REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

**Université Mohammed Seddik Benyahia-Jijel
Faculté des lettres et des langues
Département de langue et littérature Françaises**

MEMOIRE

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Le nihilisme dans *Une vie* de Maupassant

Présenté par :

Amel HAFSI

**Sous la direction de :
Abdelouaheb RADJAH**

Membres de jury :

Président : BEDOUHANE Nouredine. Maitre assistant: A -université de Jijel-Tassoust

Rapporteur :RADJAH. A. Maitre assistant: A -université de Jijel-Tassoust

Examinateur : BAAYOU Ahcène. Maitre assistant: A -université de Jijel-Tassoust

Session Juin2015

Remerciements

On dit souvent que le trajet est aussi important que la destination. Les cinq années de Master nous ont permis de bien comprendre la signification de cette phrase toute simple. Ce parcours, en effet, ne s'est pas réalisé sans sacrifices et sans soulever de nombreuses questions pour lesquelles les réponses nécessitent de longues heures de travail.

Mes remerciements vont en premier lieu à Allah Le tout Puissant pour la volonté, la santé et la patience qu'Il nous a donné tout au long de la réalisation de ce modeste travail, ainsi que durant toutes ces longues années d'étude.

Ainsi, je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à mon encadrant Monsieur A. Rajdah, pour sa patience, sa disponibilité et ses précieux conseils.

Nos remerciements vont aussi à tous nos enseignants qui ont contribué à notre formation et à tous les membres du jury qui ont accepté d'évaluer notre modeste travail.

Mes remerciements aux personnes les plus chères: Bachir B, Messaouda M, Amel A.

Enfin, nous tenons à exprimer notre sincère salutation à tous nos collègues et amis pour le soutien moral.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail à

Mes parents :

Ma mère, qui a œuvré pour ma réussite, de par son amour, son soutien, tous les sacrifices consentis et ses précieux conseils, pour toute son assistance et a présence dans ma vie. Qu'elle reçoive à travers ce travail aussi modeste soit-il, l'expression de mes sentiments et de mon éternelle gratitude.

Mon père, qui peut être fier et trouver ici le résultat de longues années de sacrifices et de privations pour m'aider à avancer dans la vie. Puisse Dieu faire en sorte que ce travail porte son fruit ; Merci pour les valeurs nobles, l'éducation et le soutient permanent venu de toi.

Mes frères ***Amine, Imad*** *et ma très chère sœur* ***Amina*** *qui n'ont cessé d'être pour moi des exemples de persévérance, de courage et de générosité.*

Mes professeurs de l'université Mohammed Seddik Benyahia-Jijel, plus particulièrement ceux de littérature, pour leur aide bienveillante. Qui doivent voir dans ce travail la fierté d'un savoir bien acquis.

Table des matières

Introduction générale……..……..8

Première partie: Guy de Maupassant : un homme / une vie : un vrai roman

Chapitre I : Maupassant un homme / un artiste

1-Biographie et bibliographie de l'auteur…….....……...16

2-Flaubert et Maupassant : du père au fils……...…….……..21

Chapitre II : *Une vie* : un vrai roman

1-présentation du corpus……...……...…26

2-Le nouveau roman…….....27

3-Un livre sur rien……...……...……..…32

4- Résumé du corpus……...……..…34

Deuxième partie: Une vie le livre sur rien

Chapitre I: analyse textuelle

1- Personnages vivants……...…….....…….....…...39

a) Modèles réels …….…….……..…....….39

b) L'homme Maupassant dans l'œuvre…….....……40

c) Personnages pour eux-mêmes……..…..…42

Chapitre II: Roman sans objet

1-Le livre sur rien et sans rien……..……..…..49

a) Manque d'événements…….…….…….....….49

b) Négation de la religion…….52

c) Néantisation de l'amitié……52

d) Négation de l'amour……...……..53

2- Absence de l'Histoire….…..…….…….……...54

Conclusion générale…….....….……..…60

Références bibliographiques……...……..…..……...….……...65

Sitographie…….……..…….……...…..…….…….....67

Résumé en français

Résumé en anglais

Introduction générale

Introduction générale :

Sans fioriture, nous entrons dans le vif du sujetlequel est intitulé **Le nihilisme dans*Unevie* de Maupassant**. Nous allons essayer de d'étudier cette œuvre écrite par ce grand écrivain français du XIXe siècle.

Nous voulons focaliser notre attention sur le style d'écriture de Guy de Maupassant, à travers sa première œuvre*Une vie*. En fait, notre objectif est de mettre en évidence un livre sur rien ou sur le presque rien qui n'en est pas moins une œuvre vraie.Une œuvre où se peint le réel, un réel néantisé, un réel muet, un réel désespéré, un réel qui n'a presque rien à dire, juste de simples murmures.Ensuite nous allons essayer de mieux comprendre ce vide, et pourquoi tout ce vide-là? Et essayer de combler ou de rectifier ce vide et ces bancs.Nous essayons ainsi de déterminer l'horizon d'attente du lecteur face à un livre sur rien, de trouver aussi la trace de vie. Dans une vie où le rien prend les contours du réel, une vie où le plein aboutit sur le vide, où la voix de l'auteur se noie dans le silence.

Comme nous sommes passionnée par la belle littérature ancienne, surtout celle du XVIIIe et du XIXe siècle, nous avons essayé de faire notre investigation sur *Une vie* de Guy de Maupassant, un roman réaliste du XIXe siècle qui constitue un chef d'œuvre de la littérature française. *Une vie* est un récit d'événements que vit une jeune aristocrate entre 1819 et 1848. Le roman dépeint un tableau de la condition féminine, de ses joies, de ses peines, des illusions perdues et de ses tourments dans une société marquée par le code civil et l'inégalité des sexes.

Un roman profondément ancré dans son siècle par ses techniques d'écriture et de composition. On a vécu la transformation de Jeanne à ses côtés. Nous avons quitté le couvent ensemble, c'est ensemble que l'on est devenues femmes, puis mères, c'est ensemble que nous avons été heureuses, et c'est aussi ensemble que nous avons souffert. Nous avons choisi de travailler sur ce corpus, puisque nous aimons l'écriture de Maupassant, une écriture riche, généreuse, intense et passionnée, nous préférons aussi sa manière de nous décrire les personnages et les lieux du récit. En admirant aussi sa façon délicate de nous guider dans un moment merveilleux, de nous emporter ailleurs auprès d'une autre vie. Mais aussi un homme qui a réussi à travers le XIXe siècle sans apparition à

aucun de ces courants majeurs. Avec un esprit libre, il a refusé toujours d'être affilié à une quelconque école littéraire, il a exclu de son écriture les explications détaillées et documentées que l'on retrouve chez Balzac ou Zola et leur préfère la sobriété et la concision. De fait, ses romans sont plus courts que ceux de ses contemporains, celle-ci mettent en scène un petit nombre de personnages autour d'une situation souvent traitée avec une ironie très moderne. Son objectivité aussi lui permet de présenter une observation fine de la société de son temps, qui le rapproche du réalisme.

Le choix de ce thème de recherche est le résultat de longues heures d'introspection et de réflexion, cherchant à répondre à la fois à la multitude de questions auxquelles on a été confronté à la lecture de cette œuvre, ces interrogations qui forment la problématique de notre recherche :

Tout d'abord dans quelle mesure *Une vie*, le premier roman de Guy de Maupassant, peut-elle être envisagée comme un livre sur rien, dans lequel se déploierait par conséquent une écriture du vide ?

Comment un livre sur rien est- il possible dans le contexte du XIXe où les écrivains avaient souvent à cœur d'explorer l'Histoire et d'en faire la matière de leurs œuvres ? Au même temps, comment parler d'une écriture du vide alors que l'absence, le néant de la page blanche, de la page restée vierge sans oublier que cette œuvre a un corps, une matière une épaisseur, qu'il peint quelques pans de l'Histoire même implicitement, qu'il nous conte bien une histoire, qu'il nous livre un pan de la vie de Jeanne, qu'il nous invite à feuilleter quelques pages de sous existence ? Ou bien, sans négliger encore qu'il met en scène des personnages inscrits dans une époque, un espace, une génération, des personnages pourvus de corps, d'une âme, de pensées, des personnages certes faits « d'encre et de papier ». Mais qui nous paraissent malgré tout, bien vivants ? Quant au narrateur omniscient qui en est l'initiateur, ne demeure-t-il pas invisible, caché au creux de l'écriture ? En ce qui concerne les personnages, ces derniers ne s'avèrent-il pas de non-personnages finalement ? Par exemple, Jeanne n'est-elle pas qu'une morte vivante, cette épave humaine, errant de plus en plus en quête de souvenirs disparus à jamais avant de sombrer dans un état de torpeur ? En ce qui concerne les autres personnages, ne les voit- en

pas dépeupler, les uns après les autres, le roman ? Ainsi les personnages vivants que nous avons pu évoquer qui ne sont que les personnages secondaires, ne se retrouvent-il pas submergés, noyés, écrasés contre le mur du silence ?

N'assistons-nous pas, dès lors à un évidement de roman, à sa néantisation ? Qu'est-ce que lire *Une vie* en somme sinon être confronté au vide de la vie à l'étirement de l'existence, entre l'ennui et le désespoir ? Qu'est-ce *Une vie* sinonl'enlisement de l'héroïne, la fuite du temps avec le gouffre de la mort ? Où est donc l'objet du livre ? Comment dire cette sensation de vide ? Qu'écrire en somme quand tout se fait silence jusqu'aux pas muets de l'héroïne ? Difficile de confondre les mots avec le rien, le rien qui est l'absence des mots ? Et le plus essentiel, quelle est la place pour le lecteur dans cette écriture du vide, sa position face au vide ? Est-ce qu'il va tenter de combler ce vide ? Comment comprendre ce vide, ces bancs, ces silences ? Ne répondent-ils pas à un souci réaliste ? On pourra donner un sens à un livre sur rien si tant est qu'un tel livre puisse réellement exister surtout dans le contexte dixneuvièmiste ? En définitive, peut-on réellement parler de vide, et ce vide est-il bien réel ? Ne fait-il pas mieux de parler d'effet vide, un vide uniquement creusé par le seul lecteur réel contemporain, bien éloigné du lecteur réel et sans doute même implicite celui imaginé, ou souhaité par notre auteur au XIXe siècle ?

Pour répondre à toutes ces interrogations, on peut constater, dès la première lecture, que le roman *Une vie* ne peut s'assimiler à un livre sur rien, pour le moins paradoxal, définit par Flaubert dans la mesure où nous y trouvons tout ce qui constitue la matière; la toile d'un roman, à savoir des personnages bien vivants, bien en chair, une histoire, des différentes voix souvent simples murmures, l'Histoire en sourdine. Nous marquons aussi la présence d'un narrateur qui souhaite à travers son œuvre, s'élever contre certains défauts qui hantent la société.

Cependant, cette présence de personnage, de lieux, du cadre temporelle, reste très discrète et assez stricte, que le silence, le vide et son scrupule, effacent peu à peu les contours mêmes du roman. Plusieurs éléments nous pousseront en outre, à rendre semblable *Une vie* à un roman crépuscule, un roman sans relief, sans occurrence, sans évènement tout court, dans lequel presque rien ne se passe.

On constate une tranche de vie pas bien épaisse, très ordinaire, et qui a vite fait de disperser, de s'émietter. Dans ce roman nous essayons de montrer toute faiblesse face à la

mort qui est présente, la mort plus vivante même que l'héroïne qui bientôt n'a plus rien à faire, plus rien à dire, elle n'avait pas le droit de dire, qui ne bouge plus, qui ne rêve plus.

Nous nous pencherons encore surtout le discours du narrateur que des personnages, c'est pourquoi on peut constater qu'il est comme croqué par le silence, on fera une pose sur l'écriture du silence, il faut alors faire montrer le statut ambigu du silence, et aussi la présence des deux formes de silence, on voit un silence explicite, clair, puriste qui relève d'une stratégie narrative visant à suggérer, vide privé de sens. Il s'agit du non-dit, ou des murmures de narrateur entre les lignes. A côté de ce silence évocateur, affleure un silence involontaire ou spontané, trace d'une faille, d'une absence volubile, d'une faiblesse à dire une réalité qui n'est pas dans la parole.

Afin de bien mener notre analyse de l'écriture du vide dans *Une vie* de Maupassant, nous serons amenée au préalable à choisir une méthodologie qui correspond aux objectifs que nous avons tracés. Aussi la grille d'analyse que nous allons appliquer est pluridisciplinaire, pour l'étude du monde social dans un texte littéraire.La théorie sociocritique va nous aider à retrouver les images de toutes les représentations artistiques dans l'extra-texte :

> Une approche du fait littéraire qui s'attarde à l'univers social présent dans le texte. Pour ce faire, elle s'inspire tant et si bien de disciplines proches comme la sociologie de la littérature qu'on a tendance à les confondre. Aussi, pour bien comprendre ce qu'elle est, il est important de commencer en partant de ses racines.[1]

Et ce qui concerne l'étude des personnages et leurs états psychiques, l'approche psychanalytique nous facilite l'analyse des personnages et ce qui est caché derrière leurs rêves et leurs réactions, ainsi que leurs évolutions psychiques :

> La Lecture psychanalytique de la littérature va donc s'apparenter à celle des formations de l'inconscient, c'est-à-dire le rêve, le lapsus, le trait d'esprit, le fantasme. Freud cherchera à démasquer derrière le discours conscient les désirs refoulés et mettra en lumière les processus

[1]http://fr.wikipedia.org/wiki/Sociocritique

> de condensation et de déplacement à l'œuvre, les déformations engendrées par la censure.[2]

Nous mettrons donc en lumière la forme de cet autre silence, celui qui gagne notre auteur, qui l'enveloppe, qui le paralyse, celui qui empêche le récit, qui menace l'écriture, en effet, lui qui ne désirait pas pourtant se satisfaire de la-peu-prés ; se heurta au mur de l'indescriptible, s'apercevant que dire ce serait peut- être trahir, d'où la tentation de se taire à moins qu'il ne choisisse de dire ce silence. Autrement, il devra ainsi employer différents moyens à même de traduire ce vide, ces détours demeurant dans l'ellipse temporelle, la répétition, le sommaire, l'exposition faite à l'intermédiaire entre autre. En cela, nous progresserons tout doucement vers la mort du silence obligée d'apporter de nombreuses nuances quant à l'assimilation bien trop rapide surtout au XIXe siècle. D'*Une vie* au livre sur rien, un livre sans rien dont l'écriture n'est d'ailleurs peut-être qu'un idéal inaccessible malgré la volonté de l'auteur.

