G. de Maupassant, *Romans*, Édition établie par L. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, *Une vie*, ch. V, p. 49-61. Le numéro de page sera indiqué entre parenthèses au dessus de chaque extrait.

³⁵¹ Sur la valeur des temps verbaux dans la narration je renvoie à H. Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire*, Paris, Éd. du Seuil, 1988.

³⁵² A. Ben Farhat, *L'île corse, espace de la rencontre du poétique et du narratif chez Guy de Maupassant*: « Un bandit corse » comme exemple, in *L'insularité*, études rassemblées par Mustapha Trabelsi, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines (CRLMC), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p.55.

³⁵³ *Ibid.*, p. 53-54.

³⁵⁴ H. Mitterand, « Chroniques de la vie errante », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 69.

dynamique, jusqu'à imiter, à travers les mouvements des dauphins suivis attentivement des yeux de Jeanne, le glissement même du navire sur l'eau, l'élément cinétique du voyage en tant que déplacement. Nous pouvons bien affirmer qu'ici « l'écriture mime l'objet décrit »³⁵⁵.

La même différence de temps verbaux peut être relevée dans le passage suivant, où le rapprochement graduel de l'île et la vue de ses côtes depuis le bateau nous paraissent être racontés, dans *Une vie*, avec un ton poétique :

Texte 1 : la chronique (« La patrie de Colomba », p. 651)

Puis l'horizon pâlit vers l'Orient et, dans la clarté douteuse du jour levant, une *tache grise* apparaît au loin sur l'eau. Elle grandit comme sortant des flots, se découpe, festonne étrangement sur le bleu naissant du ciel ; on distingue enfin une suite de montagnes escarpées, sauvages, arides, aux formes dures, aux arêtes aiguës, aux pointes élancées, c'est la Corse, la terre de la vendetta, la patrie de Bonaparte.

Texte 2 : le roman (*Une vie*, p. 51)

Partout la mer. Pourtant, vers l'avant, *quelque chose de gris*, de confus encore dans l'aube naissante, une sorte d'accumulation de nuages singuliers, pointus, déchiquetés, semblait posée sur les flots.

Puis cela apparut plus distinct; les formes se marquèrent davantage sur le ciel éclairci; une grande ligne de montagnes cornues et bizarres surgit: la Corse, enveloppée dans une sorte de voile léger.

Et le soleil se leva derrière, dessinant toutes les saillies des crêtes en ombres noires; puis tous les sommets s'allumèrent tandis que le reste de l'île demeurait embrumé de vapeur.

Le roman propose une image féerique de l'île. À première vue, on dirait une terre mystérieuse, secrète, demi-cachée par un voile de brouillard, un territoire encore lointain, presque imaginaire, à mi-chemin entre la réalité et le rêve. C'est le point de vue de la jeune épouse qui filtre à travers sa propre vision du paysage : la Corse n'est pas vue comme « la terre de la vendetta, la patrie de Bonaparte », comme Maupassant la définit dans la chronique, mais apparaît en tant que songe, « enveloppée dans une sorte de voile léger ». Il s'agit bien évidemment d'une sorte de voile de Maya cachant un éventail d'illusions vis-à-vis du sentiment de l'amour, toute une série d'espairs par rapport à la future vie de mariée. Il nous paraît que ce passage constitue un exemple significatif où « le narratif est du coup soumis au poétique et non, comme c'est souvent le cas chez les romanciers du XIXe siècle, le poétique au narratif »³⁵⁶. L'expédient de la nominalisation est révélateur à cet égard. Pour Arelène Ben Farhat qui, dans son étude sur

³⁵⁵ A. Ben Farhat, *L'île corse, espace de la rencontre du poétique et du narratif chez Guy de Maupassant*: « Un bandit corse » comme exemple, in *L'insularité*, cit., p. 56.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

la rencontre du poétique et du narratif dans « Un bandit corse »³⁵⁷, rappelle les observations de Dominique Combe³⁵⁸, « l'emploi des phrases nominales est une autre marque de la poétisation du récit ». Selon Combe, ces phrases jouent un rôle important dans "l'exclusion du narratif" : « Grâce à sa syntaxe nominale, le texte est emblématique de la résistance au narratif véhiculé par le verbe »³⁵⁹. Dans la chronique, le nombre considérable de verbes au présent et l'accumulation d'adjectifs qualificatifs fournissent une suite d'images saccadées, détaillées, réalistes de l'île aperçue au loin, une représentation dont « l'essentiel n'y est pas dans l'information et dans l'éphéméride, mais dans le reportage quasi-instantané des sensations, des rêveries et des pensées »³⁶⁰. Le roman, au contraire, peint le même espace en le poétisant, reflet de la vision propre au personnage qui le regarde.

Il est intéressant d'observer que les deux exemples que nous venons de citer ne se rapportent qu'au roman et à la chronique ; dans la nouvelle, il n'y a aucune trace d'épisode correspondant. Cela arrive – et ce n'est pas le seul cas – puisque le récit bref « est allégé des éléments diégétiques qui se réfèrent à l'intrigue développée dans le roman. [...] Le récit court est manifestement régi par le principe de concentration des fils du récit et de condensation de la matière narrative. Quant au roman, il est ouvert, pluriel, polyphonique et polymorphe. Il met en jeu des actions complexes et accueille diverses aventures présentées non seulement selon une alternance de scènes et de sommaires ou d'ellipses, mais aussi selon une succession d'intenses conflits et de moments sans relief particulier »³⁶¹.

« Histoire corse » est d'ailleurs un cas exemplaire de ce que Ben Farhat a défini « récit en enchâssement »³⁶². Il s'agit en effet d'une nouvelle composée d'un récit primaire, le soi-disant récit enchâssant, comprenant à son tour un préambule et une clause, et d'un métarécit, ou récit enchâssé. Tout tourne autour d'un événement unique et fondamental relatant l'histoire d'une famille de bandits connue par un narrateur qui parle à la première personne, un "je" renvoyant à Maupassant même et à son aventure corse de 1880. C'est la lecture d'un fait divers résumé en

³⁵⁷ Nouvelle parue dans *Gil Blas*, le 25 mai 1882.

³⁵⁸ D. Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989 et D. Combe, *La Pensée et le style*, Paris, Editions Universitaires, 1991.

³⁵⁹ Les deux dernières citations sont tirées de A. Ben Farhat, *L'île corse, espace de la rencontre du poétique et du narratif chez Guy de Maupassant: « Un bandit corse » comme exemple*, in *L'Insularité, cit.*, p. 55-56.

³⁶⁰ H. Mitterand, « Chroniques de la vie errante », *article cité*, p. 69.

³⁶¹ A. Ben Farhat, *Pratique du récit court dans les romans et de l'écriture romanesque dans les récits courts chez Maupassant: « Le saut du berger » et Une vie comme exemples*, in *Roman et récit bref*, préface de Jean-Louis Cabanès, Travaux du groupe de recherche tuniso-français sur les formes romanesques, textes réunis par Francis Lacoste et Nourreddine Lamouchi, Université de Sfax pour le Sud, Institut Supérieur des Langues de Gabès, 2002, p. 60-61.

³⁶² Voir A. Ben Farhat, *La structure de l'enchâssement dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Sfax, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2006.

quelques lignes dans le préambule (« Deux gendarmes auraient été assassinés ces jours derniers pendant qu'ils conduisaient un prisonnier corse de Corte à Ajaccio », p. 319) qui réveille le souvenir de l'anecdote racontée dans le métarécit (« Et voici qu'à propos de ce meurtre le souvenir me revient d'un voyage en cette île magnifique et d'une simple, toute simple, mais bien caractéristique aventure, où j'ai saisi l'esprit même de cette race acharnée à la vengeance », p. 319).

Conformément à la nature de l'action qui va s'engendrer, la description de l'île dans « Histoire corse » ne fait deviner rien de positif. Le paysage est sec, brûlé par un soleil écrasant, inculte. Cette représentation, nous la retrouvons aussi dans le roman :

Texte 1 : le roman (*Une vie*, p. 54)

La route suivait d'abord le golfe pour s'enfoncer dans une vallée peu profonde allant vers les grands monts. *Souvent on traversait des torrents presque secs; une apparence de ruisseau remuait encore sous les pierres, comme une bête cachée, faisait un glouglou timide. Le pays inculte semblait tout nu.* Les flancs des côtes étaient couverts de *hautes herbes, jaunes en cette saison brûlante. Parfois on rencontrait un montagnard soit à pied, soit sur son petit cheval, soit à califourchon sur son âne gros comme un chien. Et tous avaient sur le dos le fusil chargé, vieilles armes rouillées, redoutables en leurs mains.*

Texte 2 : la nouvelle (« Histoire corse », t. I, p. 320)

Après avoir suivi d'abord le golfe d'Ajaccio, un golfe immense, tellement entouré de hauts sommets qu'on dirait un lac, la route s'enfonçait bientôt dans une vallée, allant vers les montagnes. *Souvent on traversait des torrents presque secs. Une apparence de ruisseau remuait encore dans les pierres ; on l'entendait courir sans le voir. Le pays, inculte, semblait nu.* Les rondeurs des monts prochains étaient couvertes de *hautes herbes jaunies en cette saison brûlante. Parfois je rencontrais un habitant, soit à pied, soit monté sur un petit cheval maigre ; et tous portaient le fusil chargé sur le dos ; sans cesse prêts à tuer à la moindre apparence d'insulte.*

Les reprises sont souvent textuelles, comme il arrive dans d'autres passages. Cependant, une lecture d'ensemble du chapitre V du roman et de la nouvelle nous laisse apercevoir un travail de réécriture, de la part de l'auteur, qui va au-delà des simples transpositions mot-à-mot. Comme l'explique Ben Farhat, « son but est de réaliser l'intégration totale du fragment rapporté dans son nouvel espace textuel en le revêtant des traits propres au genre auquel il correspond »³⁶³.