Quoiqu'il arrive, l'auteur est bien amené à se raturer, non à disparaître. Quelques décennies plus tard arriveront la mort de l'auteur, ce qui nous dirigea à achever notre étude en nous demandant quelles en sont les conséquences chez le lecteur. Un lecteur qui pourra être réel ou virtuel, mais celui qui pourra combler le vide et le rendre un plein.

Le dernier mot restera toujours au lecteur, amené de ce fait à s'interroger sur le sens à donner à la lecture de ce roman, sens défini ou sens toujours en devenir dans une œuvre demeurant en cela inépuisable ; et sur le but de l'auteur d'où l'interaction qui en découle et qui peut rendre compte d'un décalage entre « effet inscrit » et « effet produit ». Mais, il faut que l'auteur comprenne ce vide, c'est là « l'effet vide », bien plus perçu par ce lecteur réel et surtout contemporain baignant dans un monde littéraire où le rien, un autre rien a fait son chemin, un lecteur avec un horizon d'attente, bien différent de celui que pourrait avoir le lecteur du siècle maupassantien qui répondait à un souci réaliste, primitif à l'époque de sa publication mais sans doute moins aujourd'hui face à l'importance accordée à l'esthétique d'une œuvre. Les réflexions d'une âme inabordable, cendre de réel, trace de vie, une vie ou le rien prend les contours de réel où la parole du lecteur sauve l'écrivain de la mort pour lui redonner vie et place au sein de l'espace littéraire, cet espace vide, ou cet espace plein, cet espace fait de mort, cet espace vide.

---

[2]Dominique ROUGÉ, *Les lectures psychanalytiques des œuvres littéraires*, Cracovie, éditions Synergies Pologne, 2011, p.13.

Notre travail de recherche sera organisé selon le plan suivant :

Première partie : Maupassant un homme / *Une vie* : un vrai roman

Chapitre I : Guy de Maupassant un homme / un artiste

1- Biographie et bibliographie de l'auteur

2- Flaubert et Maupassant : du père au fils

Chapitre II :*Une vie* ; un vrai roman

1- Présentation du corpus

2- Le nouveau roman

3- Le livre sur rien

4- Résumé du corpus

Deuxième partie : *Une vie* ou l'écriture du vide

Chapitre I : analyse textuelle

1- Des personnages vivants

a) Modèles réels

b) L'homme Maupassant dans l'œuvre

c) Personnages pour eux-mêmes

Chapitre II : un roman sans objet

1- livre sur rien et sans rien

2- Absence de l'Histoire

Conclusion générale

Première partie

Maupassant : un homme / Une vie : un vrai roman

Chapitre I

Maupassant : un homme / un artiste

1. Biographie et bibliographie de l'auteur :

A). Biographie :

Guy de Maupassant, auteur de contes, de nouvelles et de romans qui a réussi à s'imposer comme l'un des artistes majeurs du XIXe siècle. Observateur privilégié de la paysannerie Normande, de ses malices, de sa dureté, l'écrivain élargit son domaine à la société moderne tout entière, vue à travers la vie médiocre de la petite bourgeoisie de villes. Le déclin de sa santé mentale, avant même l'âge de trente ans, le porte à s'intéresser aux thèmes de l'angoisse et de la folie.

Passant du réalisme au fantastique Maupassant refuse les doctrines littéraires, comptant parmi les écrivain majeurs de son époque, il se rattache à une tradition classique de mesure et d'équilibre et s'exprime dans un style limpide sobre et moderne, Maupassant a une place particulière, digne élève de Flaubert, il était issu de la petite noblesse terrienne, ce dont il était d'ailleurs assez fier, c'est cette aristocratie normande que l'on retrouve dans *Une vie*. Son enfance fut marquée à la fois par le contact direct, intime avec la nature et par le désaccord de ses parents qui finiront par se séparer en 1860.

Henry René Albert Guy de Maupassant, né le 5 août 1850 à Fécamp en Normandie, il a vécu une enfance plutôt malheureuse à cause de la séparation de ses parents, quand il n'avait que onze ans, élevé par sa mère, femme très cultivé et amie de Flaubert qui sera pour le jeune Guy comme un maitre, il rentre au collège religieux d'Yvetot à l'âge de douze ans, et termine ses études secondaires au lycée de Rouen en 1869. Bachelier, Guy de Maupassant se destine à des études de droit, en 1870 la guerre franco-prussienne est déclarée, engagé volontaire, il rejoint l'intendance à Rouen. Ce conflit lui donne une vision particulièrement pessimiste du monde, une impression marquante nourrie de la haine des militaires, de chagrin et du sentiment du néant, en revanche il admire le patriotisme des paysans normands.

En 1872 Maupassant est devenu fonctionnaire au ministère de la Marine, l'univers des ronds-de cuir est une société banale selon lui. Pour s'en défaire, il écrit des premières nouvelles, mais il ne semble vivre que le jour de ses visites à Flaubert. Le romancier guide son cadet dans la voie de la littérature, lui apprend la patience éprouve sa maturité d'écrivain, et grâce à Flaubert qui décèle son talent et le considère comme un fils, Maupassant fréquente les auteurs les plus importants du siècle ; Les frères Goncourt,

Alphonse Daudet, le Russe Ivan Tourgueniev et Emile Zola, qu'il admire sans adhérer par rejet des écoles au naturalisme. Flaubert lui donne l'occasion de collaborer à divers journaux.

En 1880, le groupe d'écrivains naturalistes réunis autour de Zola dans sa maison de Médan, publie un recueil, *Les Soirées de Médan*, auquel Guy de Maupassant participe avec sa nouvelle *Boule de Suif*, qui rencontre un vif succès; le 8 juin 1880, Flaubert meurt subitement d'une attaque d'apoplexie, la disparition de ce dernier l'affecte profondément, il tarde à faire le deuil et ses écrits s'en ressentent. Mais après un douloureux isolement de quelques mois, sa plume reprend son rythme, qui très vite devient frénétique.

En Avril 1883, paraît son premier roman, *Une vie*, perçu comme l'aboutissement de longues années d'efforts, de périodes d'écriture interrompues, reprises, stimulées par Flaubert. Déjà en 1877, il avait fait part de son idée de roman à Flaubert qui enthousiaste, l'avait encouragé de cette remarque « *voilà une vraie idée* ». *Une vie* a eu un grand succès dont deux mille cinq cent exemplaires vendus en quelques semaines.

Guy de Maupassant, avec sa santé fragile qui le porte vers la retraite et la solitude, voyage longuement en Algérie, en Italie, en Angleterre, en Bretagne, en Sicile, en Auvergne. Chaque voyage est pour lui synonyme de volumes nouveaux et de reportages pour la presse. Il fait une croisière sur son Yacht privé, nommé *Bel- Ami*, en 1885 : trois ans après sa publication de son premier roman.

Cette abondante production rencontre le succès auprès du public, lui procurant aisance matérielle et reconnaissance sociale. Maupassant décida de s'éloigner du milieu littéraire et fréquente la haute société. Dans la préface qu'il place en tête dans son roman *Pierre et Jean*, en 1888. L'écrivain revendique son indépendance, fondée sur le culte exclusif de *l'humble vérité.*

Affaibli par la maladie en 1888. Maupassant écrit moins, il multiple les séjours de repos sur la côte d'azur, les voyages en Afrique du Nord, tout en continuant de sombrer dans la dépression, obsédé par la mort, il tente de se suicider et doit être interné dans la clinique du docteur Blanche, à Passy ou il meurt peu avant l'âge de quarante-trois ans, le 6 juillet 1893 Paris.

«Nous avons beaucoup à apprendre de Maupassant sous le rapport de la brièveté et aussi de la compassion humaine. Sa grivoiserie cache un grand écrivain et peut-être un homme d'une grande bonté.»[3]

Malgré sa courte vie de quarante-trois ans, Guy de Maupassant, conteur, écrivain est l'un des grands journalistes de son temps, nous a laissé six grands romans, deux cents chroniques, des nouvelles et quelques pièces de théâtres ; c'est grâce à ces trois cents contes ou il décrivait les êtres humains de manière colorée et pourtant dure qu'il est passé à la postérité.

B). Bibliographie :

Maupassant utilisa parfois des pseudonymes pour diverses raisons personnelles ou professionnelles, il a publié :

- *La Main d'écorché, son premier conte sous le pseudonyme de Joseph Prunier ;*
- *Guy de Valmont, pour Gustave Flaubert en 1876 ;*
- *Chaudron du Diable,* qu'il utilisa pour signer en 1880 la chronique *Etretat* dans la revue *Gil Blas ;*
- *Un colon ;* il a utilisé ce pseudonyme lors de son voyage comme envoyé spécial et reporter au Maghreb en 1881.

Romans :

Entre 1883 et 1890, Maupassant publia six romans, très souvent réédité :

- *Une vie* (1883)
- *Bel-Ami* (1885)
- *Mont-Oriol* (1887)
- *Pierre et Jean* (1888)
- *Fort comme la mort* (1889)

[3] Julien Green, *Journal*, décembre 1970 citation.

- *Notre cœur* (1890)

Romans inachevés :

- *L'Âme étrangère*
- *L'Angélus*
- *Edition des romans*

Nouvelles et contes :

Entre 1880 et 1890, Maupassant publia des contes et nouvelles dans les journaux *Gil Blas* et *le Gaulois.*

Bon nombre de ces contes furent par la suite publié dans différents recueils aux titres bien connus de tous :

- *Le Rosier de Mme Hussom*
- *Mademoiselle Fifi*
- *Les Contes de la bécasse*

Recueils :

- *La Maison Tellier* (1881)
- *Claire de lune* (1883)
- *Miss Harriet* (1884)
- *Les sœurs Rondoli* (1884)
- *Conte du jour et de la nuit* (1885)
- *Monsieur Parent* (1886)
- *Le Hola* (1887)
- *Le Rosier de Mme Husson* (1888)
- *L'Inutile beauté* (1889)

Théâtres :

- *Histoire du vieux temps* (1879)
- *Une répétition* (1880)
- *Musotte* (1891)
- *La Paix du ménage* (1893)
- *A la feuille de rose, maison turque* (1945)

Poèmes :

Il a écrit des vers :

- *Désirs*
- *L'oiseleur*
- *Les oies sauvages*
- *Nuit de neige*
- *Promenade à seize ans*

Posthumes :

- *Le père Milon* (1899)
- *Le Colporteur* (1900)

Récits de voyages :

- *Au soleil* (1884)
- *Sur l'eau* (1888)
- *La vie errante* (1890)

2. Flaubert et Maupassant : du père au fils

Maupassant avec son rapprochement à Flaubert le grand ami de sa mère, qu'il considère comme son maître, celui-ci le pousse à travailler son style en quête de la perfection. Alors écrire c'est nécessairement rivaliser avec son père.

Force est de constater que nombreux sont ceux qui ont montré la descendance qui l'unissait à Flaubert, le lien très fort qui les rattachait. Albert Thibaudet qui voit dans cette filiation un cas presque miraculeux dans la littérature française, d'où l'image d'Anchise à cheval sur Enée qu'il utilise pour les décrire dans *Histoire de la littérature française depuis 1789.* C'est pour cette raison que nous nous plaisons à l'évoquer. L'extrait tiré des *Mots* où Sartre nous dit que son grand père, Charles Schweitzer comparait la relation qu'il entretenait avec lui à celle de Flaubert et Maupassant. Et aussi de rapporter le discours de sa mère : « Sais-tu ce que faisait Flaubert quand Maupassant était petit ? Il l'installait devant un arbre et lui donnait deux heures pour le décrire »[4].

D'ailleurs, Maupassant a lui- même demandé à différentes reprises cette filiation, se proclamant à la fois disciple et fils spirituel de Flaubert. Néanmoins, ils étaient avant tout amis, leur relation était beaucoup plus profonde que celle unissant un maître et un disciple. Maurice Nadeau, dans la préface de *Pour Gustave Flaubert,* nous rapporte que Flaubert appelait affectueusement Maupassant, mon fils, mon bonhomme, ou encore mon disciple et signait les lettres qu'il lui adressait *Votre Vieux.* Il avoue encore dans une lettre à une amie : « Je l'aime comme un fils ». Maupassant, quant à lui déclare : « Deux hommes, par leurs enseignements simples et lumineux, n'ont donné cette force de tout tenter : Louis Bouilhet et Gustave Flaubert »[5].

Leur relation n'était pas une simple amitié mais une amitié profonde, c'est pourquoi la mort du maître est si difficilement vécue par Maupassant, cette mort qui le plonge dans des jours noirs, de tristesse et de découragement. Lisons ces propos adressés à Tourgueniw : « Je suis encore dans l'accablement de ce malheur et la chère grande figure

[4] Jean Paul SARTRE, *Les Mots,* Gallimard, 1964, p.135.

[5] Guy de MAUPASSANT, *Le roman,* In Romans, p.712.

me suit partout. Sa voix méchante, des phrases me reviennent, son affection disparue me semble avoir vidé le monde autour de moi »[6]. Ou encore ceux- là à l'attention de Zola :

> Je ne saurais vous dire combien je pense à Flaubert, il me hante et me poursuit. Sa pensée me revient sans cesse, j'entends sa voix, je retrouve ses gestes, je le voie à tout moment debout devant moi avec sa grande robe brave et ses bras levés en parlant. C'est comme une solitude qui s'est faite autour de moi, le commencement des horribles séparations, qui se continueront maintenant d'année en année emportant tous les gens qu'on aime. En qui soit nos souvenirs, avec qui nous pouvions le mieux causer des choses intimes. Ces coups-là nous meurtrissent l'esprit et nous laissent une douleur permanente de toutes nos pensées.[7]

D'ailleurs, cette sensation de vide laissée par la disparition du maître ne disparaîtra jamais, ce vide ne sera jamais comblé puisque huit ans plus tard, dans une lettre à la princesse Mathilde une amie à lui, lors d'un voyage à Tunis. Maupassant livrera encore sa douleur, le manque de l'absent : « Et là j'ai pensé à lui et à ceux qui aimèrent ce grand bonhomme simple »[8].