³⁶³ A. Ben Farhat, *Pratique du récit court dans les romans et de l'écriture romanesque dans les récits courts chez Maupassant: « Le saut du berger » et Une vie comme exemples*, in *Roman et récit bref*, cit., p. 60.

Dans « Le Bonheur »³⁶⁴, nouvelle publiée dans *Le Gaulois* le 16 mars 1884, Maupassant présente cette même image primitive, sauvage de la Corse. Il nous la peint comme une terre totalement incultivée où la nature garde un pouvoir écrasant sur la culture. En s'adressant à son narrataire, voici en quels termes parle le narrateur :

Texte 3 : la nouvelle (« Le bonheur », t. I, p. 1240-41)

Figurez-vous un monde encore en chaos, une tempête de montagnes que séparent les ravins étroits où roulent des torrents ; pas une plaine, mais d'immenses vagues de granit et de géantes ondulations de terres couvertes de maquis ou de hautes forêts de châtaigniers et de pins. C'est un sol vierge, inculte, désert bien que parfois on aperçoive un village, pareil à un tas de rochers au sommet d'un mont. Point de culture, aucune industrie, aucun art. On ne rencontre jamais un morceau de bois travaillé, un bout de pierre sculptée, jamais le souvenir du goût enfantin ou raffiné des ancêtres pour les choses gracieuses et belles. C'est là ce qui frappe le plus en ce superbe et dur pays : l'indifférence héréditaire pour cette recherche des formes séduisantes qu'on appelle l'art.

Le rôle des descriptions dans les récits brefs nous paraît déterminant vis-à-vis de la narration car dans un espace diégétique restreint, tel qu'il est celui des contes et des nouvelles, les passages descriptifs n'exercent pas simplement une fonction de décor mais, obéissant à une certaine « économie réaliste »³⁶⁵, contribuent à annoncer ce qui sera développé ensuite sur le plan narratif. En ce sens, « l'auteur élimine l'accessoire descriptif pour ne retenir que l'essentiel. [...] Dans le récit bref, aucun détail n'est donc un simple élément ornemental destiné uniquement à créer un effet de réel. Il est plutôt porteur de sens et de vérité, chargé de toute la signification de l'œuvre. C'est pourquoi Maupassant n'hésite pas à supprimer toutes les notations qui ne sont pas au service d'une mise en scène dramatique de l'action »³⁶⁶. Dans « Histoire corse », comme dans « Le bonheur », les descriptions négativement connotées nous laissent entendre que quelque chose de mauvais va se produire ; l'air de soupçon et le sentiment de danger inhérents au territoire corse sont donc fonctionnels à la narration même, non seulement puisqu'ils la contextualisent, mais aussi, et surtout, puisqu'ils forment avec celle-ci un bloc cohérent et logiquement encadré.

Et si, comme nous venons de le voir, « le récit bref se limite le plus souvent à un événement unique, une situation frappante, un épisode biographique », le roman, au contraire,

³⁶⁴ G. de Maupassant, *Contes et nouvelles*, Texte établi et annoté par L. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 1239-45.

³⁶⁵ Voir L. Jenny, « Economie du texte réaliste », *The romanic review*, n° 68, 1977, p. 264-75.

³⁶⁶ A. Ben Farhat, *Pratique du récit court dans les romans et de l'écriture romanesque dans les récits courts chez Maupassant: « Le saut du berger » et Une vie comme exemples*, in *Roman et récit bref, cit.*, p. 62-63.

« est chez la plupart des écrivains du XIX^{ème} siècle une succession d'épisodes qui reflètent toute une existence »³⁶⁷. Cela est vrai aussi pour « Histoire corse » et *Une vie*. Ce n'est pas un hasard, en effet, si le roman déploie ce côté heureux de la Corse que la nouvelle supprime totalement. En tant qu'expression d'une existence entière, celle de Jeanne, *Une vie* présente une vision plus articulée, par moments même antinomique, de l'île méditerranéenne. À la sécheresse obscure et menaçante de la terre précédemment décrite, se juxtapose, au sein du même chapitre, un panorama paisible, évocateur d'un bonheur finalement retrouvé, où l'être est en paix avec lui-même et avec l'espace qui l'entoure. La même sensation d'apaisement ressort de la chronique « Le monastère de Corbara », où une parataxe composée d'une suite de quatre coordonnées, décrit de façon presque photographique la tombée du jour. Comme l'explique bien Mitterand, à Maupassant « importe moins d'identifier des points d'arrêt que de se laisser glisser, avec la lenteur du voilier, ou de la calèche, le long du paysage, et d'associer la subjectivité d'un œil, ou d'un corps, soit au contact direct des éléments – l'eau, la terre, la forêt –, soit aux apparitions qui surgissent dans le prolongement du regard » : dans ses chroniques, en effet, « il construit et il écrit comme un grand documentariste tournerait »³⁶⁸.

Texte 1 : la chronique (« Le monastère de Corbara », p. 661)

Le soir venait ; le soleil, plus rouge, s'abaissait vers la mer d'un bleu plus sombre. Toute une vallée à gauche était remplie par l'ombre d'un mont ; les grillons sonores des pays chauds commençaient à jeter leur cri.

Texte 2 : le roman (*Une vie*, p. 51)

Le soir venait, un soir calme, radieux, plein de clarté, de paix heureuse. Pas un frisson dans l'air ou sur l'eau; et ce repos illimité de la mer et du ciel s'étendait aux âmes engourdis où pas un frisson non plus ne passait.

Le grand soleil s'enfonçait doucement là-bas, vers l'Afrique invisible, l'Afrique, la terre brûlante dont on croyait déjà sentir les ardeurs; mais une sorte de caresse fraîche, qui n'était cependant pas même une apparence de brise, effleura les visages lorsque l'astre eut disparu.

Ils ne voulurent pas rentrer dans leur cabine où l'on sentait toutes les horribles odeurs des paquebots; et ils s'étendirent tous les deux sur le pont, flanc contre flanc, roulés dans leurs manteaux. Julien s'endormit tout de suite; mais Jeanne restait les yeux ouverts, agitée par l'inconnu du voyage. Le bruit monotone des roues la berçait; et elle regardait au-dessus d'elle ces légions d'étoiles si claires, d'une lumière aiguë, scintillante et comme mouillée, dans ce ciel pur du Midi.

Il semble d'ailleurs que la représentation de la Corse en tant qu'idylle se sert, dans *Une vie* et dans « Le monastère de Corbara », de deux importants expédients stylistiques : l'élément

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁶⁸ H. Mitterand, « Chroniques de la vie errante », *article cité*, p. 70.

sensoriel olfactif comme moyen de perception de l'espace et l'énumération/accumulation de ses composantes naturelles.

Une première approche olfactive est introduite, dans le roman, par le capitaine du bateau où se trouvent Jeanne et son nouvel époux. Ce « vieux petit homme tanné » (p. 51) donne voix à un point de vue nouveau, absent dans la nouvelle et dans les chroniques. Comme l'explique Ben Farhat à propos du « Saut du berger » et d'*Une vie*, cela démontre le fait que Maupassant « inscrit dans son œuvre romanesque une multiplicité de points de vue », exclue de la poétique du récit bref : « Une telle stratégie d'écriture est renforcée dans le roman par l'apparent effacement du narrateur derrière les héros. Il est bien difficile de repérer les indices qui manifestent explicitement sa prise de position sur les événements qu'il relate et envers les personnages qu'il décrit »³⁶⁹.

Texte 1 : le roman (*Une vie*, p. 52, point de vue du capitaine du bateau)

Le capitaine, un vieux petit homme tanné, séché, raccourci, racorni, rétréci par les vents durs et salés apparut sur le pont : et, d'une voix enrouée par trente ans de commandement, usée par les cris poussés dans les bourrasques, il dit à Jeanne :

« La sentez-vous, cette gueuse-là ? »

Elle sentait en effet une forte et singulière odeur de plantes, d'arômes sauvages.

Le capitaine reprit :

« C'est la Corse qui fleure comme ça, madame; c'est son odeur de jolie femme, à elle. Après vingt ans d'absence, je la reconnaîtrais à cinq milles au large. J'en suis. Lui, là-bas, à Sainte-Hélène, il en parle toujours, paraît-il, de l'odeur de son pays. Il est de ma famille. »

Texte 1 : le roman (*Une vie*, p. 54, point de vue du narrateur)

Le mordant parfum des plantes aromatiques dont l'île est couverte semblait épaissir l'air; *et la route allait s'élevant lentement au milieu des longs replis des monts.*

Texte 2 : la nouvelle (« Histoire corse », t. I, p. 320)

Le mordant parfum des plantes aromatiques dont l'île est couverte emplissait l'air, semblait l'alourdir, le rendre palpable ; *et la route allait, s'élevant lentement, au milieu des grands replis des monts escarpés.*

Texte 3 : la chronique (« La patrie de Colomba », p. 652)

Il y a dans l'air comme un sourire de bienvenue où des parfums inconnus flottent, des arômes puissants, cette odeur sauvage de la Corse, qui faisait s'attendrir encore le grand Napoléon mourant là-bas sur son rocher de Sainte-Hélène.

Dans la chronique, le renvoi à Napoléon introduit une dimension historique inexistante dans le roman comme dans la nouvelle, à laquelle suit la présentation de l'entourage socio-

³⁶⁹A. Ben Farhat, *Pratique du récit court dans les romans et de l'écriture romanesque dans les récits courts chez Maupassant*: « Le saut du berger » et *Une vie comme exemples*, in *Roman et récit bref*, cit., p. 65.

politique contemporain, encore imprégné d'idéal napoléonien. Maupassant explique, en reporter curieux et lucide, que les bonapartistes et les républicains animent des disputes passionnantes au Conseil général mais aussi dans les rues et dans les cafés. Ces renseignements sur la politique locale, énoncés en pur style journalistique, n'appartiennent qu'à la chronique, étant complètement dépourvus de toute tournure romanesque.

Mais revenons à l'approche sensorielle et au processus d'énumération ci-dessus mentionnés. Ils sont présents, comme nous le disions, dans le roman et dans les chroniques ainsi que dans la nouvelle mais ils se chargent, dans ce dernier texte, d'une acception toute négative, visant à dégager, sous l'aspect apparemment tranquille des lieux, un certain sentiment de soupçon, confirmé peu après par l'histoire de bandits. Comme si, dans « Histoire corse », ces mêmes odeurs et cette même surabondance naturelle qui dans *Une vie* et dans les chroniques caractérisent positivement le paysage, n'avaient rien de rassurant.

Texte 1 : la chronique (« La patrie de Colomba », p. 655)

Cependant la ville d'Ajaccio, si jolie au bord de son golfe bleu, entourée d'oliviers, d'eucalyptus, de figuiers et d'orangers, attend les travaux indispensables qui feront d'elle la plus charmante station d'hiver de toute la Méditerranée.

Texte 2 : le roman (*Une vie*, p. 55)

C'était le maquis, l'impénétrable maquis, formé de chênes verts, de genévriers, d'arbousiers, de lentisques, d'alaternes, de bruyères, de lauriers-tins, de myrtes et de buis que reliaient entre eux, les mêlant comme des chevelures, des clématites enlaçantes, des fougères monstrueuses, des chèvrefeuilles, des cystes, des romarins, des lavandes, des ronces, jetant sur le dos des monts une inextricable toison.

Texte 3 : la nouvelle (« Histoire corse », p. 320)

Au loin, des forêts de châtaigniers énormes semblaient des buissons, tant les vagues de la terre soulevée sont géantes en ce pays ; et les maquis, formés de chênes verts, de genévriers, d'arbousiers, de lentisques, d'alaternes, de bruyères, de lauriers-tins, de myrtes et de buis, que reliaient entre eux, les mêlant comme des cheveux, les clématites enlaçantes, les fougères monstrueuses, les chèvrefeuilles, les cystes, les romarins, les lavandes, les ronces mettaient sur le dos des côtes dont j'approchais une inextricable toison.

À côté du paysage naturel décrit à travers de longues séries d'énumérations qui se rapprochent de véritables accumulations, et presque comme un prolongement de celles-ci, jaillit un paysage surnaturel qui semble justement être engendré par ce même entassement d'éléments tant vraisemblablement désignés dans un premier moment. Vial a parlé, à ce propos, d'un mouvement de *crescendo* censé de régir la représentation entière des lieux évoqués : « la

succession de ces images, depuis l'apparition voilée de la Corse lointaine, jusqu'au surgissement fantastique des granits de Piana, s'organise selon un *crescendo* dont le ressort réside autant dans les dispositions intimes de Jeanne que dans les hasards du voyage ; là est la raison véritable du progrès qui se manifeste dans la peinture du maquis, du « Monastère de Corbara » initial à la page ultérieure d'*Une vie* »³⁷⁰. Suivant cette allure de *crescendo*, dans la chronique comme dans le roman et la nouvelle, c'est de la surabondance même d'éléments naturels, énumérés de façon aussi réaliste, que peut ressortir le surnaturel : de l'énumération à l'accumulation jusqu'à déborder les frontières du vraisemblable en direction de visions métamorphiques se plaçant sous le signe du fantastique.

Texte 1 : la chronique (« Les bandits corses », p. 662)

Le lendemain, à la nuit tombante, j'ai traversé les calanches de Piana.

Je m'arrêtai d'abord stupéfait devant ces *étonnants rochers de granit rose, hauts de quatre cent mètres, étranges, torturés, courbés, rongés par le temps, sanglants sous les derniers feux du crépuscule et prenant toutes les formes comme un peuple fantastique de contes féeriques, pétrifié par quelque pouvoir surnaturel.*

Texte 2 : le roman (*Une vie*, p. 56)

C'étaient des pics, des colonnes, des clochetons, des figures surprenantes modelées par le temps, le vent rongeur et la brume de mer.

Hauts jusqu'à trois cents mètres, minces, ronds, tordus, crochus, difformes, imprévus, fantastiques, ces surprenants rochers semblaient des arbres, des plantes, des bêtes, des monuments, des hommes, des moines en robe, des diables cornus, des oiseaux démesurés, tout un peuple monstrueux, une ménagerie de cauchemar pétrifiée par le vouloir de quelque Dieu extravagant.

Texte 3 : la nouvelle (« Histoire corse », t. I, p. 321)

Après avoir traversé Piana, je pénétrai soudain dans une fantastique forêt de granit rose, une forêt *de pics, de colonnes, de figures surprenantes, rongées par le temps, par la pluie, par les vents, par l'écume salée de la mer.* Ces étranges rochers, *hauts parfois de cent mètres, minces* comme des obélisques, coiffés comme des champignons, ou découpés comme *des plantes*, ou *tordus* comme des *troncs d'arbre*, avec des aspects d'êtres, *d'hommes prodigieux, d'animaux, de monuments*, de fontaines, des attitudes d'humanité pétrifiée, de peuple surnaturel emprisonné dans la pierre par le vouloir séculaire de quelque génie, formaient un immense labyrinthe de formes invraisemblables, rougeâtres ou grises avec des tons bleus. On y distinguait des lions accroupis, *des moines* debout dans leur robe tombante, des évêques, *des diables effrayants, des oiseaux démesurés*, des bêtes apocalyptiques, *toute la ménagerie fantastique* du rêve humain qui nous hante en nos *cauchemars*.

Peut-être n'est-il par le monde rien de plus étrange que ces « Calanche » de Piana, rien de plus curieusement ouvragé par le hasard.

³⁷⁰ A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman, cit.*, p. 493.

Ce qui est certain, c'est que la Corse, comme d'autres endroits méditerranéens visités par Maupassant au cours des années '80 (Midi de la France, Italie, Algérie et Tunisie), est l'objet d'une vision antinomique que seule une analyse globale de tous les textes issus de l'expérience de voyage peut faire resurgir. Cette double perception de l'île, où l'idylle se juxtapose au péril, et l'idéal d'un bonheur rêvé vacille entre un espoir et son imminente désillusion, ne peut se dévoiler qu'à travers une mise en parallèle des trois textes, différents par genre, mais complémentaires au niveau axiologique. Ce que Ben Farhat observe à propos d'« Un bandit corse » peut être également repris pour les ouvrages en question dans cette étude, « le premier tableau descriptif renvoie à la vision d'un univers où triomphe le règne végétal alors que le second tableau nous peint un décor aride, un paysage désertique où la vie semble totalement absente. Ces deux images opposées montrent clairement que la symbolique de l'île est complexe dans l'imaginaire de Maupassant. Elle est à la fois le symbole de la vie et de la mort »³⁷¹. La dualité qui caractérise la vision de cette terre est à l'origine d'un véritable « topos insulaire »³⁷² propre à Maupassant, un topos qui « est plus qu'un décor [...]. Il est à la fois un lieu fictionnel où réside un riche potentiel diégétique et un espace textuel où le poétique et le narratif s'interfèrent et se rejoignent par-delà la distance qui les sépare »³⁷³.

Du côté du narratif : le banditisme et la loi de la vengeance

Sur le plan de la narration, il est intéressant de remarquer d'abord que Maupassant extrapole l'un des derniers passages du chapitre V d'*Une vie* et en crée une nouvelle. Ce procédé est assez fréquent chez les romanciers du XIX^e siècle, car le « triomphe [du roman] s'est accompagné de l'essor des récits courts déterminé par le développement de la presse qui diffuse non seulement des œuvres romanesques en feuilleton mais aussi des contes et des nouvelles. Certains écrivains trouvent là un moyen qui leur permet de conquérir les lecteurs des quotidiens

³⁷¹ A. Ben Farhat, *L'île corse, espace de la rencontre du poétique et du narratif chez Guy de Maupassant*: « Un Bandit corse » *comme exemple*, in *L'insularité, cit.*, pp. 52-53.