En effet, il révèle que malgré ces sentiments profonds pour Flaubert, Maupassant a prouvé ce désir de tracer son propre chemin et de se détacher de ce parrain, afin d'être lui avant d'être le fils de ou le disciple de. Maupassant demande son goût de l'originalité, son indépendance d'esprit à maintes reprises : « N'imitez pas, n'admirez personne »[6]. C'est ainsi que dans le *Roman* où il réaffirme pourtant sa filiation à Flaubert, il déclare en même temps vouloir faire du neuf, de l'inconnu, d'où cette recherche acharnée de l'inconnu, laquelle passe par le regard, la fameuse école du regard :

> Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y'a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a

---

[6] Guy de MAUPASSANT, *Correspondance* (annotée et illustrée par R. DUMESNIL), Librairie de France, 1938, p.289

[7] Ibidem, p.287

[8] Cité par Gérard Delaisement, *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique I*, C.R.D.P d'Orléans Tours, 1984, p. 131.

> pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le.[9]

Il demande dès lors, aux romanciers de participer à tenter des voies nouvelles, à ne pas suivre les règles bien fragiles. En définitive, Maupassant ne pouvait pas se réduire au tempérament et aux leçons d'un autre fût-il exemplaire, ce qui explique qu'à la fois il restât fidèle aux principes de Flaubert tout en s'en éloignant.

L'acte d'écrire se confond avec la relecture d'une tradition. Il y'a presque une nécessité de lire pour pouvoir écrire mais il reste ensuite à observer longuement, patiemment, afin d'arriver à décrire avec des yeux neufs, à capter le singulier l'œuvre romanesque oscille ainsi entre le même et l'autre, entre la reconnaissance et le détournement, entre l'entrecroisement et le dépassement, l'espace littéraire est lieu de l'invention et de la reprise dans son étude sur Sartre et le silence. J.F. Louette démontre ainsi comment le futur écrivain totalise la littérature passée dans une synthèse unificatrice ? Comment tous les livres conduisent à son livre qui les éconduit ? Nous devinons tout dès lors les limites de la nouveauté.

Maupassant est- il donc arrive à se forger une place bien à lui dans la littérature, va-t-il réussir à effacer le visage du père dans ses œuvres ?

Force nous est donnée de constater que les avis sont pour le moins divergents en ce qui concerne cette question.

Barthes dans la deuxième partie du *Degré zéro de l'écriture*, considère Maupassant comme un sous-Flaubert et son écriture comme une sous-écriture, une écriture artificielle, dénuée de tout style, c'est pourquoi il parle de fils indigne.

F.Marcoin, déclare que Maupassant est comme un meurtrier de son père, expliquant que si dans le *Roman*, il le célèbre dans *Pierre et Jean*, à l'inverse, il se positionne contre Flaubert dans la mesure où il intervient, juge et compatit. Tandis que Flaubert ne manifestait aucune indulgence pour Emma. Il va jusqu'à montrer comment ce roman contre le père. Le père Roland auquel personne ne veut ressembler et donc en filigrane contre le père spirituel. Peut-être est-ce peu poussé ?

---

[9] Guy de Maupassant, *Correspondance*, *Op. cit*., pp. 334-335.

Il convient de dire que Maupassant est parvenu à se séparer de Flaubert, lequel est dévoué comme un ascète à la création littéraire où il trouve son bonheur, tandis que Maupassant reste tributaire des influences, des traumatismes qu'il a subis dans sa jeunesse. C'est ce qu'on nous dit dans *L'artiste chez Maupassant :*

> Alors que son maître Flaubert faisant des efforts intenses pour arriver à exprimer des idées dans la forme et dans le fond (élan surhumain d'une nature exceptionnelle d'homme et d'écrivain) Maupassant se sait plus fragmenter et s'abandonne à sa nature avec franchise.[10]

Il ouvre en outre les portes du réalisme au fantastique, à l'inconnu de l'individu et de l'écriture.

En définitive, notre auteur reprend et réinvente à la fois Flaubert et ce, peut-être pas toujours de façon consciente. Lecarme dit : « Dans l'œuvre de Maupassant, le parricide est aussi omniprésent que dans celle de Flaubert, mais dans ses écrits critiques, dans ses chroniques, il ne cesse de revendiquer la relation de disciple à maître, la filiation, l'héritage »[11]. L'ambiguïté demeure. Toujours cette part de la création qui échappe au créateur. Parole silencieuse de l'inconscient, du refoulé, de l'ignoré.

Ajoutons encore que si Maupassant se réclame beaucoup de Flaubert, nous aurons l'occasion de nous en rendre compte ultérieurement, il se réclame aussi d'autres auteurs même si cela est moins évident, comme atténué par la grandissime filiation qui le liait à Flaubert.

---

[10] Joseph-Marc Bailbé, *L'artiste chez Maupassant*, Lettres modernes, 1993, p.89.

[11] Jacques Lecarme, Sartre, lecteur de Maupassant In. *Lectures de Sartre*, Presses universitaires de Lyon, 1986, p. 193.

Chapitre II

Une vie : un vrai roman

1. Présentation du corpus :

Collection Petits Classiques, édition : Larousse, Paris, 2008. Ce roman est composé de 14 chapitres. Ce roman qui s'intitule Une vie présenté comme image de couverture un tableau de Claude Monet : coucher de soleil, mer, plage et un bateau. Ce tableau appartient au mouvement pictural de l'impressionnisme ou peinture réaliste contemporaine qui représente les beautés simples du monde.

Une vie est un roman que l'on peut qualifier de classique très accessible tant le style d'écriture est limpide, et surtout ni ennuyeux, ni pompeux ni trop descriptif. Certes il s'agit de raconter l'histoire d'une femme aristocrate mais les évènements se succèdent et le lecteur n'a pas le temps de s'ennuyer. Ce chef-d'œuvre est le premier roman de Guy de Maupassant. C'est l'histoire de toute une existence, année par année, jour par jour, presque heure par heure. En effet, toutes les femmes croiront plus ou moins avoir été l'héroïne du roman, se croiseront avec leurs propres émotions et seront particulièrement attendries.

Une vie n'est pas un roman heureux, plein de naïveté, il est plutôt la peinture des obstacles de l'aristocratie. Le but du romancier n'est point de raconter une histoire, de nous amuser, de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, a comprendre le sens profond et caché des événements.

On vient en somme, d'éprouver une grande satisfaction à savourer presque trois cent pages de cette œuvre qui apparait plus que jamais, franche, simple, souple et forte.

Une vie est une leçon sur la déception féminine ; La vie humaine est la plus douloureuse forme de vie, elle va de la souffrance à l'ennui. La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui, ce sont là les deux éléments dont elle est faite en somme.

Or, ce premier roman de Maupassant avoue, pour les trente ans de l'auteur, presque tous ses thèmes obsessionnels. Le mépris du père, le dégoût de la maternité, le pessimisme, fondamental, l'amour du pays natal, l'amour de l'eau, la hantise de la mort, la bâtardise, la découverte de l'impureté de la femme dans la mère n'auront qu'à se développer. Aveu implicite d'une incomplète liquidation du complexe d'Œdipe. *Une vie* ne pourrait pas s'arracher aisément des entrailles d'un auteur qui, de surcroît, apprenait en le composant, dans *Une vie*, le métier du romancier.

En réalité, dans *Une vie* notre auteur, nous montre sa propre originalité formelle et de ne pas modifier les descriptions et l'action. Les paysages et les décors y sont vus par un personnage en proie à une émotion ou engagé dans une action, un personnage en mouvement. La jeune Jeanne traverse ainsi avec son père la compagne, pour aller s'installer au château des peuples, planté sur la falaise, près d'Yport. Toute la Normandie de Guy enfant passe par les yeux de ce roman.

Une vie est un roman aux sentiments puissants et touchants. L'histoire si terrible de Jeanne ne peut que nous atteindre même si elle est d'un autre temps, mais aussi, peut-être, l'histoire d'une de nos ancêtres.

2. Le nouveau Roman :

Le Nouveau Roman naît en France comme un mouvement littéraire regroupant des écrivains décidés à marquer la rupture avec les vieux romanciers, et leurs canons caractéristiques, en donnant ainsi une nouvelle image au roman. Ce nouveau mouvement refuse complètement, ou d'une certaine manière, les éléments traditionnels qui ont caractérisé le genre romanesque depuis ses origines : l'intrigue, le personnage et le réalisme vont voir limiter leur importance dans les nouvelles productions littéraires de cette époque.

Il faut savoir que le Nouveau Roman n'est pas une théorie, mais une recherche; il ne codifie aucune loi, c'est un travail continu et il y a même des ressemblances entre le Nouveau Roman et d'autres perspectives déjà existantes ; ce qui veut dire que le Nouveau Roman ne veut pas imposer ses lois. Pour ses écrivains, la réponse certaine de ce que c'est le roman est une entreprise quasi impossible à définir.

Une erreur fréquente de ceux qui critiquent le Nouveau Roman c'est d'interpréter ou d'imposer devant le public comme les écrivains voulant figer les règles du roman. Les écrivains du Nouveau Roman, eux, ne considèrent que l'erreur soit de penser que les règles du roman s'imposèrent à l'époque balzacienne. Le Nouveau Roman se préoccupe pour l'être humain aussi bien qu'au XIXe siècle et même auparavant. Les objets font partie essentielle de la vie, mais la situation n'est plus pareille à l'époque flaubertienne par exemple.

La subjectivité est capitale dans le Nouveau Roman. Certes, dans le Nouveau Roman c'est le personnage qui raconte, qui parle, car il n'y a point d'écrivain omniscient derrière les paroles ni des commentaires exposés dans le livres.

Le Nouveau Roman vise un public simple : un lecteur naïf ou un lecteur académique peuvent, également, profiter facilement des œuvres ; il ne faut pas aller chercher les informations que l'on ne nous dit pas ; il n'est pas question non plus de deviner le nom d'un personnage ou l'heure de son départ. Ces idées deviennent accessoires. L'exemple le plus sérieux c'est que dans la vie nous sommes capables de tenir une conversation agréable avec des inconnus que nous rencontrons partout.

Les auteurs du Nouveau Roman ont beaucoup fait depuis une quinzaine d'années pour dessiner les grandes lignes de l'évolution du roman de Balzac à Butor. On serait tenté de montrer quelques doutes à l'égard de l'histoire du roman telle qu'ils la présentent parfois. Cela dit, et la part étant faite de ce qui relève de la publicité ou des nécessités de la polémique, il reste que, comme R.GRILLET l'a noté : « Le nouveau roman aura eu en tout cas le mérite de faire prendre conscience à un public assez large […] d'une évolution générale du genre »[12].

De Balzac à Zola, de Zola à Proust, de Proust à Sartre, de Sartre à Butor, le roman a changé. Il a changé d'objet, de procédés, de desseins. Ses formes successives ont été en rapport avec les transformations de la société, quand ce n'était pas sous le coup des bouleversements de l'histoire, avec le progrès des autres arts.

Le XIXe siècle a été vu comme le siècle d'or du roman dans la mesure où le roman qui jusque-là était considéré comme un genre vulgaire, honni et banni, redécouvert, et revalorisé, mais aussi profondément bouleversé. Cela est dû notamment à la réalité et à la pensée qui se glissent beaucoup plus sûrement dans ses pages. Le roman se modernise et bien évidemment les apports de la science, l'idéologie positiviste y sont pour beaucoup. Le romancier s'affiche dès lors, comme historien et philosophe.

Le roman réaliste s'inscrivant dans un processus de légitimation, les lecteurs attendant de lire du simple vrai. La simplicité rejoignant la nature. Le roman a ouvert ses pages beaucoup plus sur le réel depuis la première moitié du XIXe siècle, et a l'ambition

[12] Robbe GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman,* Paris, Edit-Minuit, 1963.

d'être en somme une description encyclopédique du réel. Mais ce sont des peintres comme Courbet ou Monet, peignant en pleine nature qui font de l'art le miroir du réel.

Maints contes de Maupassant s'inspirent grandement de l'actualité. Nous pouvons donner quelques exemples. *Un fils* est écrit à la suite d'une affaire d'abandon d'enfant qui émeut l'opinion. *Le choléra* suscite le conte de *La Peur,* tandis que *Châli* est écrit, ainsi que l'explique ouvertement Maupassant, pour offrir au lecteur une anecdote du genre *Loti,* à la suite du succès du *Mariage du Loti. Monsieur Jocaste,* quant à lui est une justification de l'inceste. Dans ses nouvelles, Maupassant méprit les tabous de la société.

Se tisse ainsi un dialogue constant entre l'artiste et la réalité et en même temps, nous trouvons une interrogation sur le but de l'Art, si le XIXe siècle est le siècle du réalisme, il est aussi celui de l'art pour l'art. D'ailleurs les romanciers dits réalistes ont également un souci esthétique, en témoigne leur style, et sur la possibilité de faire concilier littérature et réalité.

Balzac, par exemple, ambitionne, en bon romancier du XIXe siècle qui s'arroge les prérogatives du savant qui connaît en l'exposant, de donner une représentation totale du réel et peut donc le faire connaître en l'exposant , de donner une représentation totale du réel, ce qui laisse transparaître, en plus de sa confiance en lui-même, sa confiance plutôt probe dans la littérature comme miroir parfait du monde.

Maupassant nous dit d'ailleurs dans son article :

> L'évolution du roman du XIXe siècle, paru dans la *Revue de l'exposition universelle,* en octobre 1889, que c'est de Stendhal et Balzac que date la réelle évolution de l'aventure imaginée à l'aventure observée, ou mieux à l'aventure racontée, comme si elle appartenait à la vie.[13]

Il ajoute à propos de Balzac, qui écrivait avec une « furie de cheval emporté », qu'il :

> Fut doué d'une si géniale intuition […] qu'il créa une humanité toute entière si vraisemblable que tout le monde y crut et qu'elle devint vraie. Son admirable fiction modifia le monde, envahit la société, s'imposa et passa du rêve dans la société.

[13] Guy de Maupassant, *Romans*, Gallimard, 1987, p. 1484.

En 2004, Eric Bordas dans son article « *Romanesque et énonciation philosophique* », dans *Le Récit* montre comment cette relation entre la philosophie et la littérature se constitue au tournant du XIXe siècle. Effectivement, certains pensent que l'esthétique et le raisonnement sont trop différents et par conséquent qu'ils ne sont pas conciliables. Ainsi en est-il de Madame de Staël qui a un avis catégorique sur la question : «On ôte à l'analyse sa profondeur, au roman son intérêt, en les réunissant ensemble »[14].

Une fois de plus, c'est Balzac qui marque ce tournant, un Balzac philosophe ou, du moins, qui écrit des romans philosophiques porteurs de connaissances et de ses idées sur son temps. En somme, il n'est pas un philosophe mais un romancier créateur d'un roman, pensif et pensant, roman ambitionnant de penseur l'individu, de penser la pensée. Nous parlerons ainsi d'écrivain-penseur.