³⁷² Il est intéressant de remarquer que le topos insulaire maupassantien apparaît, avant tout, dans sa correspondance personnelle. Dans sa lettre à Huysmans du 2 octobre 1880, l'auteur résume en peu de lignes ses impressions sur la Corse. Il écrit : « En somme : pays magnifique et stupide, une humanité monstrueuse avec de grands sentiments en érection, honneur, vertu, etc. tuant pour un oui ou un non, au milieu de montagnes de forêts, de vallées superbes sous un soleil d'apothéose. L'ignorance est fabuleuse ; par contre, vous pouvez dire à Céard que, de tous les journaux parisiens, le "Grand Journal" est le seul qu'on lise », in Christoph Oberle, « Maupassant : lettres de Corse (1880) et autres lettres inédites », article cité, p. 56.

³⁷³ A. Ben Farhat, *L'île corse, espace de la rencontre du poétique et du narratif chez Guy de Maupassant*: « Un Bandit corse » *comme exemple*, in *L'insularité, cit.*, p. 52.

et des revues à grand tirage. C'est pourquoi ils manifestent un engouement pour les formes brèves tout en écrivant des romans. Le meilleur exemple de ce type d'écrivain nous est fourni par Guy de Maupassant »³⁷⁴.

Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si, parmi tous les événements racontés au cours du 5^{ème} chapitre du roman, l'auteur normand choisit, pour en faire une nouvelle, celui qui relate l'histoire d'une famille de bandits connue par Jeanne et Julien pendant les derniers jours de leur voyage de noce. C'est un sujet qui attire sans aucun doute une ample portion de public étant donné que ces genres de récit « plaisent aux lecteurs et [...] correspondent aux stéréotypes et aux lieux communs de tout discours sur la Corse »³⁷⁵.

Au niveau narratif, comme dans la description, les reprises sont souvent textuelles. En ce sens, nous pouvons affirmer avec Ben Farhat qu'« il n'y a pas toujours des transformations importantes quand ces fragments circulent entre les différentes œuvres : Maupassant garde souvent les noms des héros et la trame narrative. Dans certains cas, il reprend presque mot-à-mot l'épisode enchâssé »³⁷⁶. Dans notre cas, seuls les noms des personnages changent : dans le roman les protagonistes sont Jeanne et Julien, et le bandit qui les accueille s'appelle Paoli Palabretti (*Une vie*, p. 58), alors que dans la nouvelle le principal actant correspond à un narrateur anonyme qui parle à la première personne, et le nom du bandit est Paoli Calabretti (« Histoire corse », p. 321). À part ces banales variations, le cœur du récit reste identique dans les deux œuvres. Certes, si *Une vie* déploie, comme nous venons de le constater, la totalité d'une expérience en territoire étranger, dont l'épisode de banditisme ne représente qu'une dernière étape, « Histoire corse », comme le suggère même le titre, se concentre uniquement sur une aventure, racontée par un seul point de vue, celui d'un narrateur dont la voix se fait entendre explicitement et à plusieurs reprises. Comme dans beaucoup d'autres nouvelles, « il intervient régulièrement par son discours évaluatif, commente les événements, analyse le comportement du héros et précise la signification de ses actes. En passant du roman au récit bref, on assiste à un réel changement dans la présentation des personnages et de l'action, déterminé apparemment par la modification du statut du narrateur et par la métamorphose de ses relations avec l'aventure qu'il narre »³⁷⁷. Dans « Histoire corse », en effet, l'action du métarécit est introduite, commentée et justifiée dans le

³⁷⁴ A. Ben Farhat, *Pratique du récit court dans les romans et de l'écriture romanesque dans les récits courts chez Maupassant*: « Le saut du berger » et *Une vie comme exemples*, in *Roman et récit bref*, cit., p. 59.

³⁷⁵ A. Ben Farhat, *L'île corse, espace de la rencontre du poétique et du narratif chez Guy de Maupassant*: « Un bandit corse » comme exemple, in *L'insularité*, cit., p. 51.

³⁷⁶ A. Ben Farhat, *Pratique du récit court dans les romans et de l'écriture romanesque dans les récits courts chez Maupassant*: « Le saut du berger » et *Une vie comme exemples*, in *Roman et récit bref*, cit., p. 60.

³⁷⁷ *Ibid.* p. 65.

récit enchâssant dont le préambule et la clausule jouent un rôle d'encadrement tout à fait absent dans le roman. Leur style est proche de celui de l'article de journal : Maupassant, sur la base d'un fait divers réellement lu, y éclaire de façon générique le phénomène du banditisme corse et conclut par un clin d'œil satirique sur l'attitude de la France vis-à-vis des colons insurgés en Afrique du Nord.

Préambule du récit enchâssant (« Histoire corse », t. I, p. 319)

Deux gendarmes auraient été assassinés ces jours derniers pendant qu'ils conduisaient un prisonnier corse de Corte à Ajaccio. Or, chaque année, sur cette terre classique du banditisme, nous avons des gendarmes éventrés par les sauvages paysans de cette île, réfugiés dans la montagne à la suite de quelque vendetta. Le légendaire maquis cache en ce moment, d'après l'appréciation de MM. les magistrats eux-mêmes, cent cinquante à deux cents vagabonds de cette nature qui vivent sur les sommets, dans les roches et les broussailles, nourris par la population, grâce à la terreur qu'ils inspirent.

Je ne parlerai point des frères Bellacoscia dont la situation de bandits est presque officielle et qui occupent le Monte d'Oro, aux portes d'Ajaccio, sous le nez de l'autorité.

Clausule du récit enchâssant (« Histoire corse », t. I, p. 319)

La Corse est un département français ; cela se passe donc en pleine patrie ; et personne ne s'inquiète de ce défi jeté à la justice. Mais comme on a diversement envisagé les incursions de quelques bandits kroumirs, peuplade errante et barbare, sur la frontière presque indéterminée de nos possessions africaines !

Préambule du récit enchâssé, ou métarécit (« Histoire corse », t. I, p. 319)

Et voici qu'à propos de ce meurtre le souvenir me revient d'un voyage en cette île magnifique et d'une simple, toute simple, mais bien caractéristique aventure, où j'ai saisi l'esprit même de cette race acharnée à la vengeance.

Une différence apparemment minimale entre le roman et la nouvelle consiste dans le nombre de gendarmes tués par la famille Palabretti/Calabretti : il s'agit de six dans *Une vie* et de quatorze dans « Histoire corse ». Comme si, par cette petite augmentation de la quantité d'hommes assassinés, Maupassant voulait donner, dans le récit bref, une idée plus frappante et plus cinglante que celle qu'il transmet dans le roman. On assiste, dans la nouvelle, à une véritable « précipitation de l'action »³⁷⁸, à une accélération de chaque événement en direction d'une pulsion irrépressible de vengeance. Ce sentiment est beaucoup plus dilué dans le roman où la narration se focalise principalement sur le personnage de Jeanne et sur ses états d'âme. Ceux-ci ne sont jamais placés au deuxième degré, ils constituent le fil rouge du roman et interviennent même dans l'extrait du 5^{ème} chapitre consacré à l'histoire de bandits. Cette incursion de la subjectivité de la protagoniste d'*Une vie* est remplacée, dans « Histoire corse », par un bref

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 63.

paragraphe relatant l'expérience de voyage du narrateur. Il s'agit, dans le premier cas, des réflexions d'une seule nuit, dans le deuxième, d'une suite d'événements s'étalant sur quatre jours :

Texte 1 : le roman (*Une vie*, p. 59)

Puis ils rentrèrent dîner, et la petite Corse les traita comme si elle les eût connus depuis vingt ans.

Mais une inquiétude poursuivait Jeanne. Retrouverait-elle encore entre les bras de Julien cette étrange et véhémence secousse des sens qu'elle avait ressentie sur la mousse de la fontaine?

Lorsqu'ils furent seuls dans la chambre, elle tremblait de rester encore insensible sous ses baisers. Mais elle se rassura bien vite; et ce fut sa première nuit d'amour.

Et, le lendemain, à l'heure de partir, elle ne se décidait plus à quitter cette humble maison où il lui semblait qu'un bonheur nouveau avait commencé pour elle.

Texte 2 : la nouvelle (« Histoire corse », t. I, p. 323)

Le lendemain, pour me retenir, on avait organisé une partie de chasse, et une autre le jour suivant. Je courus les ravins avec les souples montagnards qui me racontaient sans cesse des aventures de bandits, de gendarmes égorgés, d'interminables vendettas durant jusqu'à l'extermination d'une race. Et souvent ils ajoutaient, comme mon hôte : "C'est le pays qui veut ça".

Je restai là quatre jours, et la jeune Corse, un peu trop petite sans doute, mais charmante, mi-paysanne et moitié dame, me traita comme un frère, comme un intime et vieil ami.

Les deux épisodes se concluent par une promesse : celle d'envoyer de Paris une arme à la petite dame corse qui veut se venger contre son beau-frère. Mais si la fin du roman reste ouverte – « Jeanne promet d'envoyer l'arme, embrassa tendrement sa nouvelle amie, et continua sa route », (p. 60) –, la fin de la nouvelle ne laisse pas d'ambiguïté – « Je lui promis d'envoyer l'arme, et j'ai tenu ma promesse. J'ai fait graver sur la crosse : "Pour votre vengeance" » (t. I, p. 323). Cela démontre, encore une fois, la nécessité propre au récit court de délimiter les contours de l'intrigue en en déterminant une fin certaine, contrairement au roman, genre ouvert et polymorphe, où l'action, soumise à l'intériorité du personnage féminin, peut demeurer interrompue.

« On sait désormais que tout part des chroniques et y revient »³⁷⁹, comme le dit Delaisement. Le sujet du banditisme ne peut pas échapper à cette règle. « Les bandits corses » (chronique parue dans *Le Gaulois*, le 12 octobre 1880) retrace en effet ce phénomène socio-culturel selon un style dont les caractères essentiels sont résumés par Maupassant même dans une chronique de 1884: « la chronique [...] doit être courte et hachée, fantaisiste, sautant d'une

³⁷⁹ G. Delaisement, « Un journaliste moderne », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 71.

chose à une autre et d'une idée à la suivante sans la moindre transition, sans ces préparations minutieuses qui demandent tant de peine au faiseur de livre »³⁸⁰.

Texte 3 : la chronique (« Les bandits corses », p. 665-66)

Alors, je lui demandai des détails sur les bandits corses qui tiennent en ce moment la montagne. J'appris d'abord que le col où nous venions de passer servait souvent de souricière aux gendarmes pour pincer les « hors-la-loi » qui veulent gagner le territoire de Sartène, refuge habituel des brigands. Ils sont en ce moment deux cent quarante environ qui narguent les gendarmes, la magistrature et le préfet. Ce ne sont point, d'ailleurs, des malfaiteurs, car jamais ils ne voleraient les voyageurs. Un fait de cette nature les exposerait peut-être même à être jugés, condamnés à mort et exécutés par leurs semblables, gens d'honneur s'il en fut. C'est en effet un sentiment exagéré de l'honneur qui a poussé presque toujours ces pauvres diables dans la montagne. Quand une femme a trompé son mari, quand une fille est soupçonnée d'une faute, quand on a une querelle de jeu avec son meilleur ami, et pour mille autres causes aussi légères sur lesquelles les civilisés passent assez facilement l'éponge, on égorge ici la femme, la fille, l'amant, l'ami, les pères, les frères, les parents, toute la race ; puis, sa besogne accomplie, on s'en va tranquillement dans le maquis, où le pays - qui vous estime en raison du nombre d'hommes occis - vous donne les moyens de vivre, où la gendarmerie vous poursuit inutilement, et se fait massacrer souvent, à la grande joie des paysans montagnards, car tout Corse, pouvant au premier matin devenir bandit, hait instinctivement le gendarme.

Contrairement aux deux autres textes, dont la structure est réglée par des lois de genre plus codifiées, la chronique est, chez Maupassant, « un genre instable, moins clos et moins homogène que le roman et la nouvelle, ouvert au hasard et à la diversité, comme le temps humain »³⁸¹. Pour cette raison, elle s'apparente, plus que les autres œuvres, à la littérature du XXe siècle. Selon Mitterand, la chronique maupassantienne met en jeu « une écriture de fantaisie et de spontanéité, et le modèle d'un écrivain qui se définit en des termes plus typiques de notre temps que de la génération naturaliste »³⁸².

Conclusion :

Il sera utile de se rapporter à la distinction entre œuvre et ouvrage pour tracer les conclusions de cette analyse. Nous croyons que seulement à travers une interprétation d'ouvrages appartenant à de différents genres littéraires, issus de la production du même auteur, il est possible de comprendre vraiment son œuvre. Dans notre cas, le soi-disant « topos insulaire », relatif à la représentation de la Corse chez Maupassant, ne peut être déchiffré et saisi

³⁸⁰ G. de Maupassant, « Messieurs de la chronique » (*Gil Blas*, 11 novembre 1884), *Chroniques, cit.*, p. 236.

³⁸¹ H. Mitterand, « Chroniques de la vie errante », *article cité*, p. 71.

³⁸² *Ivi.*

complètement qu'à partir d'une mise en relief de constantes et de variantes traversant des textes aussi variés tels que la chronique, la nouvelle et le roman.

En termes saussuriens, adoptés par Francesco Orlando dans son intéressante étude sur les constantes et les variantes dans la littérature française et le théâtre musical, nous pouvons parler d'un ordre paradigmatique, c'est-à-dire d'un « sistema di costanti », s'opposant à un ordre syntagmatique, voire à une « successione di varianti »³⁸³. Contrairement à l'approche méthodologique proposée par Orlando (et par l'école structuraliste) – qui concevait le repérage d'un paradigme de constantes dans l'œuvre complète d'un certain auteur comme une étape fondamentale pour l'interprétation d'un ouvrage particulier – nous avons voulu traiter, dans notre brève analyse, trois ouvrages distincts, les poser sur le même plan, afin de démontrer comment une matière commune peut être modulée selon le genre de discours dans lequel elle est insérée. Mais le principe de fond ne change pas. Comme Orlando, nous sommes convaincus que ce n'est qu'à partir d'une mise en parallèle – au niveau des constantes bien sûr, mais aussi des variantes – de différents ouvrages, que l'œuvre complète peut être comprise et son organicité respectée.

Pour ce qui est la vision de la Corse dans les écrits maupassantiens, nous relevons que l'axe paradigmatique est de nature thématique, voire sémantique. Il implique des retours, souvent textuels, de passages où le même sujet est traité. Au niveau de la narration, il est question d'une seule action pour le roman et la nouvelle, tandis qu'au niveau de la description, nous assistons, dans les chroniques ainsi que dans *Une vie* et « Histoire corse », à une représentation de l'espace et en direction d'une peinture idyllique et en tant que perception sinistre du paysage.

Une comparaison des trois ouvrages placerait, par contre, une individuation de variantes plus au niveau de la structure de chaque texte et des lois de genre que de ses contenus. Il est évident que l'auteur effectue un véritable travail de remaniement et de réécriture en cherchant à adapter la même matière à de différentes typologies textuelles qui obéissent à de distinctes codifications. Il est pourtant intéressant de constater que les trois ouvrages s'entremêlent au sein d'une œuvre, plutôt que constituer des étapes séparées de l'évolution artistique de l'écrivain.

Les quelques textes qui ont constitué l'objet de notre analyse ne prétendent naturellement pas être exhaustifs. Une étude plus approfondie pourrait certainement mettre en jeu d'autres ouvrages maupassantiens, afin de démontrer comment l'interprétation et la compréhension d'une œuvre ne peut pas se limiter à l'étude d'un ouvrage singulier mais doit en inclure plusieurs. La Corse de Maupassant et la place qu'elle occupe dans son œuvre, ainsi que dans sa vie, ne seraient

³⁸³F. Orlando, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 9.

pas vraiment connues sans une intégration des ouvrages individuels qui la représentent, étant chacun d'eux porteur d'un point de vue, d'une signification, d'une vision.

Nous pourrions conclure par les mots d'Orlando qui, tout en appartenant – comme nous l'avons dit – à une approche critique différente de la nôtre, se révèlent néanmoins significatifs pour ce travail: « non si capisce né si conosce mai per intuizione diretta, ma sempre per confronto con qualcos'altro », d'où la conscience de « l' [...] inesorabilità d'una rivendicazione [...] contro la separatezza dell'elemento individuale, e in favore della sua perpetua rapportabilità ad altro, cioè conoscibilità »³⁸⁴.

³⁸⁴ F. Orlando, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, cit., p. 8-9. « Nous ne comprenons ni ne connaissons jamais par directe intuition, mais toujours par confrontation avec autre chose » ; « la placide inexorabilité d'une revendication contre la séparation de l'élément individuel, et en faveur de sa perpétuelle mise en relation, voire de son entendement ». C'est moi qui traduis.

Bibliographie

1. Éditions d'œuvres de Maupassant

Contes et nouvelles :

Contes et Nouvelles, éd. Louis Forestier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », volumes I et II, 1974 et 1979.

Romans :

Romans, éd. Louis Forestier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

Contient :

- *Une vie* ;
- *Bel-Ami* ;
- *Mont-Oriol* ;
- *Pierre et Jean* ;
- *Fort comme la mort* ;
- *Notre cœur* ;
- *L'Âme étrangère* ;
- *L'Angélu*.

Chroniques :

Chroniques, UGE, éd. Hubert Juin, coll. « 10/18 », vol. I, II et III, 1980.

Chroniques, éd. Gérard Delaisement, Rive Droite, vol. I et II, 2004.

Chroniques, Anthologie, éd. Henri Mitterand, Le Livre de Poche, 2008.

Carnets de voyage :

Au soleil, Paris, Louis Conard, 1902.

Au soleil, illustré par André Suréda, Paris, Ollendorff, 1902.

La Vie errante, Paris, Louis Conard, 1902.

Maupassant au Maghreb : Au Soleil, La Vie errante, d'Alger à Tunis, Tunis, vers Kairouan, Présentation par Denise Brahimy, Paris, Le Sycomore, 1982.

Lettres d'Afrique (Algérie, Tunisie), Présentation et notes de Michèle Salinas, Paris, La Boîte à Documents, 1990.