Dès lors, la philosophie se développe au sein même du roman. Il convient malgré tout d'apporter une petite nuance et de souligner que le discours philosophique tenu par l'auteur reste généralement secondaire, le simple objet du roman c'est que les idées doivent se combiner à la fiction, cohabité avec elle. Le roman reste un roman, il n'est pas une sorte de traité romanesque. L'auteur de l'article insiste bien sur le fait que le romancier n'est pas un philosophe, mais qu'il ne fait qu'emprunter aux philosophes, ou penseurs. L'écrivain est dit philosophe non dans le sens qu'il serait là pour exposer une doctrine, mais seulement comme porteur d'idées que le spectacle de la vie lui inspire. Il nous offre ainsi sa vision particulière de la vie dans un roman où raconter et penser se mêlent, où réalité et fiction fusionnement, où Histoire et histoire se confondent.

Le discours littéraire arrive à un moment où il ne peut pas ne pas s'appuyer sur une base philosophique, d'autant plus qu'il a la volonté de montrer l'état du cœur et de l'esprit humain, et d'apporter de la réflexion au lecteur. Flaubert déclare, à cet égard, dans une lettre à G. Sand que le : « Romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit, ou plutôt qu'il peut la communiquer, mais qu'il n'aime pas à ce qu'il la dise ».[15] Et de répliquer : « Et- ce que le bon dieu l'a jamais dite, son opinion ? ». Nous devinons ici l'objectivité à laquelle il aspirait tant.

---

[14] Madame de Staël, *De la littérature*, A. Blaeschke (éd.), 1998, p. 249.

[15] Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. de J. Bruneau, Gallimard 1973-, t. III, p. 575.

Quoi qu'il en soit, ce que nous avons essayé de montrer dans ce bref rappel du renouvellement romanesque c'est que le roman, genre multiforme, ouvre ses frontières à d'autres discours, le discours philosophique notamment s'ingérant dans le roman social. Emerge ainsi une nouvelle forme de roman où le décloisonnement se réalise entre les disciplines, la littérature incorporant la sociologie, les sciences ou la philosophie.

Notre auteur se place en effet dans la seconde moitié du XIXe siècle, où l'on vise toujours plus profondément dans le roman, la variété historique et psychologique, la connaissance de l'homme et la compréhension d'une époque. Mais le roman persiste, dure, c'est l'illusion réaliste.

Maupassant déclare ceci dans *Le Roman.* Etre écrivain réaliste consiste à raconter simplement des faits arrivés, accomplis pas des personnages moyens qu'il a connu et observés malgré tout, il arrive qu'il nous livre aussi ses pensées sur le monde qui l'entoure. Lacaze-Duthiers qui, en 1926, reconnaît en Maupassant le penseur, souvent ignoré, à son plus grand regret :

> On n'a pas voulu voir le côté intellectuel de l'œuvre de Maupassant. Sous ce rapport, le grand écrivain est vraiment méconnu […] dans Maupassant il y'a un penseur que l'on s'obstine à ne pas voir ; il y'a un écrivain qui exprime des idées. Le penseur, chez lui ne fait qu'un avec l'artiste.[16]

Enfin, pour revenir à la réflexion nourrissant ses écrits, on a souvent mis l'accent sur la clarté, la simplicité, la transparence de style. C'est notamment Marie-Thérèse Ropars Wuilleumier qui, dans l'article intitulé *Lire L'écriture* (1974), montre l'étendue et le foisonnement des approches du style, ce qui nous a amenés à parler de fausse simplicité, quant à celui de Maupassant, lequel soucieux d'écrire la : « vie monotone et subtile, des pages blanches, des jours vides, des intervalles immenses pour des riens, des attentes dévorantes »[17]. Entendait effacer toute trace stylistique.

Citons les propos tenus par notre auteur dans *Sur l'eau :* « La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte, la petitesse de toutes choses m'emplit de dégoût, la

---

[16] Gérard de Lacaze-Duthiers. *Guy de Maupassant, son œuvre, portrait et autographe.* La nouvelle revue critique, 1926, p. 61.

[17] André Vial. De Volupté à L'Education sentimentale, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1957, p.183.

pauvreté des êtres humains m'anéantit ».[18] Nous verrons ainsi dans quelle mesure cette vision du monde peut transparaître dans *Une vie.*

Autre ignorance entourant notre auteur et que nous prenons soin de souligner ; le fait que ses romans soient longtemps restés dans l'ombre des récits, des contes et des nouvelles. Nous nous efforcerons d'autant plus de montrer leur richesse et notamment celle brillante d'*Une vie.*

3. Un livre sur rien :

Au XIXe siècle, les écrivains du Nouveau Roman ont redécouvert Flaubert ; Ce mouvement qui consiste à déconstruire le roman en privant notamment, d'intrigue ou en faisant de l'intrigue un simple prétexte au travail de l'écriture a vu en Flaubert l'un de ses processus. Celui-ci écrivait à Louise Colet :

> Ce qui me semble le plus beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, […] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible[19].

Alors qu'est-ce qu'un livre sur rien ? Un livre qui n'a pas de sujet, pas d'intrigue ? Mais, alors qu'est-ce qui les compose ? Ou bien est-ce un livre qui n'a besoin de rien d'autre que lui- même pour exister ?

Donc, un livre qui ne parle de rien ou qui parle du rien, c'est un « livre sur rien », ce peut être d'abord un livre à propos de rien, dont le sujet est rien ou de peu d'importance, mais ce peut être aussi un livre dont le sujet est le rien, vide.

En définitive, Maupassant souhaite écrire un roman mais rejette les exigences du discours romanesque ce qui constitue, pour ainsi dire, une œuvre comme absente d'elle-même. Une œuvre ne présentant aucune ressemblance avec la littérature romanesque usuelle, à cause des espaces libres, des étendues statiques où tout mouvement s'immobilise, qui indique ses romans. H. Céard, lequel assistait aux soirées de Médan, dit en 1880, dans le *Grand Journal,* que s'élève des romans de Flaubert un « grand cri d'impuissance et de néant ».

---

[18] Guy de Maupassant. *Sur l'eau,* Albin Michel, s.d, 1980, p. 227.

[19] Lettre à Louis COLET, 25 Juin 1853.

Flaubert qui nourrissait une angoisse profonde pour la forme de son œuvre et s'interrogeait constamment sur le langage littéraire. Dans *Pour Gustave Flaubert*, nous sont rapportés les propos suivants : « Hors le style, point de livre, la forme c'est l'œuvre elle-même »[20], ce qui nous permet d'aboutir à la deuxième signification du livre sur rien reposant sur l'importance du style.

Le style doit transformer le prosaïsme et l'élever. Nous voyons ainsi se réaliser une sorte de glissement de la représentation du réel, de la société vers le travail de l'écrivain.

Maupassant nous montre dans *Pour Gustave Flaubert*, comment Flaubert, selon lui, a bouleversé tout écrivain en révélant la toute-puissance du style, en faisant accéder le roman à l'œuvre d'art. Avec lui, naît une nouvelle forme de roman mettant fin a l'ordre ancien, celui à tendances morales ou d'enseignement, celui de la représentation en genres tragique ou sentimental, passionné ou familier, aristocrate et rural, celui visant à confronter la société ou à en manifester les tares. Effectivement, Flaubert place l'art au-dessus de tout d'où l'impossibilité de celui qui fabrique un bel objet et qui, par la composition et le style rend l'œuvre éternel.

Nous notons, une double tendance chez Flaubert : une tendance idéalement esthétisante et une tendance strictement réaliste. 0n remarque les frontières entre le réalisme et l'esthétisme et donc entre le réalisme et le romantisme ne sont pas si évidentes. Cela peut même conduire à un déchirement chez les autres, à un déchirement entre plusieurs tendances. Flaubert toujours dans sa fameuse lettre du 16 janvier 1852 à L. Colet :

> Il y'a en moi, littéralement parlant, deux bonhommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'aide : un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit ; celui- là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme[21].

[20] Guy de Maupassant. *Pour Gustave Flaubert*, éd. Complexe, 1986, p. 90.

[21] Guy de Maupassant. *Romans*, *Op. cit.*, p.1486.

Notons, par ailleurs que l'art de Baudelaire évoluera de la même façon entre deux pôles du réalisme et de romantisme.

Le fait que ces frontières entre le réalisme et le romantisme, réalisme et esthétisme restent fragiles, n'a d'ailleurs pas manqué de susciter des conflits entre ceux affirmant ne se préoccuper que du Beau, de « l'art pour l'art », et ceux souhaitant avant tout peindre leur temps et donc n'avoir que le réel pour souci. Ces deux éléments ne semblent pourtant pas incompatibles, utilité et beauté pouvant se rejoindre au sein d'une même œuvre.

Toutefois, nous pouvons nous aussi nous demander s'il est possible d'induire le Beau et le Vrai, si ce n'est pas une tentative suicidaire et consacrée à l'échec de représenter le beau, mais un beau sans sujet dans un « livre sur rien »,s'il est concevable une architecture vide qui ne tient debout que par sa forme.

Nathalie Sarraute montrera très habilement, que malgré tout, Flaubert dans sa *Correspondance*, signalait que le fond et la forme étaient inséparable : « Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement »[22]. Est- ce là une singularité à noter, une ambition plus ou moins paradoxale de l'auteur et dès lors accessible ?

Nous tenterons ainsi au cours de notre étude de voir quels sont les éléments concourant à faire un « livre sur rien », ceux qui l'en détournent et enfin si un tel livre peut s'écrire à travers, notamment l'œuvre de Maupassant, *Une vie*, cette pure histoire du rien, semble-t-il *Une vie*, roman du XIXe siècle. Nous nous délimitons pour le moment à soulever les problèmes et poser des questions.

4. Résumé du corpus :

Une vie le premier roman de Guy de Maupassant, qui est composé de quatorze chapitres.

Ce chef- d'œuvre raconte l'histoire d'une jolie fille qui s'appelle *Jeanne*, il relate son histoire depuis son jeune âge jusqu'à sa vieillesse. « Une vie, une histoire simple, et si les histoires simples n'appartenaient qu'aux rêves ».[1]

L'auteur décrit dans son roman, une humanité médiocre et lâche où le pessimisme est de rigueur, où l'espoir ne fait pas toujours vivre et où le réalisme parfois cruel est

[22] Nathalie Sarraute. Flaubert le précurseur In. *Œuvres complètes*, Gallimard, 1996, p.1638.

omniprésent. Les thèmes suivants pourront être mis en évidence lors d'une étude approfondie du texte : l'adultère, l'argent, la famille et l'éducation, la condition féminine, l'amour et la mort.

Le récit commence quand Jeanne quitte le couvent, à l'âge de dix-sept ans, après avoir terminé ses études. Une jolie fille naïve, pleine de rêve, la gâtée d'une famille aristocrate, fille unique du baron Simon-Jacques Le Perthus des Vauds, et la baronne Adélaïde. Elle s'est installée au château des peuples près d'Yport en Normandie.

Jeanne est rêveuse et sensible, pleine d'espoir, d'illusion et une vision optimiste sur sa vie futur, près de la mer et sa fidèle compagne, elle rêve toujours du grand amour, au mari qu'elle épousera, au prince charmant sur un cheval blanc. En effet, elle rencontrera l'amour de sa vie ou ce qu'elle croyait, quelques jours après sa sortie du couvent. Le vicomte Julien de Lamare un de leurs voisins, que le curé leur a présenté, il l'a séduit et Jeanne tomba sous son charme. Le vicomte était attentionné à son égard, son bonheur est complet car c'est un avare, un coureur de dot, qui veut relever sa fortune.

Quelques jours après leur rencontre, Julien demande la main de Jeanne à son père qui accepte tout de suite. La jolie fille croit au début que le mariage est la clé du bonheur spirituel pour toute sa vie. Mais malheureusement elle entre en collision avec une amère vérité, en rentrant de leur voyage de noces, et elle a su que son prince ne court qu'après son argent, elle n'ose protester et se soumet.

Depuis ce jours-là sa vie bascule, de retour aux peuples, les deux époux font chambre à part, sur décision de Julien. Leur vie à deux commence tristement. Les parents sont repartis à Rouen en la laissant toute seule avec toute cette douleur.

Un événement inattendu vient pourtant rompre un secret choquant, que Rosalie la sœur de lait de Jeanne accouche d'un un enfant et refuse d'avouer le nom du père de cet enfant. Mais Jeanne surprend cette dernière dans le lit de son mari. Jeanne décide alors de se débarrasser d'elle, et de la renvoyer loin de son château. La seule joie de la malheureuse Jeanne est d'accoucher à son tour d'un fils, Paul, qu'elle va entourer d'une affection exclusive qui confine à l'idolâtrie.

Croyant avoir rencontré une amie sincère qui est la comtesse Gilberte de Fourville épouse d'un comte des environs, elle découvre sans grande surprise, que son mari Julien est devenu l'amant de son amie.

A peine l'annonce d'une deuxième maternité lui-a-t-elle apporté quelques espoirs, que la mort de Julien assassiné avec Gilberte par le comte de Fourville provoque une fausse couche. La jeune veuve reporte alors tout son amour sur Paul. Mais le garçon gâté, dépense son argent en parties de plaisir. Il cesse bientôt de voir sa mère et accumule les dettes. Il disparaît enfin à Londres avec une fille entretenue et gaspille l'héritage paternel.

Jeanne se retrouve seule après la mort de ses parents, le baron et la baronne, et de sa tante Lison. Soudain, elle retrouva par hasard son ancienne servante Rosalie. Celle-ci qui lui propose de vendre le peuple et emménage ailleurs avec elle.

Paul annonce son mariage à sa mère, après ce nouvel échec, Jeanne sombre dans une profonde dépression. Puis son fils Paul, dans une situation financière difficile et sa femme qui est morte. Il va demander à mère de s'occuper de sa fille, Jeanne ramène cette enfant en Normandie, et avec ce bébé, elle reprend goût à la vie.

« La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit ». (p.247), inclut Rosalie

Deuxième partie

Une vie le livre sur rien

Chapitre I

Analyse textuelle

Personnages vivants :

Nous avons remarqué que le XIXe siècle était l'âge d'or du roman. Néanmoins, cette évolution de ce genre littéraire tient pour beaucoup du personnage qui en est le centre autour duquel tout se tisse, tout s'articule.