Sur l'eau, éd. Jacques Dupont, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

La Vie errante, La Table Ronde, 2000.

Carnets de voyage : Au soleil, Sur l'eau, La Vie errante, édition critique présentée par Gérard Delaisement, Rive Droite, 2006.

Correspondance :

Correspondance inédite de Guy de Maupassant, éd. Artine Artinian et Édouard Maynial, Dominique Wapler, 1951.

Correspondance de Maupassant (1862-1880), éd. Jacques Suffel, Cercle du Bibliophile, vol. I, II et III, 1973.

Correspondance Flaubert-Maupassant, éd. Yvan Leclerc, Flammarion, 1993.

Dall'Italia (Lettere 1885-1889), a cura di Vladimir Biaggi, Traduzione dal francese di Saverio Napolitano con la collaborazione di Simona Morando, Ventimiglia, Philobiblon edizioni, 2001.

2. Œuvres d'autres auteurs

CHAMPFLEURY ET DURANTY LOUIS EDMOND, *le Réalisme* [1857], Genève, Slatkine Reprints, 1993.

D'AUREVILLY BARBEY, *Voyageurs et romanciers*, Paris, Lemerre, 1908.

DU CAMP MAXIME, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1892.

MICHELET JEAN, *La Mer*, Paris, Gallimard, 1936.

ZOLA EMILE, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1960-70.

3. Études critiques

- ADAM ANIKO, « Le remède dans la crise : la nouvelle », *Acta romanica*, XXIII, 2004, pp. 87-93.
- ARIES PHILIPPE, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1985.
- ARIES PHILIPPE, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1977.
- AUERBACH ERICH, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- AUERBACH ERICH, *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Roma, Carocci, 2007.
- BACHELARD GASTON, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1942.
- BARBERO TERESINA, DAROS PHILIPPE, *Expressions littéraires. Clés pour l'analyse*, Torino, Loescher editore, 1990.
- BARONIAN JEAN BAPTISTE, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978.
- BARTHES ROLAND, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972.
- BARTHES ROLAND, BERSANI LEO, HAMON PHILIPPE, RIFFATERRE MICHAEL, WATT IAN, *Littérature et réalité*, Recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- BAUDRILLARD JEAN, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- BERQUE AUGUSTIN, *Médiance. De Milieux en Paysages*, Paris, Éditions Belin, 2000.
- BERTONI FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- BOTTIROLI GIOVANNI, *Che cos'è la teoria della letteratura: Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- BRUGNOLO STEFANO, *L'idillio ansioso: "Il Giorno del Giudizio" di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Avagliano editore, 2004.
- BRUGNOLO STEFANO, *Approccio filologico e giudizio di valore in Erich Auerbach*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni, A cura degli allievi padovani*, vol. II, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 1265-1284.

BUSTARRET CLAIRE, *Vulgariser la civilisation : science et fiction "d'après photographie"*, in Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1992.

CAILLOIS ROGER, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CAMPI RICCARDO, *Al di là della mimesis. Auerbach lettore di Flaubert*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra Editrice, 2009, pp. 387-397.

CARAION MARTA, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.

CASTEX PIERRE-GEORGES, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

COMBE DOMINIQUE, *La Pensée et le style*, Paris, Editions Universitaires, 1991.

DEBRAY-GENETTE RAYMONDE, « La pierre descriptive », *Poétique*, n° 43, 1980, pp. 293-304.

DUBOIS JACQUES, *Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

Erich Auerbach. La littérature en perspective, éd. Paolo Tortonese, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

FABIETTI ELENA, *Le vie della figuralità in Auerbach*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra Editrice, 2009, pp. 113-121.

FAMOSO NUNZIO (a cura di), *Il paesaggio siciliano nella rappresentazione dei viaggiatori stranieri*, Catania, C.U.E.C.M., 1999.

FREUD SIGMUND, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

GAHA KAMEL, *Orient mythique et Orient historique*, in *Tunis, Carthage, l'Orient sous le regard de l'Occident, du temps des Lumières à la jeunesse de Flaubert*, Textes réunis par Eric Wauters, Préface de Claude Mazauric, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, 1999, pp. 13-22.

GENETTE GERARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE GERARD, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

GENETTE GERARD, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

GOMEZ-MORLANA ANTONIO, *Mimésis transgressive: L'intervention du littéraire dans l'univers des discours*, in *Une œuvre indisciplinaire : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, sous la

direction de Caroline Desy, Véronique Fauvelle, Viviana Fridman, Pascale Maltais, Les Presses de l'Université Laval, 2007.

GOTHOT-MERSCH CLAUDINE, *Pour une édition du Voyage en Orient de Flaubert*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, 1991. En ligne disponible sur : < www.arllfb.be >, date de la dernière consultation : le 26 juillet 2014.

GREIMAS ALGIRDAS JULIEN, CORTES JOSEPH, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 1979.

HAMON PHILIPPE, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, 1972, pp. 465-485.

HAMON PHILIPPE, « Un discours contraint », *Poétique*, n° 16, 1973, pp. 411-445.

HEILBRUN FRANÇOISE ET MOLINARI DANIELLE, *En collaboration avec le soleil : Victor Hugo, photographies de l'exil*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998.

IOTTI GIANNI, « Recensioni », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. XLV, fascicolo 1, 1992, pp. 95-98.

JAKOBSON ROMAN, *Du réalisme en art, Questions de poétique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1973.

JENNY LAURENT, « Économie du texte réaliste », *The romanic review*, n° 68, 1977, pp. 264-275.

LIMAT-LETELLIER NATHALIE ET MIGUET-OLLAGNIER MARIE (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

MARTEL KAREEN, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *L'allégorie visuelle*, vol. 33, n° 1, printemps 2005.

MITTERAND HENRI, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

MOIGNET GERARD, « Le verbe voici/voilà », *Travaux de Linguistique et de Littérature de Strasbourg*, t. 7, n° 1, 1969, pp. 189-209.

MUZZIOLI FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2001.

NOJGAARD MORTEN, *Temps, réalisme et description : Essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004.

ORLANDO FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

ORLANDO FRANCESCO, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983.

ORLANDO FRANCESCO, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195-226.

PELLINI PIERLUIGI, *In una casa di vetro: generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Grassina, Le Monnier Università, 2004.

ROGER ALAIN, *Le Génie du lieu. Essai sur l'artialisation de la nature*, in *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996.

THOMPSON C. W., *French Romantic Travel Writing. Chateaubriand to Nerval*, Oxford University Press, 2011.

TODOROV TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

TUCCI PATRIZIO, « *All'hôtel de la Mole* », in *Mimesis. L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra Editrice, 2009, pp. 371-385.

VAX LOUIS, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960.

WEINRICH HARALD, *Le Temps : le récit et le commentaire*, Paris, Éd. du Seuil, 1988.

4. Études critiques sur Guy de Maupassant

BANCQUART MARIE-CLAIRE, « Un auteur "fin de siècle" ? », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, pp. 47-50.

BAYARD PIERRE, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.

BENHAMOU NOELLE, « Redécouvrir Maupassant », *Histoires littéraires*, n° 31-32, octobre-décembre 2007, pp. 73-113.

BESNARD COURSONDON MICHELINE, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, Paris, Nizet, 1973.

BIENVENU JACQUES, *Maupassant, Flaubert et le Horla*, Éditions Muntaner, 1991.

BONNEFIS PHILIPPE, *Comme Maupassant*, in *Le Naturalisme, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 30 juin – 10 juillet 1976*, sous la direction de Pierre Cogny, U.G.É, 1978, pp. 287-315.

BONNEFIS PHILIPPE, *Comme Maupassant*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

BOTTEREL-MICHEL CATHERINE, « Maupassant et l'esprit fin de siècle », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 17, 2005, pp. 53-60.

BURY MARIANE, « L'être voué à l'eau », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, pp. 99-107.

BURY MARIANE, *La Poétique de Maupassant*, Paris, SEDES, 1994.

BURY MARIANE, « La modernité de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, pp. 37-46.

CLEMENT MARILENE, « La folie (?) et la mort de Maupassant », *Europe*, n° 482, numéro spécial Maupassant, juin 1969, pp. 31-35.

CROCE BENEDETTO, « Maupassant », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, pp. 7-15.

DELAISEMENT GERARD, *Maupassant journaliste et chroniqueur, suivi d'une bibliographie générale de l'œuvre de Maupassant*, Paris, Albin Michel, 1956.

DELAISEMENT GERARD, « Un journaliste moderne », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, pp. 71-76.

DELAISEMENT GERARD, *La modernité de Maupassant*, Paris, éd. Rive droite, 1995.

DEMONT BERNARD, *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant: Une rhétorique de l'espace géographique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005.

DUGAN JOHN RAYMOND, *Illusion and Reality: a study of descriptive techniques in the works of Guy de Maupassant*, The Hague-Paris, Mouton, 1973.

DULAU ALEXANDRA VIORICA, « Guy de Maupassant et le XIXe siècle », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 7, 1999, pp. 73-88.

DUMESNIL RENE, *Guy de Maupassant*, Paris, J. Tallandier, 1947.

FORESTIER LOUIS, *Des Vers et autres poèmes*, textes établis, présentés et annotés par Emmanuel Vincent, publications de l'Université de Rouen, 2001.