Dans le roman, les personnages jouent un rôle essentiel, ils accomplissent ou subissent les actions qui alimentent l'intrigue. Ils incarnent les manières d'être et les valeurs d'un milieu, d'une société, d'une époque. Ils affectent la sensibilité du lecteur qui projette en eux ses désir, ses rêves, ses angoisses. Alors que les personnages sont des créateurs fictifs, des « êtres de papier », (pour reprendre le terme de Barthes). Le romancier fait croire à leur existence réelle en les caractérisant et en les faisant vivre par divers procédés. Car le personnage est une création concentrée par le romancier, dans la logique de l'univers qu'il fait naître et du regard qu'il est décidé à porter sur le monde.

Nous allons essayer de montrer ici en quoi les personnages d'*Une vie* nous apparaissent si vivants, bien au-delà des « vivants sans entrailles » dont parlera Valéry.

A). Modèles réels :

Il nous est permis de constater de prime abord que les personnages du premier roman de Maupassant sont inspirés. Pour certains, de personnages réels, personnages modèles, que notre auteur a pu rencontrer à un moment de sa vie et dont il a conservé le souvenir dans lequel il va donc tremper sa plume ce qui ne peut que contribuer à nous les rendre vivants et à nous faire oublier que ce ne sont que des êtres en papier. La réalité du personnage principal, Jeanne nous est signalée. Dans *La genèse d'Une vie* d'A. Vial. Il nous est, en effet, informé le lien entre Jeanne et Laure le Poittevin, rapprochées notamment par les mêmes difficultés de mère auxquelles elles se retrouvent confrontées. Maupassant dit ces termes dans une lettre envoyée en 1889 à la comtesse Potocha : « Ah ! La pauvre femme, a-t-elle été écrasée, broyée et martyrisée sans répit depuis son mariage »[23], termes qui pourraient aisément s'appliquer à Jeanne. L'isolement et la solitude de Jeanne dans les dernières pages du roman qui la laisse sans mouvement, devant le feu, nous évoque tout particulièrement celle de la mère de Maupassant et cette lettre qui lui est destinée dans laquelle notre auteur écrit :

> Je m'effraye beaucoup pour toi de ta solitude absolue où tu vas te retrouver cet hiver, je vois les longues soirées que tu passeras seule à rêver tristement à ceux qui seront loin, rêve dont tu sortiras malade et découragée […], assise sur une chaise basse et regardant fixement ton feu, comme font les gens qui pensent ailleurs.[24]

C'est Jeanne « qui reste là des jours entiers, immobile, les yeux plantés sur la flemme, laissant aller à l'aventure ses lamentables pensées et suivant le triste défilé de ses

[23] Guy de Maupassant. *Correspondance*, p.367.

[24] André VIAL, *La genèse d'Une vie*, Les Belles Lettres, 1954, p. 42.

misères». (p.185). En découle ainsi le lien entre Paul l'enfant de Jeanne et Hervé le frère de Guy l'enfant de Laure, à cet égard, on peut citer : « on se souvient en revanche des procédés d'Hervé de Maupassant, qui servit de modèle, et des épithètes dont Guy qualifiait son frère ». Mais l'énergie déployée par Laure nous renvoie à celle de Rosalie la sœur de lait de Jeanne.

De la même manière, il nous est expliqué l'Abbé Picot, est inspiré de l'Abbé d'Aubourg, prêtre d'Eretat, « Qui avait appris au jeune Maupassant un peu de catéchisme et des rudiments de latin, lorsqu'il habitait aux Verguies, avec sa mère »[25]. A. Vial, signale également les ressemblances existant entre le baron et les deux grands-pères de l'écrivain.

De Paul le Poittevin (1778-1850), grand-père maternel de notre auteur, il tient son goût pour la philosophie des Lumières, en particulier dans la conception ou conscience des dieux qu'il enseigne à Poulet ; de Jules de Maupassant (1795-1875). Grand-père paternel de l'auteur, il possède « Le goût des expérimentations agricoles et le manque de talent pour faire fructifier son domaine »[26].

B). L'homme Maupassant dans l'œuvre :

Force nous est de constater que Maupassant lui-même livre des parties de lui-même, laisse graver des souvenirs autobiographiques à travers ses personnages qu'il habite, qu'il fait discerner des échos de sa vie intime dans leur bouche. En effet, le narrateur-auteur est à la fois dans la grammaire et dans l'histoire.

Maupassant restait très discret sur sa vie, il se livrait très peu. En attestent ses propos tenus en 1889 : « Je désire que tout ce qui touche à ma vie et à ma personne ne donne lieu à aucune divulgation »[27], « La vie privé d'un homme et sa figure n'appartient pas au public ». Pourtant, il semble qu'il se laisse découvrir, qu'il livre quelques détails de personnalité à travers ses personnages, parfois c'est plus fort que lui, inconsciemment. Effectivement, il a affiché à plusieurs reprises sa volonté de se détacher de lui-même pour se métamorphoser en humanité, de n'être plus rien ou si peu, afin de devenir tout.

Il est bien question de se transporter dans les personnages et donc de donner de soi-même fût-ce discrètement. Il s'agit en somme pour l'écrivain réaliste d'être lui, tout en étant autre, de se perdre dans l'espace de l'autre, de devenir cet autre mais en même temps, de s'en distancier pour continuer à être lui-même, celui qui écrit. Maupassant déclare dans *l'évolution du roman au XIXe siècle,* que ses écrits comportent des éléments biographiques. En revanche, il refuse de rédiger une autobiographie. André Vial confirme dans *Maupassant et l'art d'un roman,* que si l'apparente impassibilité de Maupassant est évidente. C'est pourquoi ses romans ne sont jamais purement autobiographiques malgré

[25] *Ibidem*, p. 392.

[26] *Ibidem.*

[27] Guy de Maupassant, *Correspondance*, *Op. cit.*, p.372.

tout : « il n'en est pas un […] qu'il n'ait créé avec l'une des directions de sa vie possible »[28].

De ce fait, il semble avec évidence que sa première nouvelle *Boule de suif*, laisse transparaitre le traumatisme de la guerre de 1870 que son auteur patriote engagé volontaire, mais ensuite adverse à l'armée, éprouva devant le désastre. Nous constatons de la même façon, à la lecture d'*Une vie* que notre auteur partage un certain nombre de choses avec son héroïne, Jeanne dont l'amour de la mer, ce constant éveil des sens, cette écoute du monde, cette symbiose avec la nature. Certaines sensations éprouvées par Jeanne et rapportées dans l'œuvre ne peuvent être que du vécu, on parlera alors que de sensations souvenirs pensons à la relation très proche de Jeanne et la mer, sa grande amie celle qui au début du roman nous est décrite comme une mère nourricière, comme un ventre maternel : nous reconnaissons là l'amour, la fascination de Maupassant pour l'élément aquatique, ce qui laisse Armant Lanoux dire que notre auteur est : « Fils de l'eau, de toutes les eaux »[29]. De la même façon, certaines descriptions de paysages respirant de vie et de vérité nous entraînent à dire que pour être rapportés si justement, l'auteur est allé puiser au plus profond de lui, au cœur des souvenirs intimes. L'univers de souffles, de parfums, de floraisons hautes en couleur est si parfaitement évoqué que l'homme qui arrive si bien à le faire revivre sous sa plume n'a pas pu ne pas s'inonder dans celui-ci. C'est, en outre, la terre nourricière de Maupassant, la Normandie à laquelle il était si attaché. Notre romancier est en cela, à la fois spectateur et acteur dans ses œuvres. Il ne peut pas subsister seulement en dehors de son texte, pour subvenir des choses avec ses personnages, il faut qu'il les ait, plus ou moins, vécues au préalable. D'ailleurs, on a été jusqu'à parler d'œuvre vécues en se référant à des romans.

De plus, notre personnage principale « Jeanne », tient aussi de lui son pessimisme qui le pousse presque au suicide. La solitude de Jeanne, sa propension à se couper des autres, à se réfugier dans un monde à elle, ce sont encore des caractéristiques de Maupassant puisqu'il nous est rapporté dans *L'artiste chez Maupassant* : « Le romancier comme ses héros se veut isoler, confiné dans un espace individuel, presque carcéral dont il n'arrive pas à sortir »[30]. Une fois de plus, nous devinons avec ce propos, l'empreinte des Romantiques sur notre auteur, malgré tout ce qui peut les séparer.

Bien sûr, ce rapprochement entre Maupassant et ses personnages nous semble beaucoup plus évident dans ses contres fantastiques, d'autant plus que, ce que nous retenons généralement de notre auteur c'est sa folie, ces derniers instants.

De même, à travers ses personnages, Maupassant nous donne quelques miettes de lui, de ses sentiments, de ses inquiétudes, de ses moments passions vécus au contact de Dame Nature, il nous livre sa vision de la vie. Notre auteur est forcé de de se rapporter

---

[28] André Vial. *Maupassant et l'art du roman*, *Op. cit.*, p.561.

[29] Armand Lanoux. *Maupassant, le Bel Ami*. Paris : Fayard, 1967, p.429.

[30] Joseph-Marc Bailbé, *Op. Cit.*, p.40.

dans ses œuvres. En cela, ses personnages ne sont que des doubles, des modèles proposés de lui-même.

En définitive, l'espace romanesque est un espace mi- biographique mi- fictionnel. Quant aux personnages, dans la mesure où ils héritent, comme des fils, de quelques traits de caractère de leur père créateur, ils nous apparaissent logiquement plus vivants.

Nous voyons, en outre, la réalité celle de la vie intime de l'auteur, entré profondément dans la littérature à l'insu de ce dernier, qui ne fait donc pas que soumettre ses écrits à la réalité.

C). Personnages pour eux même :

Nous avons pu avoir que les personnages avaient des référents dans la réalité et qu'ils pouvaient tenir des caractéristiques de l'auteur. D'ailleurs si nous revenons à l'étymologie du mot « personnage », nous tombons sue persona : lequel terme définissait les masques portés par l'auteur. Or, il est évident que, comme le remarque très justement Louis Forestier, les : « personnages […] sont le plus souvent des masques derrière lesquels se cachent l'auteur »[31]. Toutefois, il apparaît que, malgré cela, ces personnages existent pour eux-mêmes, qu'ils sont donc originaux avant d'être seulement porteurs de quelques poussières du réel. Nous retrouvons ici, la loi sacré du roman au XIXe siècle consistant à laisser entrevoir l'universel en utilisant au singulier une loi à laquelle n'échappe pas bien sur Maupassant bien ancré dans son siècle.

Notre auteur nous laisse croire que les personnages sont des êtres vivants grâce à leur parler normand. Remarquons que si les protagonistes Jeanne, ses parents et Julien ou encore les prêtres et les représentants voisins de la petite aristocratie parlent un français standard assez simple, les gens du pays, les domestiques et les paysans ou encore d'autre personnages comme le vieux Juif parlent leur propre parler avec un français haché.

Notre auteur, introduit dès lors, dans son œuvre un vocabulaire familier, le parler allemand à travers le vieux juif, le parler marin à travers le père Lastique. Cette façon de s'exprimer se caractérise notamment par plusieurs élisions : « m'sieu l'baron », « d'main » ou des expressions familières telles que « bougrement ».

De la même manière, le roman est composé du langage normand qui passe dans la bouche des paysans comme Désire Lecoq. Nous pouvons nous rappeler les paysans qui sont chargés de commenter la mort de Julien, et qui s'expriment dans une langue stylisée où quelques marques récurrentes sont censées évoquer la spécificité d'une parlure populaire rurale. On remarquera plusieurs élisions tout au long du roman.

Dans le discours indirect, le narrateur semble ainsi le parler des paysans. Une forme Poulet ou encore mioche ou gamin pour Paul pour enfant qui nous laisse entendre, par exemple dans cet extrait : « Les paysans aussi la blâmait entre eux de n'avoir point fait faire à Poulet sa première communion. Ils n'allaient point aux offices […] mais pour les

[31] Louis FORSTIER, *Préface pour Contes et nouvelles,* I, p.XXVVIII

miches, c'était autre chose, et tous auraient reculé devant l'audace d'élever un enfant hors de cette loi commune, parce que la Religion c'est la Religion ». (p. 15).

Maupassant avec son recours au parler normand pour produire une fiction tenace dans le quotidien en donnant notamment à plusieurs contes normands du Charismatique et une certaine couleur locale nous rend ses personnages vivants, des personnages qui s'animent en parlant. C'est leur langage qui les porte, qui traduit leur façon d'être, qui nous les révèle. La ladrerie, l'obscénité, la candeur, l'astuce qui les caractérise ressortent de leurs paroles.

Il convient de bien insister sur le fait que les paysans chez Maupassant ne sont pas seulement là pour donner du pittoresque à l'œuvre, ils rendent également compte de la volonté de l'écrivain de peindre son temps, la société de son temps qui voit l'émergence de cette classe sociale. Dans les récits normands. Notre écrivain réaliste met en scène les paysans du pays de Caux avec lesquels il a vécu sa jeunesse, c'est pourquoi il est remarquable qu'il se sente proche d'eux. Il n'en fait pas des misérables mais au contraire des gens sincères, opposés, en cela, à l'artificialité du monde parisien dont nous pouvons prendre conscience lors de l'errance de Jeanne dans la capitale, au chapitre XIII. La sérénité des champs et le repos sacré du paysan s'oppose à l'agitation éternel qui fait de la ville un enfer moderne. Et les paysans paraissent encore plus vrais, plus sincères. Un simple exemple qui l'illustre : quand Jeanne arrive avec sa famille aux Peuples, alors que la jeune fille et son père partent se promener, il est noté que « Trois paysans les saluèrent comme s'ils les eussent connus de tout temps » (*p.15*). Alors qu'à Paris, personne ne salue ou ne vient aider Jeanne, complètement perdue. Par contre, cette dernière subit la moquerie de la foule qui la regarde, la mesure comme une étrangère. Quelques oppositions sont ainsi mises en relief entre ces deux mondes comme dans la phrase suivante :

> Les rumeurs du dehors s'apaisent peu à peu sans qu'elle pût dormir, énervée par ce demi-repos des grandes villes. Elle était habituée à ce calme et profond sommeil des champs, qui engourdit tout, les hommes, les bêtes, et les plantes ; et elle sentait maintenant autour d'elle, toute une agitation mystérieuse. (p.15).

Sous la plume de notre auteur, les paysans semblent comme de rudes travailleurs, toujours bons vivants ; on peut le remarquer notamment le jour des noces ou des baptêmes qui sont toujours l'occasion de fêter où l'on sait boire, manger et rire. Cela se vérifie avec le baptême de la Jeanne dans notre roman. Comme nous le montre notre roman, la religion apparaît avant tout comme un code pour eux. En gros, cette place accordée aux paysans traduit une société en changement mais également un lexique en évolution.

Maupassant n'a pas utilisé le parler normand dans l'œuvre pour y apporter sa touche pittoresque. Mais pour permettre de rendre compte des révolutions linguistiques qui ont pu traverser le siècle et qui ont traduit les écrivains et même les poètes à imiter le discours populaire, à pénétrer dans leur écrit un vocabulaire familier voire franchement populaire emprunté à la classe ouvrière spécifiquement. Déjà sous la plume des écrivains romantiques, nous sentons l'esquisse d'une révolution linguistique. Pensons ne serait-ce

qu'à Hugo et à son célèbre : « Et sur les bataillons d'alexandrins carrés/ je fis souffler un vent révolutionnaire/ je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire », tiré de ce long poème de *Contemplations.* Mais c'est surtout après 1848, que le mouvement s'accentue et que les paroles sociales sont transcrites dans la littérature, cela va évidemment d'analogue avec la volonté de rendre compte de la société et donc de ses variantes d'usage. Plusieurs écrivains sont concernés. Nous venons d'évoquer Hugo, à côté duquel nous pouvons placer Balzac, Sand, Sue, Murger, Flaubert, Maupassant, Daudet, Zola, Les Goncourt, Champfleury, Duranty. Tous entendent abandonner la rhétorique unifiante de XVIIIe siècle et ont pour principal souci la finesse dans la reproduction du discours d'autrui. Ces derniers veulent rendre compte de cette prise de conscience bourgeoise de l'altérité dans la parole, un phénomène social très important. Il engendre bien un autre social, un autre qui s'élève de plus en plus, qui a le droit de littérature, ce dernier c'est le peuple, un peuple aux millions de bouches et aux phrases variées qui témoignent d'une langue différente, d'une autre loi, d'une autre grammaire, une langue aux mots étranges et capricieux mais une langue bien réelle qui en cela, ne doit pas être absente d'une littérature souhaitant témoigner de la société dans son entier et dans toute sa diversité. Ces langues populaires ou argotiques s'avèrent parfois un obstacle linguistique dressé entre les urbains et les champêtres. C'est d'ailleurs en cela que la littérature du XIXe siècle constitue un remarquable champ d'observation pour l'analyse des différents usages du français et pour les attitudes évaluatives qu'elles suscitent.

On peut aussi remarquer que maints écrivains contemporains de Maupassant essayent également de mettre au centre de leurs romans cette classe sociale montante et entendent bien représenter le monde rural bien souvent délaissé. Ils manifestent que ce dernier fut longtemps oublié de l'Histoire. Le vilain est l'anti-héros dans la littérature médiévale aristocratique et bourgeoise, c'est le porteur de toutes les bassesses dont témoigne son aspect physique et surtout moral. Le paysan ne figure pas beaucoup, en somme, dans la conscience historique, artistique ou littéraire, si ce n'est sous forme de fiction. C'est Michelet et Sand qui ont fait la découverte et la rénovation du peuple dans les années 1840. Michelet leur rend hommage dans *Le Peuple :* « Le paysan n'est pas seulement la partie la plus nombreuse de la notion, c'est la plus forte, la plus saine et, en balançant bien le physique et le moral, au final la meilleure ».

De même, George Sand qui peint l'univers paysan comme un univers de sentiments nobles et purs d'où exalte « l'âme primitive », dans ses romans berrichons et rustiques écrits entre 1845 et 1853 : *La petite fadette, La mare au diable, François le champi, Les maîtres sonneurs….*Dans ses romans champêtres, le temps s'écoule paisiblement rythmé par les travaux aux champs et les fêtes de village.

Loin du monde rural de George Sand, Balzac fait une peinture des paysans bien différente puisqu'il en dénonce l'atrocité. Bien entendu, pour rendre compte des paysans, Balzac les faits parler, ce qui le conduit à recourir à certains procédés stylistiques. Remarquons-nous que les paysans balzaciens ne parlent pas généralement, ou très peu. C'est le père Niseron, le type du vieux paysan républicain qui est une figure muette. Ce mutisme semble dire qu'à la compagne on ne parle pas, les paysans étant en cela des

sauvages de la parole, ce qui contribue à rendre leur présence plus accablante et menaçante. Mais à côté de ces champêtres mutiques, nous trouvons dans les œuvres de Balzac, des paysans qui au contraire, ce sont là des péroreurs, des piliers de taverne. Ils ont alors le rôle de porte-parole du discours paysan. Nous pensons notamment au père Fourchon. Il déclame par exemple : « si vous restez longtemps ici, vous apprendrez ben des choses dans el livre ed'la nature ». (Op.cit. II). Le sort des paysans se trouve résumé ainsi : « cloué par la loi de la nécessité, cloué par celle de la seigneurie, on est toujours condamné à perpétuité à la tare ». (Op.cit., V). C'est en cela que Blondet, le journaliste parisien se demande : « Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être ? A quoi pense-t-il ? Est-ce là mon semblable ? Nous n'avons de commun que la forme, et encore ? ». Les seules particularités du discours paysan perverti, rendent compte de cet écart entre les personnages. Ces dernières permettent encore de dire la dissimulation et la ruse du personnage. Blondet s'en rend finalement compte : « Et moi qui croyais avoir vu les plus grands comédiens de ce temps, que sont t-il auprès de ce mendiant ? ». Ce qui est aussi dit dans ce roman, c'est la disparition de la classe paysanne et donc de ce type romanesque.

Zola, quant à lui, dans *La Terre*, dresse un portrait peu flatteur des paysans, montre qu'il n'y a pas la moindre grandeur morale dans le monde rural et insiste sur l'esclavage des hommes à la terre

Durant tout le Second Empire, les Républicains fustigent ces masses ignorantes, politiquement immatures, capable seulement de jacqueries (Révolte des paysans français contre les nobles, pendant captivité la de Jean II le Bon), où de votes en faveur du tyran.

En définitive, les paysans sont tantôt décrits comme des brutes arriérées, cantonnés alors aux marges de la société policée, tantôt comme des travailleurs purs, vertueux et proches de la nature, perpétuant dans ce cas-là, le bon sauvage du XVIIIe siècle. Une paysannerie par conséquent naturalisée, où instrumentalisée mais toujours bien présente dans la littérature.

Et la plupart de peintres de l'époque ont essayé de mettre les paysans au centre de leurs toiles, Maupassant passionné de peinture, remarque ainsi :

> Chaque fois que je retourne au Salon, un étonnement me saisit devant les paysanneries. Et ils sont innombrables aujourd'hui, les paysans. Ils ont remplacé les Vénus et les Amours, que seul M. Bourguereau continue à préparer avec de la crème rose. Ils bêchent, ils sèment, ils labourent, ils hersent, ils fauchent, ils regardent même passer les ballons, les jolis paysans peints.[32]

Comme nous le rapporte A. Guillemin dans son article. C'est Millet qui a débuté ce genre en illustrant les paysans avec sa toile « Un Vanneur », en 1848. Avec ce tableau, ce dernier semble avoir trouvé son héros, le paysan et son décor, la nature, avec un effet de

[32] Alain Guillemin, « Quelle volupté que la peinture », *Enquête*, Varia, 1993.

réel remarquable. Ainsi les modernes saluèrent son œuvre, dont le jeune Courbet se souviendra quand il peint « Les Casseurs de pierres ». Puis il publiera « L'Angélus », en 1857. Tandis que Jules Bastien-Lepage peint « Les foins » en 1877, ou encore Vincent Van Gogh met le mode paysan au milieu de « La méridienne ou la sieste », en 1889.

La paix qui se dégage de ces toiles laisse deviner un monde de béatitude, de sérénité, d'harmonie et de bonté que peignent dans le sillage de Rousseau, de nombreux écrivains comme George Sand, marquée par le socialisme idéaliste de la révolution de 1848. Le paysan apparaît alors comme le seul assureur de la tradition et de l'ordre social face au mauvais ouvrier projetant les basses classes agitées des villes et célébrer le paysan pieux, travailleur, respectueux des hiérarchies établies. Finalement, dans les années 1880 et 1890 à l'heure où le décampement rural, la crise du phylloxéra (maladie de la vigne), la croissance de l'industrie, la dépression économique font peser sur le monde rural de lourdes menaces, les agriculteurs se mettent à défendre une paysannerie qu'ils parent de toutes les vertus.

Nous devinons ainsi à travers la peinture qui est faite de cette classe dans *Une vie* et avec toute la minutie accordée à la reproduction de la parlure (c'est que les langues évoluent comme des organismes vivants et que le peuple est bien le premier créateur de la langue), la trace de l'Histoire dans ce roman.

A cet instant, nous souhaiterions évoquer un autre élément qui concourt à donner vie aux personnages de Maupassant : leur regard que nous suivons. Dans *Du descriptif*, P. Hamon parle d'un *regard descriptif*. Il s'agit en générale, d'attribuer la responsabilité de la vision à un personnage-témoin, foyer visuel, placé dans des conditions telles que la description contribuent à la rendre vraie à cause de son regard de non-initiée. Nous avons une cohésion parfaite des objets qui sont articulés selon l'ordre de la découverte visuelle et selon leur contiguïté supposée dans l'espace : du général au particulier. Ou bien en vrac comme les objets entreposés dans le grenier et que découvre Jeanne au soir de sa vie :

> Elle allait de l'un à l'autre avec des secousses au cœur, se disant : "Tiens, c'est moi qui ai fêlé cette tasse de Chine, un soir quelques jours avant mon mariage. - Ah ! Voici la petite lanterne de mère et la canne que petit père a cassé en voulant ouvrir la barrière dont le bois était gonflé par la pluie" […] Elle examinait des chaises à trois pieds, cherchant si elles ne lui rappelaient rien, une bassinoire en cuivre, une chaufferette défoncée qu'elle croyait reconnaître et un tas d'ustensiles de ménage hors de service… (*Une vie*, XII, pp.170-171).

En outre, par sa seul façon de décrire le personnage se révèle, ses affects expliquant telle mise en ordre du réel, ainsi en pénétrant dans la conscience du personnage en nous immergeant dans ses pensées grâce au discours indirect libre, au point de vue interne répondant au réalisme subjectif, lequel apparaît largement sous la plume de Sthendal ou encore de Flaubert. Par exemple chez Sthendal, dans *Le Rouge et le Noir*, et dans *Lucien leuwen*, les événements sont vus dans le rayon de Julien Sorel et Lucien. De même, dans *La chartreuse de Parme*, le narrateur a certes, reconnu le droit de regard des autres

personnages (Clélia, Mosca, Sanservina), mais Fabrice Del Dongo garde le foyer principal (La scène de la bataille de Waterloo reste un modèle du genre), nous avons le sentiment d'un être vivant dans lequel nous nous retrouvons ; c'est pourquoi nous ne pouvons pas penser que les personnages de types sociaux, termes bien trop abstrait. Le fait que certains personnages analysent quelques traits sociologiques et psychologiques d'un être humain réel. C'est par exemple, l'Abbé Picot incarnant le type du prêtre campagnard, Jeanne de la femme idéaliste qu'une éducation au couvent a perdue ou encore Julien qui représente le petit gentilhomme campagnard mesquin et tyrannique, il est évident que cela contribue à diminuer l'individualité et donc la réalité du personnage, à réduire le son de sa voix, à gommer les contours de son corps. Quelques traces de vide derrière un personnage pas si plein, pas si vivant, pas si charnu.

Pourtant, nous avons envie d'insister ici sur leur réalité, sur le fait que nous ne pouvons que nous identifier à eux bien souvent, ce qu'ils éprouvent parfois, nous l'avons éprouvé : La beauté d'un paysage, le sentiment de solitude et de désespoir face à la mort d'un être cher, l'émergence de questions existentielles qui en découle : « Où donc était maintenant l'âme de sa mère ? L'âme de ce corps immobile et glacé ? […] Quelques parts dans l'espace ? Mais où ? » (p.124).

Ces personnages appartiennent aux petites gens que nous sommes, ils ont les même problèmes, éprouvent de semblable sensations et barbotent dans leur quotidien. Ils ne réalisent pas d'exploits ou de hauts faits qui en feraient des héros inégalables ou des surhommes. Ils sont simplement inscrits dans la réalité, ce qui ne peut que nous les rendre plus vivants. Maupassant affirmait d'ailleurs dans *Le Roman* sa volonté de reproduire le réel. Laquelle entrainait la mort des héros, « Ces personnages grandis outre mesure […] pantins changés en colosse » selon Zola.

Maupassant met en évidence, la vérité de ces personnages dans L*'illustré de Rouen*, de Juillet 1891, dans lequel on note la rare puissance d'observation de notre auteur et l'extraordinaire relief de vérité de ses personnages qui en ressort.

Avons-nous envie de dire à l'instar de Paul Alexis et de reprendre ces propos tenus par Maupassant lui-même à propos de *Madame Bovary* : « On eût dit que les personnages se dressaient sous les yeux en tournant les pages, que les paysages se déroulaient avec leurs tristesses et leur gaietés, leurs odeurs, leurs charmes, que les objets aussi surgissaient devant le lecteur »[33], pour les utiliser en référence à *Une vie.*

[33] Guy de Maupassant. *Pour Gustave Flaubert, Op. cit.,* p.46.

Chapitre II

Roman sans objet

Nous allons nous efforcer dans cette partie de mettre en lumière ce qui concourt à faire d'*Une vie* un « anti roman » formule que l'on doit à C. Sorel, (1600-1674), un non-roman, un roman qui n'a plus de caractéristiques du roman. C'est sur tout ce qui crée un état de rupture que nous allons nous pencher et qui semble nous autoriser. Nous avons, en effet, pu voir qu'atteindre au « livre sur rien » était le rêve de Flaubert et non celui de Maupassant : c'est alors nous qui nous permettons ce détournement. Sartre dira dans sa préface au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute que cette dernière parait « détruire le roman sous nos yeux dans le temps qu'elle semble l'édifier », propos que Marcoin dans *Les romans de Maupassant* (1999) nous incite à appliquer à *Une vie*, roman où disparaissent dans une certaine mesure, le sujet, l'histoire, l'intrigue, le tissu événementiel. Et de citer à nouveau Sartre : « Il n'arrive rien d'ailleurs : il n'arrive jamais rien »[34]. Rien, du moins presque rien, c'est ce que nous allons tenter de faire apparaitre dans un premier temps, en nous penchant à la fois sur le meurtre de tout romanesque et sur ce que nous appellerons les thèmes du vide, sur ce que le maître, Flaubert appelait « le livre sur rien ».