FRATANGELO ANTONIO E MARIO, *Guy de Maupassant scrittore moderno*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1976.

GAMARRA PIERRE, « Maupassant ancien et moderne », *Maupassant, Europe*, n° 482, numéro spécial, juin 1969, pp. 63-69.

GORUPPI TIZIANA, *Maupassant e lo specchio della morte*, Studi di letteratura moderne e comparate, Pacini Editore, 2006.

GRANDADAM EMMANUELE, « La composition des recueils de Maupassant : des "sacs" de contes et de nouvelles ? », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 7, 1999, pp. 103-123.

GRANDADAM EMMANUELE, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Préface de Philippe Hamon, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

JOLY BERNARD, « Guy de Maupassant : fuite et suicide (du ruisseau au salon à gaz) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 80, 2006, pp. 83-100.

LACOSTE FRANCIS, *Maupassant dans le champ littéraire de la fin du XIXe siècle*, in *Entre deux rives, trois continents, Mélanges offerts à Jacques Corzani*, textes réunis par Dominique Chancé et Dominique Deblaine, préface de Mussanyi Ngalasso-Mwatha, Pessac, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 2004, pp. 297-310.

LLOYD CHRISTOPHER ET LETHBRIDGE ROBERT (édité par), *Maupassant conteur et romancier*, University of Durham, 1994.

LONGHI MARIA GIULIA, *Introduzione a Maupassant*, Bari, Edizioni Laterza, 1994.

Maupassant et l'écriture, Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993, sous la direction de Louis Forestier, Paris, Nathan, 1993.

Maupassant inédit. Iconographie et documents commentés par Jacques Bienvenu, Charly-Yves Chaudoreille, Éditions Edisud, La Calade, Aix en Provence, 1993.

Maupassant multiple. Actes du colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993, Les cahiers de Littérature, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

Maupassant aujourd'hui, sous la direction de Jean-Louis Cabanès et de Laure Helms, Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, Paris, Université Paris-Ouest – Nanterre La Défense, 2008.

POLI ANNAROSA, « Le côté baudelairien de Maupassant », *Europe*, n° 482, numéro spécial Maupassant, juin 1969, pp. 121-145.

Relire Maupassant : La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit, Études réunies par Antonia Fonyi, Pierre Glaudes et Alain Pagès, Paris, Classiques Garnier, 2011.

SAVINIO ALBERTO, *Maupassant et l'Altro*, Milano, Adelphi, 1975.

SCHMIDT ALBERT MARIE, *Maupassant*, Paris, éd. du Seuil, 1982.

SERRA RENATO, « Maupassantiana », a cura di A. Grilli, in *Nuova Antologia*, mars 1939.

SERRES MICHEL, « Lieux et positions », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, pp. 26-43.

TASSARD FRANÇOIS, *Souvenirs de Guy de Maupassant*, Paris, Plon, 1911.

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

VIAL ANDRE, *La Genèse d'"Une Vie", premier roman de Guy de Maupassant, avec de nombreux documents inédits*, Paris, Société d'Édition Les belles Lettres, 1954.

VIAL ANDRE, *Guy de Maupassant et son temps*, in *Faits et significations*, Paris, Nizet, 1973.

WALD LASOWSKI PATRICK ET ROMAN, « L'homme perdu », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, pp. 36-40.

5. Études critiques sur les genres de prose impliqués dans l'écriture maupassantienne :

AUERBACH ERICH, *La tecnica di composizione della novella*, Prefazione di Fritz Schalk, Traduzione di Raoul Precht, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1986.

BARTHES ROLAND, *Structure du fait divers*, in *Essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, 1964.

BEN FARHAT ARSELENE, *Pratique du récit court dans les romans et de l'écriture romanesque dans les récits courts chez Maupassant: « Le saut du berger » et Une vie comme exemples*, in *Roman et récit bref*, préface de Jean-Louis Cabanès, Travaux du groupe de recherche tuniso-français sur les formes romanesques, textes réunis par Francis Lacoste et Nourreddine Lamouchi, Université de Sfax pour le Sud, Institut Supérieur des Langues de Gabès, 2002, pp. 59-71.

BEN FARHAT ARSELENE, *La structure de l'enchâssement dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Sfax, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2006.

BENHAMOU NOËLLE, « De l'influence du fait divers: les Chroniques et Contes de Maupassant », *Romantisme*, n° 97, 1997, pp. 47-58.

CAHNE PIERRE, « Quelques aspects de la poétique du conte bref », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, pp. 89-98.

COMBE DOMINIQUE, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

DECORDE SYLVIE, « Le procédé de la réécriture dans l'œuvre de Maupassant : de la chronique à l'œuvre fictive », *Études normandes*, vol. 45, n° 4, 1996, pp. 55-68.

FORESTIER LOUIS, « Maupassant et le fait divers », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, pp. 7-14.

GODENNE RENE, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974.

Goyet Florence, *La Nouvelle 1870-1925 : Description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

GROJNOWSKI DANIEL, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, Lettres Sup., 2000.

HAEZEWINDT BERNARD P. R., *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, GA 1993.

PICONE MICHELANGELO a cura di, *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985.

RITCHIE ADRIAN, *Maupassant en 1881 : entre le conte et la chronique*, in *Guy de Maupassant*, études réunies par Noëlle Benhamou, avec des documents inédits, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 11-20.

SULLIVAN EDWARD D., « Maupassant et la nouvelle », in *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n° 27, mai 1975, pp. 223-236.

WATT IAN, *Le origini del romanzo borghese, Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1997.

6. Études critiques sur Maupassant réaliste

BENHAMOU NOËLLE, *Maupassant dans le monde aujourd'hui : Introduction*, in *Guy de Maupassant*, études réunies par Noëlle Benhamou, avec des documents inédits, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 7-10.

BORIE JEAN, « Le romancier de l'intimité », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, pp. 50-53.

BUISINE ALAIN, « Je suis avant tout un regardeur », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, pp. 31-35.

COGMAN PETER W. M., *Comment s'en tirer : quand narrer, c'est tricher chez Maupassant*, in *La nouvelle hier et aujourd'hui, Actes du colloque de l'University College Dublin, 14-16 septembre 1995*, sous la direction de Johnnie Gratton et Jean-Philippe Imbert, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, pp. 21-28.

CURY MAURICE, « La notion du temps dans la nouvelle », *Europe*, n° 482, numéro spécial Maupassant, juin 1969, pp. 88-92.

DE BIASI PIERRE-MARC, « Flaubert, le père symbolique », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, pp. 40-44.

DONALDSON-EVANS MARY, « Maupassant et le carcan de la nouvelle », *Les Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, pp. 75-82.

FORESTIER LOUIS, « La recherche de la vérité », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, p. 53-60.

GIACCHETTI CLAUDINE, *Maupassant, espaces du roman*, Genève, Librairie Droz S.A., 1993.

HAMON PHILIPPE, *Note sur un dispositif naturaliste*, in *Le Naturalisme, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 30 juin – 10 juillet 1976*, sous la direction de Pierre Cogny, U.G.É., 1978, pp. 101-118.

JOLY BERNARD, « Maupassant et Zola », *Les cahiers naturalistes*, XIX, 1973, pp. 205-226.

LACOSTE FRANCIS, *Maupassant entre Flaubert et Zola*, in *Flaubert-Le Poittevin-Maupassant, une affaire de famille littéraire, Actes du colloque international de Fécamp*, octobre 2000, sous la direction d'Yvan Leclerc, Publications de l'Université de Rouen, 2002, pp. 145-166.

LACOSTE FRANCIS, « Maupassant et le journalisme », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 17, 2005, pp. 45-51.

LUPLAU JANSSEN CARL, *Le décor chez Guy de Maupassant*, Copenhague, Munksgaard, 1960.

MAC NAMARA MATTHEW, « Maupassant et la création dans la nouvelle », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, pp. 44-52.

MAC NAMARA MATTHEW, *Langage maupassantien et effet de réel*, in *La nouvelle hier et aujourd'hui, Actes du colloque de l'University College Dublin, 14-16 septembre 1995*, sous la direction de Johnnie Gratton et Jean-Philippe Imbert, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, pp. 63-71.

POYET THIERRY, « Une question d'école : de l'inscription de Maupassant dans le cercle des romanciers naturalistes », *L'École des lettres*, vol. 93, n° 14, juin 2002, pp. 15-24.

STALLONI YVES, « Maupassant chroniqueur : "ce métier terrible d'écrire tous les jours" », *L'École des lettres*, n° 13, juin 1993, pp. 187-199.

SUWALA HALINA, *Maupassant et le naturalisme*, in *Naturalisme et antinaturalisme dans les littératures européennes des XIXe et XX siècles. Continueurs et adversaires, Actes du colloque de Paris, 16-17 avril 1991*, sous la direction de Danuta Knysz-Rudzka, Janina Kulczycka-Saloni et Halina Suwala, Presses de l'Université de Varsovie, 1992, pp. 37-51.

VASSEVIERE JACQUES, « Zola, Maupassant et le naturalisme I », *L'École des lettres*, n° 1, juillet 1999, pp. 25-36.