1. « Le livre sur rien », le livre sans rien :

Les grands romans modernes se réclament explicitement d'une orientation réaliste. Si on suit Auerbach, la révolution stylistique opérée au XIXe siècle, en particulier, pour ce qui concerne le domaine français, par Sthendal, Balzac et Flaubert, n'a été possible que parce que près de vingt siècles plus tôt, avait été levé l'interdit que la règle du cloisonnement des genres faisait peser-sur la représentation du quotidien, à titre de ce qui vient d'être caractérisé comme une représentation sérieuse, c'est ce sérieux de la représentation qui restitue au quotidien sa dimension pleinement problématique et tragique, et par la même le dote d'une profondeur nouvelle condition indispensable pour que lui soit consacré un intérêt positif, dans la forme spécifique du *Sermo humilis* de Césaire de Heisterbach, qui a annulé la distinction tranchée entre le haut et le bas auxquels il adapte uniformément la forme du grand style. Ce qui du même coup, permet de faire dans un but qui ne soit pas seulement de distinction ou d'enseignement moral, pour reprendre la célèbre formule de Flaubert d'écrire un « livre sur rien ».

A). Manque d'événements :

Une vie de Maupassant s'agit d'un livre où « l'histoire romanesque n'arrive jamais à prendre ». Et à nous aussi de rapporter cette phrase d'Une Vie : « Deux années tranquilles, sans aucun événement, passèrent ». (p.148), ou celle à « une série d'années monotones et douces » (Ibidem). De plus, plusieurs phases identiques reviennent souvent rythmer le récit. Nous pouvons citer : « Et rien de nouveau n'arrive plus jusqu'aux derniers jours de Juillet ». (p. 98). La minceur de la texture évènementielle nous permet donc d'affimer qu'*Une vie* s'inscrit dans la suite des « livre sur rien » de Flaubert. Livre sur rien ou plutôt sur presque rien.

[34] Francis Marcoin. *Les romans de Maupassant*, Ed. Du Temps, 1999, p. 22.

Ils veulent dire quoi exactement par le mot presque ? Dans cette œuvre sur presque rien, c'est le vide des jours, la platitude de la vie, l'étirement de l'ennui, l'immobilisme des personnages qui assemblent les lignes. Tout au long des pages, l'héroïne « Jeanne » ne fait que s'embourber dans les bourbiers de la vie. Mise à part la parenthèse du voyage en Corse, qui rapporte une cascade de couleur au roman, c'est l'ennui qui s'installe avec cette « nature sale de fins d'années » (p. 64). Il est bien dit qu'avec la fin de ce voyage de noces, c'est le « tour du bonheur » (p. 61), qui est accompli. Ainsi, bien que nous ne soyons même pas à la moitié du roman. Chapitre VI, moment de bascule d'orientation évidente, nous ressentons une impression de clôture, comme si cet âge d'or que semblent proclamer les premières pages de bonheur, l'amour passionnel de Julien et de Jeanne en Corse, s'achevait déjà, à peine commencé. Cette sensation de fin avant la fin ou plutôt de commencement de la fin parait condamner Jeanne à l'enlisement et le narrateur à la redite de cet enlisement du personnage dans le creux de sa vie. La vie de Jeanne, prisonnière de cet entre-deux, ne fera dès lors que se balancer dans l'ennui de revenir sans cesse sur les mêmes questions. L'étirement du temps concourt ainsi à atténuer le roman. Un roman du crépuscule, un roman minuscule qui tend vers le zéro.

Le caractère répétitif de la vie de Jeanne transparaît notamment avec l'imparfait et sa valeur itérative :

> Elle montait en sa chambre, s'asseyait près de la fenêtre et, pendant que la pluie battait les vitres ou que le vent les secouait, elle brodait obstinément une garniture de jupe. Parfois, fatiguée, elle levait les yeux et contemplait au loin la mer qui moutonnait. Puis, après quelques minutes de ce regard vague, elle reprenait son ouvrage. Elle n'avait d'ailleurs rien d'autre chose à faire. (p.77).

Nous pouvons faire émerger de ces lignes le vide de la mer sur laquelle aucun bateau ne vient pour libérer notre personnage des tentacules de la solitude qui se resserrent toujours un peu plus autour de sa pauvre vie. Le vide de la mer nous amène à souligner le vide des paysages accentué par l'anaphore « plus de » et la restriction « rien que » dans la phrase suivante : « Plus de feuilles, plus d'herbes grimpantes rien que le bruit des branches, et cette rumeur sèche qu'ont en hiver les taillis dépouillés » (p.75). Les peuples se vident d'ailleurs à cause de la ladrerie de Julien qui supprime le feu dans la cheminée avant de renvoyer les domestiques, les lieux semblent vides, habités par le silence, la vie de Jeanne se résume à des « Jours mornes dans une maison qui semble vide » (p.128). Nous pourrons évoquer le silence du lieu dans lequel Jeanne veut se suicider : le paysage glacé, la nature muette presque indifférente, une nature blanche, inerte, silencieuse, « silence infini ». « Mer invisible et muette ». (p. 86). Nous sommes loin du pouvoir onirique des lieux que nous avons pu évoquer. Citons encore le silence accablant de la chambre quand Jeanne veille le corps de petite mère. Jeanne ne fait quasiment plus rien, elle reste dans son lit, remuant à peine, même ses sens sont éteints comme si elle n'était plus rien, seulement l'ombre d'elle-même, une ombre que ne traverse plus la vie, une vie qui s'écoule loin d'elle « Elle ne vivait plus qu'à peine » pouvions –nous déjà lire au chapitre VII,(p.95) Jeanne ne fait que s'enfoncer un peu plus dans la solitude, le silence et la mort. Se profile

donc sous la plume de Maupassant l'esthétique nihilisme tendant vers le rien. Nous pouvons, en outre, remarquer que le vide des jours va pousser Jeanne à se réfugier dans un monde imaginaire et pourtant vide également puisque inexistant à faire d'*Une vie*, « un livre sur rien ».

En définitive, nous emmenant de déceptions en échecs, d'attentes en ennui, l'œuvre nous abandonne face à une histoire où rien ne semble se passer, ce qui fait dire à Adagio que le temps d'*Une vie* est le « temps de l'inertie et de la stagnation ». Pourtant, parfois, nous sommes comme au bord de l'événement, nous avons l'impression qu'il pourrait arriver quelque chose mais il n'arrive rien. C'est un récit d'une vie qui se défait, qui s'use progressivement, une vie sans action véritable, sans aventure, sans presque aucun événement, sans héros et même presque sans personnages.

En outre, force nous est donnée de constater que cette écriture de la négation en quelque sorte, cette mise en mots de la néantisation du monde n'est pas le propre d'*Une vie*.

Maupassant affirme, raconter dans *Fort comme le mort* « Le train-train vulgaire de l'existence », le « Rien éternel », en somme qui semble tant le hanter comme il le dit dans une lettre à sa mère. Il affirme : « Nous ne savons rien, nous ne voyons rien, nous ne pouvons rien, nous ne devinons rien, nous n'imaginons rien ». Selon lui, l' « horizon […] est vide de joies et de plaisirs, vide d'ennuis et d'espérances ». C'est pourquoi il ressent à l'instar de Jeanne « l'inutilité de vivre, la stérilité de tout effort, la hideuse monotonie des êtres et des choses »[35]. Dans *Maupassant et la modernité*, déclare que l'auteur d'*Une vie* est atteint d'un pessimisme absolument incurable. Quant à P. Neveux il va jusqu'à penser que « Maupassant est peut-être le pessimiste le plus déterminé de la littérature française »[36]. Ce pessimisme lui vient sans nul doute de l'admiration profonde qu'il avait pour Schopenhauer, celui qu'il nomme « le plus grand saccageur de rêve qui a passé sur la terre », lequel « a marqué l'humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement […] a tué l'amour, abattu le culte idéal de la femme […] a toute vie ». (*Conte et Nouvelle*, I, p.728). Nous retournons aisément, dès lors, que Maupassant soit un négateur de Dieu, de la morale, de l'amour, de la famille du progrès, autant de preuves du rien de la vie.

Nous avons ainsi l'impression de faire un pas vers le dégoût face à la facilité du monde, avec Maupassant, la finitude des hommes, mais il convient vraiment de le souligner et de ne pas l'oublier que dans l'automne du monde, l'hiver ne viendra qu'au XIXe siècle avec la prise de conscience de l'absurdité du monde, de la part d'humanité increvable qui sommeille en l'homme. La fracture épistémologique ne s'est pas encore faite. Et pour preuve : toutes les préfaces de l'époque respirent une assurance tranquille rendant compte d'une création romanesque qui repose sur la philosophie d'un positivisme largement compris, donnant encore l'impression d'une sécurité épistémologique. Le romancier semble encore largement comme un savant, qui domine son temps et qui

[35] Maupassant. *Sur l'eau. Op. cit.*, pp.62-63.

[36] Cité par Lacaze-Duthiers. *Op. cit.*, p.61.

l'envisage comme le domaine de sa compétence. Et notre auteur n'échappe pas à cela. En atteste le fait qu'aussi minces et peu nombreux soient-ils, quelques événement marquent *Une vie* et qu'en outre, ces derniers sont présentés à la fois logiquement et chronologiquement. Une telle structure s'explique ainsi par cette espèce de sécurité épistémologique, l'usage du temps donne une vision du monde où un petit filet de lumière passe encore. Nous nous efforcerons dons de mettre en lumière ce timide espoir que laissent passer ces romans du toujours XIXe siècle.

B). Négation de la religion :

Nous souhaitons simplement dans cette partie mettre l'accent sur la négation de la religion cautionnant tantôt le vice tantôt la violence.

C'est avec Tolbiac, nous avons fait émerger la providence en tant qu'entité démoniaque qui ment, triche, vole et trompe. En découle l'absence d'une religion authentique et positive et donc du monde, monde privé de Dieu, d'un Dieu juste et soucieux, devons-nous entendre (Pierre Cogny a largement montré « l'homme sans Dieu » qu'était Maupassant à l'instar de bon nombre de naturalistes). Le vide du ciel, le silence du ciel sont d'ailleurs mis en évidence dans le texte lorsque Jeanne s'interroge sur le sort de sa mère. (« Où était donc montée l'âme de petite mère ? ») ; Ses questions restent en suspens sans réponses, prisonnières du silence. C'est le mystère de l'après mort qui apparait renforcer le non-sens de l'existence. D'ailleurs, cette absence d'une providence divine laisse place à la fatalité encore plus insensée. « Et sur le fond vide du ciel se détache la redoutable et consolante figure de celle qui les affranchira de tous les esclavages et les délivrera de tous les doutes : la mort »).

C). Néantisation de l'amitié :

Il est remarquable que la liaison de Julien et de la comtesse détruise l'illusion de l'amitié sans le cœur de Jeanne qui croyait vraiment en Gilberte. Dès leur rencontre, elle se dit « voici une amie » puis cette amitié continue de rythmer leurs visites : « La comtesse prit deux mains de Jeanne comme si elle eût une amie d'enfance » (p.107). Jeanne réalise ensuite sa faute et l'hypocrisie de sa prétendue amie, sa trahison lui causant plus de peine que celle de son époux. Notre héroïne ne dira rien tandis que Gilberte continuera d'assurer son rôle à la perfection jusqu'à la mort : elle arrive la première lors du décès de la baronne avant de se jeter sur son amie. On devine que ces gestes sont trop démonstratifs pour être sincères. Son masque se laisse tomber aisément et son discours en résulte vide de sincérité.

L'autre amitié qui est réduite à néant dans notre roman passe plus inaperçue dans la mesure où elle n'est dévoilée que de façon déviante à travers des lettres. Il s'agit, bien sûr de celle unissant le baron et l'amant de la baronne, « celui que le baron appelait, quand il parlait encore de lui : ''Mon pauvre vieux Paul'', et dont la femme avait été la meilleure amie de la baronne » (p. 126). Nous pouvons retirer de ces propos qu'il existait une double amitié, celle des deux femmes et celle des deux hommes, et donc une double trahison, d'autant plus forte que cette amitié semblait profonde. En effet, l'affectueuse pensée du

baron pour Paul suggère entre eux une relation d'amitié : l'emploi du possessif « mon » nous renseigne sur la proximité supposée entre les deux hommes, et les termes « pauvre et vieux » sur la compassion et le regret éprouvés par le père de Jeanne. De même, la proposition « dont la femme avait été la meilleure amie de la baronne », avec le superlatif manifeste la relation intense entre les deux épouses.

D). Négation de l'amour :

La vie affective, l'amour en particulier, avait été au centre de la littérature romantique, tous les écrivains romantiques l'ont célébré. Quant à Maupassant, il était né pour peindre la vie. Cette vie qui devait être la substance même de son travail d'artiste, il l'aima d'abord sous toutes ses formes. Puis il s'en détacha, il s'en dégoûta, sous l'influence du genre pathologique qu'il portait en lui.

L'amour que l'auteur d'*Une vie* nous présente dans son livre est un amour plus rêvé que vécu réellement parce que la réalité ne semble pas laisser de place à l'amour de type romantique. C'est toujours en suivant la vie de Jeanne et celle des autres personnages féminins que le lecteur découvre l'intention de Maupassant. Sur le plan de l'amour, le cheminement psychologique de la jeune fille fraîchement sortie de couvent suit une courbe descendante, on assiste alors à une phase d'exaltation, puis de désenchantement : c'est le soir de son arrivée aux Peuples que Jeanne sent véritablement naître en elle le besoin d'aimer. Ce sentiment, que l'auteur le dévoile en ces termes : « ET elle se met à rêver d'amour ».

L'amour, est un sentiment dont la finalité première est de combler un manque, de remplir un vide. Aimer pour n'être plus seul. Aimer pour que le rêve devienne réalité. Mais ne jamais aimer tout court, ce qui explique peut-être l'étiolement de cet amour sous le poids des années.

Jeanne est amoureuse de l'amour avant d'être amoureuse de Julien, c'est pourquoi elle se précipite sans trop réfléchir, si bien que Julien lui semble « comme un étranger qu'elle connaissait à peine le jour de son mariage ». Jeanne est tellement impatiente de connaitre l'amour qu'elle se jette la tête la première sur Julien, le premier homme qu'elle a sous les yeux et qui devient inévitablement personnification de ses désirs, et ce, d'autant que ce jeune homme est à son goût : Jeanne le trouve beau, une raison suffisante pour l'aimer dans la tête de la jeune fille. Julien n'est qu'un support en quelques sortes. Jeanne confond amour et désir d'amour, « ce troublant désir d'aimer », elle se précipite, donne son accord, un accord non mûri. La rapidité des événements transparaît dans la construction irrégulière des participes passés relevée dans la phrase suivante : « L'homme espéré, rencontré, aimé, épousé en quelques semaines » (p.62). Il est dit qu'elle se marie « comme on épouse en ces brusques déterminations », « sans la laisser réfléchir à rien ». Jeanne n'avait d'ailleurs pas pensé à demander le prénom de son futur mari, oubli significatif. Son attente d'amour se trouvait « tout de suite accomplie » et la voilà mariée « en quelques semaines ». Rosalie lui dira bien qu'elle n'a pas assez pris le temps de connaître son futur

mari : « On ne se marie pas comme ça aussi, sans seulement connaître son prétendu » (p.166).