VASSEVIERE JACQUES, « Zola, Maupassant et le naturalisme II : le naturalisme de Zola », *L'École des lettres*, n° 2, août 1999, pp. 37-57.

VASSEVIERE JACQUES, « Zola, Maupassant et le naturalisme III : Maupassant et le "roman objectif" », *L'École des lettres*, n° 3, septembre 1999, pp. 1-21.

7. Études critiques sur Maupassant et le fantastique

BANCQUART MARIE-CLAIRE, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Archives des Lettres modernes, 1976.

BANCQUART MARIE-CLAIRE, « Une exactitude de l'indicible », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, pp. 3-6.

- BENHAMOU NOELLE, *L'objet de culte détourné : la perversion du signe dans les contes et les nouvelles de Maupassant*, in *Le Roman et le signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle, sous la direction de Andrea Del Longo et Boris Lyon-Caen, Saint-Denis*, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et Savoirs », 2007, pp. 197-211.
- BIENVENU JACQUES, « Le Horla et son double », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, pp. 45-47.
- BIENVENU JACQUES, « Maupassant et son double I », *L'École des lettres*, n° 12, 1995-1996, pp. 1-15.
- BIENVENU JACQUES, « Maupassant et son double II : Un motif obsédant dans l'œuvre et dans la vie de Maupassant », *L'École des lettres*, n° 13, 1995-1996, pp. 1-26.
- BOURDIL PIERRE-YVES, « Mais quoi ? Ce sont des fous... Le thème du fantastique chez Maupassant », *L'École des lettres*, n° 13, juin 1993, pp. 171-186.
- DANGER PIERRE, *Pulsion et désir dans les romans et les nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993.
- DE VAUCHER GRAVILI ANNE, « Quand l'objet ancien devient fantastique », *Berenice*, n° 12, novembre 1984, pp. 171-181.
- FARNLOF HANS, *De la motivation du fantastique*, in *Guy de Maupassant, études réunies par Noëlle Benhamou, avec des documents inédits*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 45-56.
- FONYI ANTONIA, *Genèse et censure psychique : l'exemple de Maupassant*, in *Genèse, censure, autocensure*, sous la direction de Catherine Viollet et Claire Bustarret, Paris, CNRS, 2005, pp. 97-114.
- FONYI ANTONIA, *Le moi et son cortège d'imagos : modèles inconscients des personnages (l'exemple de Maupassant)*, in *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Textes réunis et présentés par Vincent Jouve et Alain Pagès avec la collaboration de Boris Lyon-Caen et Alexandrine Viboud, L'improviste, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 237-247.
- FRATANGELO MARIO, « Il "fantastico" in Guy de Maupassant », *Berenice*, n° 12, novembre 1984, pp. 183-187.
- GADOMSKA KATARZYNA, « Le fantastique clinique dans les récits de l'étrangeté psychique de Guy de Maupassant », *Studia romanica posnaniensia*, n° 28, 2001, pp. 11-23.
- KOROMI GABRIELLA, « Mythes et mythologies dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant », *Acta Romanica*, XXIII, 2004, pp. 201-208.
- LECLERC YVAN, « D'un fantastique vraiment littéraire », *Études normandes*, numéro spécial *Maupassant du réel au fantastique*, avant-propos de René Salmon, préface de Louis Forestier, vol. 43, n° 2, 1994, pp. 66-74.

LE MARINEL JACQUES, « Maupassant conteur fantastique ? », *L'École des lettres*, n°13, juin 1993, pp. 153-170.

MAMOON SAYEEDA H., « The Self and the Other/the Other Self : Negotiating Alterity in Maupassant's Fiction », *Excavatio*, n° 18, 2003, pp. 334-347.

MILLET CLAUDE, « Le légendaire dans l'œuvre de Maupassant », *Études normandes*, numéro spécial *Maupassant du réel au fantastique*, avant-propos de René Salmon, préface de Louis Forestier, vol. 43, n° 2, 1994, pp. 82-90.

ROPARS-WUILLEMIER MARIE-CLAIRE, *La lettre brûlée (écriture et folie dans le Horla)*, in *Le Naturalisme, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 30 juin – 10 juillet 1976*, sous la direction de Pierre Cogny, U.G.É, 1978, pp. 349-360.

SCHAFFNER ALAIN, « Pourquoi "Horla" ? ou le passage du miroir », *Les temps modernes*, vol. 43, n° 499, février 1988, pp. 150-164.

TERRAMORSI BERNARD, « Maupassant et James : les tours du fantastique », *Europe*, n° 772-773, numéro spécial Guy de Maupassant, 1993, pp. 129-142.

TURCANU RADU, « Le Horla et "l'effet de réel" », *Nineteenth Century French Studies*, n° 26, 1997-98, pp. 387-397.

WANDZIOCH MAGDALENA, *Le fantastique de Maupassant – fantastique fin de siècle ?*, in *Le roman français d'une fin de siècle à l'autre*, textes réunis par Aleksander Ablamowicz, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998, pp. 68-76.

WICKHORST KIERNAN KATHERINE D., « Entre le moi et le monde : la question des frontières dans *Le Horla* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 80, 2006, pp. 53-68.

WOLTER JENNIFER K., « Naturalism and (the) Beyond in "Le Horla" », *Excavatio, Association Internationale Émile Zola et les écrivains naturalistes à travers le monde*, n° 19, 2004, pp. 272-286.

8. Études critiques sur le voyage en Méditerranée de Maupassant

BEN FARHAT ARSELENE, *L'île corse, espace de la rencontre du poétique et du narratif chez Guy de Maupassant : "Un bandit corse" comme exemple*, in *L'insularité*, Études rassemblées par Mustapha Trabelsi, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines (CRLMC), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 51-78.

BORDAZ ROBERT, « Armand Lanoux et les itinéraires méditerranéens de Guy de Maupassant », *La Revue des deux mondes*, oct.-déc. 1970, pp. 81-86.

DELAISEMENT GERARD, « La composition des "Carnets de voyage" de Guy de Maupassant : *Au Soleil, Sur l'Eau, La Vie Errante* (avec des documents inédits) », *Revue des Sciences humaines*, octobre-décembre 1958, pp. 531-554.

HOYET MARSIGLI MARIE-JOSE, « Paesaggio "fantastique" e paesaggio "féérique" nei "Carnets de voyage" di Guy de Maupassant », *Berenice*, n° 12, novembre 1984, pp. 153-170.

JOHNSTON MARLO, « Les dates du deuxième voyage de Maupassant en Afrique du Nord (6 nov. 1888 – 16 janv. 1889), d'après sa correspondance », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, IX, 2001, pp. 243-253.

KREYDER LAURA, « Le centenaire de Maupassant en Italie », *Revue des sciences humaines*, n° 235, juillet-septembre 1994, pp. 147-150.

LANOUX ARMAND, *Maupassant le Bel-Ami*, Paris, Grasset, 1995.

LECLERC YVAN, *Journal d'un article sur Flaubert et Maupassant voyageurs en Tunisie*, in *Tunis, Carthage, l'Orient sous le regard de l'Occident du temps des Lumières à la jeunesse de Flaubert*, Textes réunis par Eric Wauters, Préface de Claude Mazauric, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, 1999, pp. 117-132.

LONGHI MARIA GIULIA, « Documents et documentation : état présent des recherches sur Guy de Maupassant en Italie », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 2, 1994, pp. 77-87.

MAGRI-MOURGUES VERONIQUE, *Du récit de voyage à la nouvelle. L'exemple de Maupassant : Au soleil, Marroca, Mohammed-Fripouille, Un soir, Allouma*, in *Roman et récit de voyage*, textes réunis par Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 155-166.

Maupassant et les pays du soleil, Actes de la rencontre internationale de Marseille – 1^{er} et 2 juin 1997, sous la direction de Jacques Bienvenu, avec le concours de l'association des Amis de Guy de Maupassant, Klincksieck, 1999.

MITTERAND HENRI, « Chroniques de la vie errante », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, pp. 69-71.

MITTERAND HENRI, *Midis littéraires : Maupassant et Zola*, in *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, PUF, 1999, pp. 140-152.

OBERLE CHRISTOPH, « Documents et documentation. Maupassant : Lettres de Corse (1880) et autres lettres inédites », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, pp. 47-80.

PISCOPO U., « Maupassant en Italie », in *Maupassant, Europe*, n° 482, numéro spécial, juin 1969, pp. 189-96.

SCHAPIRA MARIE-CLAUDE, *Guy de Maupassant en Algérie : critique du fait colonial et portrait du colonisé*, in *L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe et XIXe*

siècles), *Actes du colloque international de Lyon*, 16-18 novembre 2000, textes réunis et présentés par Sarga Moussa, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003, pp. 329-341.

STAJANO RITA, « Maupassant e il Mediterraneo : *Sur l'eau* », *Berenice*, XIII, 33, marzo 2005, pp. 30-41.

SULLIVAN EDWARD D., « *Sur l'eau*: a Maupassant scrapbook », *The Romanic review*, vol. XL, n° 3, octobre 1949, pp. 173-179.

THUMEREL THERESE, « Aurélia-Ellorah-Le Horla : Le "Voyage en Orient" de Maupassant », *Revue des sciences humaines*, n° 235, juillet-septembre 1994, pp. 117-146.