On constate finalement d'*Une vie* l'absence de l'amour conjugal, l'amour se révélant exclusivement le physique pour Julien ou trop idéalisé pour Jeanne. Mais alors que dire de l'épisode Corse ? Que dire de leur tendresse, de leur intimité, de leur complicité révélée par ces petits noms donnés tels que « monsieur le Couche-dehors », « Monsieur Lamoureux », pour désigner quelques endroits secrets du corps de Jeanne ? Le narrateur s'en moque ouvertement, en tout cas, d'où son ironie évidente dans le passage suivant : « alors commença l'intimité enfantine et charmante des niaiseries d'amour, des petits mots bêtes et délicieux, le baptême avec des noms mignards de tous les détours et contours et replis de leurs corps où se plaisaient leurs bouches » (p.60). Une ironie qui semble condamner cet amour et en révéler le caractère inéluctablement éphémère.

2. Absence de l'Histoire :

A la lecture d'*Une vie*, on peut constater une grande absence dans cette œuvre, cette absence aide encore à diminuer son contenu, à vider cette tranche de vie qu'il nous est donné de connaître et dont l'action est comprise entre 1819 et 1848 : Celle de l'Histoire. Cependant, cette nouvelle éclipse est d'autant plus stupéfiante si nous nous rappelons de la richesse de cette période de l'Histoire. Effectivement, l'assassinat du Duc de Berry, la Monarchie de Juillet, les règnes successifs de Louis XVIII, Les Trois Glorieuses de 1830, la révolution de février 1848 donnant naissance à la seconde république ; Plusieurs événements qui l'ont marquée. Pas moins de trois rois, deux empereurs et deux révolutions. Malgré tous ces évènements et cette succession de différents régimes, et ces troubles qui n'ont pas manqué d'agiter cette période sont tout simplement passés sous silence. Décidément, absolument rien n'est dit tant du contexte politique que social.

Il est possible que nous pourrions penser, que cette absence est vide de sens et participe à effacer le réalisme du roman et même à détruire le roman tout simplement. Cependant, tout bien considéré, il nous faut nuancer notre propos une fois de plus. En effet ce silence s'avère plutôt parlant et renforce, bien au contraire, aussi étonnant que celui puisse paraître, le Cailleteau, dans son ouvrage *Réalisme et Naturalisme :* « panorama de la littérature française ». En effet, l'absence de cet élément du réel provoque paradoxalement plus de réel, du moins de vraisemblable, dans la mesure où ce vide historique dit bien que, « dans cette chronique triste d'*Une vie* de femme […] les grands évènements ne sauraient intervenir dans le récit de l'aliénation féminine et provinciale »[37]. De la même manière la pairie de province en diminution qui ne veut plus voir les différents changements de la société et s'attache à l'univers fictif du passé, l'héroïne, enfermée dans son monde intérieur, toujours perdue sur les chemins de l'imaginaire, perdue dans les dédales de son cœur, ou courant à la suite de souvenirs fantomatiques, ne se pense à aucun moment dans l'Histoire. Elle reste tout simplement coupée du monde, absente aux autres, fermée au dehors, étrangère de l'Histoire. C'est là le résultat du filtre d'une conscience

[37] Sylvie Thorel-Cailleteau. *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, 1998, p. 62.

plus attentive aux discontinuations du cœur qu'au trouble du monde. L'absence de l'autre, de la société et de ses douleurs n'est que le reflet d'un égoïsme individuel seulement préoccupé pas sa douleur personnelle. G. Lukacs a dit dans *Le Roman historique* (1965) : « Le caractère purement privé de l'action a complétement aboli son historicité »[38].

De plus, cette solitude de Jeanne, de se replier sous les draps de la rêverie, semblait visuellement dans le texte, dès les premières pages. Effectivement, il convient de souligner le détachement de la phrase suivante dans l'économie de la page : « Et elle se mit à rêver d'amour » (p.12). Laquelle peut suggérer le monde à part dans lequel chemine l'héroïne. Ainsi en attestent les propos suivants : « la phrase isolée, aphoristique attire parce qu'elle affirme définitivement : comme si plus rien ne parlait autour d'elle, en dehors d'elle »[39]. C'est le rêve qui efface l'Histoire, qui l'enveloppe d'un brouillard épais dans lequel Jeanne n'en finit pas de se perde, ce rêve qui la rend folle, inconsciente. Nous sommes tombés ainsi sur l'aspect dominant de l'imaginaire sur le réel, duquel résulte une réalité vidée pour ainsi dire. Il peut, par ailleurs, être intéressant ici de faire un parallèle entre Jeanne et Félicite, l'héroïne d'*Un cœur simple,* laquelle est également faiblement impliquée dans son époque d'où le peu de place laissé à l'Histoire dans le conte de Flaubert.

Le fait que Jeanne échappe carrément à l'Histoire est clair. Une fois arrivée à Paris, elle se retrouve complètement déboussolée, par la locomotive. On lit bien, dès lors, son ignorance devant le progrès qu'elle subit passivement comme elle subit tous les petits faits qui meublent sa vie. Son angoisse devant le train, de même que sa méconnaissance devant cette machine noire passe par la personnification et l'animalisation de cette même locomotive ainsi que par le flou de la description (pronom démonstratif) qui oblige le recours à la métaphore. Relevons ici, tout en soulignant : « elles attendirent devant ces lignes de fer, cherchant à comprendre comment manœuvrait cette chose, préoccupées de ce mystère », « Cela arriva avec un bruit terrible). « Une case », « Chapelet de voiture » (p.180). Jeanne n'a jamais été animée par une quelconque curiosité pour les nouveautés de son temps, ce qui explique aisément une sorte d'inquiétude étrangère qu'elle ressent alors. Pourtant, le narrateur prend bien soin de nous dire que ce nouveau moyen de locomotion est partout, depuis six ans qu'il révolutionne même le pays, une manière de souligner d'autant plus le décalage de Jeanne transparaissant dans la rupture introduite par la conjonction de coordination « mais » : « Depuis six ans, ces chemins de fer dont on parlait partout fonctionnaient entre Paris et Le Havre. Mais Jeanne, obsédée de chagrin, n'avait pas encore **v**u ces **v**oitures à **v**apeur qui ré**v**olutionnaient tout le pays » (p.179). Cette dernière reste aussi affolée par ce « monde nouveau qui n'était plus le sien, celui de sa tranquille jeunesse et de sa vie monotone » (Ibidem).

Jeanne nous semble comme une exilée, dans la capitale, d'où son instabilité, son délire. Vial dit que Paris comme un « lieu d'un passage rapide, haletant, vertigineux »[40]. Ce monde étranger mais aussi répugnant montre un schéma de fracassement, de dispersion

[38] Georges Lukacs. *Le roman historique*. Petite Bibliothèque Payot, n° 311, p.231.

[39] Maurice Blanchot. *L'écriture du désastre*. Gallimard, 1980, p.203.

[40] André Vial. *Guy de Maupassant ou l'art du roman*. p.353.

c'est pourquoi le texte insiste sur la peur qu'à Jeanne de se perdre et son besoin de fuite qui en découle. Sa tendance à l'agoraphobie se traduit ainsi par une course à travers la capitale qui semble l'emprisonner en ses murs, ses voûtes et ses dédales de Rues. Dans cette ville inextricable, dans cette ville de la vitesse, Jeanne se sent effrayée, affolée, perdue. Elle ne peut qu'aller « au hasard », « allant et revenant sans cesse » nous dit le texte à deux reprises. L'enfermement de Jeanne dans son espace mais également dans son passé, dans les tiroirs de sa mémoire, dans le printemps de sa jeunesse alors qu'elle a atteint l'hiver de sa vie. Néanmoins, l'enfance de Jeanne fut citadine mais déjà notre héroïne « ne rêvait que la campagne » (p.5). C'est pourquoi les autres passages dans les villes du roman rendent compte de sa difficulté d'adaptation d'où notamment sa tentative ratée du déménagement à Rouen (p.148). La ville tant celle de Paris, que Rouen ou encore Le Havre est un lieu traumatisant mais avant tout parce qu'elle arrache Jeanne hors de l'abri familial. Dès lors, si la campagne est notée par l'enfermement et la proximité. C'est pourquoi, bien souvent, tout déplacement ou éloignement sont souhaités, il n'en est rien chez Jeanne pour qui tout déplacement est vu comme une contrainte. On retrouve là son immobilisme y compris son immobilisme dans l'espace et dans le temps passé et son refus de toute avancée de toute ouverture au monde, c'est la raison pour laquelle le voyage qui est une fenêtre ouverte sur le monde est pour Jeanne un facteur d'isolement, de clôture et de rupture.

Mais ce que nous venons d'évoquer à propos de Jeanne à savoir ce cloisonnement, cet enfermement dans son espace, dans son monde rural, dans sa campagne qui empêche tout déplacement, il convient de souligner qu'il n'est pas de décrire le monde champêtre comme un monde refermé sur lui-même, éprouvant une grande méfiance vis-à-vis d'étrangers. C'est en cela, que Claudine Giacchetti dans *Maupassant : espaces du roman*, nous dit que le déplacement ne contribue qu'à réitérer paradoxalement la thématique de l'enfermement, lequel est signifié, de manière récurrente dans notre roman, par l'image des personnages emmitouflés dans leurs manteaux.

C'est ici, selon elle, une sorte de figure de retranchement : dès l'incipit pour entreprendre le voyage vers Yport, il est question d'une « masse de manteaux » (p.p. 6-5), puis, un peu plus loin, on nous dit que « Jeanne et Julien furent en route tout enveloppés en des manteaux et en des couvertures qu'on leur avait prêtés » (p.110) ; Enfin nous pouvons lire : « puis la vieille bonne, montée à côté de Jeanne, enveloppa ses jambes, lui couvrit les épaules, d'un gros manteau » (p. 173). C'est en cela qu'elle dit qu'*Une vie* est un roman du « passage en vase clos » puisque les « divers motifs spatiaux s'y organisent autour d'une dichotomie où l'opposition entre le lieu clos et le lieu ouvert, le vide et le plein, multiplie les images de séparation »[41].

En cela, notre personnage principal est bien une handicapée du réel et du présent, vivant dans un hors temps, dans un hors monde incroyable. Elle rappelle en cela Frédéric Moreau de l'*Education sentimentale* se tenant toujours en dehors de l'action, c'est ainsi, par exemple, que malgré sa présence à Paris, il n'apprend le coup d'état que le 3 décembre : « Le lendemain matin, son domestique lui apprit la nouvelle » mais « les

[41] Claudine Giacchetti. *Maupassant ; espaces du roman*. p.43.

affaires publiques le laissèrent indifférent, tant il était préoccupé des siennes ». Mais Flaubert insiste davantage encore sur ce décalage entre les événements historiques et l'existence fermée de Fréderic et donc sur la passivité de ce dernier lors des fameuses journées de 1848, absente pour ainsi dire de l'histoire ou plutôt qui ne peuvent affleurer à la conscience de Frédéric, absent au monde qui l'entoure. Nous sommes au début de la troisième partie où la fusillade du boulevard des Capucines survenues le 23 février, passe inaperçue parce que Frédéric est dans les bras de Rosanette et que tous deux sont comme enfermés dans une bulle passionnelle, leurs yeux fermés sur le monde, bouleversés, et notamment sur l'insurrection parisienne. Le sommeil de l'œuvre passe ainsi par l'ellipse des 22 et 23 février. Cependant, le 24 février, Frédéric ne peut plus en faire l'économie dans la mesure où se retourne dans la rue Tronchet, à proximité de l'insurrection embrassant Paris et emportant le régime de Louis Philippe. Le texte épouse alors le champ perceptif de son héros, qui ne fait que déambuler sur la scène de l'émeute avec une vision de choses parcellaire, chaotique et sans vrais repères chronologiques ou géographiques. Le parcours de Frédéric vers les Tuileries nous apparait, par conséquent, comme celui d'un passant, d'un badaud complètement isolé de l'Histoire : « il lui semblait assister à un spectacle ». Sans aucun recul, il se contente d'enregistrer des sensations ou des images mais sans émotions ou sentiments d'aucune sorte : « Frédéric sentit sous son pied quelque chose de mou ; c'était la main d'un sergent… ». (p.357). Et la seule réaction qu'il manifeste est celle d'une humeur égoïste quand la mort d'un autre vient le heurter brutalement : « Frédéric fut ébranlé par le choc d'un homme qui […] tomba sur son épaule en râlant. A ce coup, dirigé peut-être contre lui, il se sentit furieux » (p. 358).

Dans son côté, Maupassant semblait partir plus loin encore en mettant en scène un personnage qui est au-delà de la passivité, dans une totale inertie. Rien ne vient alors créer un effet de rupture, une semi-conscience.

D'ailleurs, il convient de souligner que cet endormissement, cette indifférence face à l'Histoire, à la réalité présente que la mise entre parenthèse du monde extérieur ne sont pas propres à Jeanne, c'est son père déjà, ce « gentilhomme de l'autre siècle » (p.3) et, à travers lui, toute l'aristocratie qui se trouvent dans un hors temps enfermés dans un passéisme évident comme en témoignent leur temps, leur discours ou encore leur habitation.

Aussi, le vide de l'Histoire n'est pas futile et loin de constituer un manque de roman, comme on pourrait le croire trop vite, permet, au contraire, d'éclairer le personnage de Jeanne, ancré dans un espace situé à l'écart du temps et de toute réalité. C'est l'espace du rêve, le temps du passé. Ce manque focalise donc à la vraisemblance. De plus, il répond au réalisme historique devant témoigner de la chute de l'aristocratie, laquelle semble s'endormir à l'écart du monde réel mais devant témoigner également de la condition féminine de l'époque : les femmes y sont tenues à distance, écartées comme en dehors de la société.

En définitive, il serait bien contestable de parler de manque de vide de l'Histoire car ce n'est là qu'un apparent : l'Histoire est bien présente, même si elle l'est simplement

entre les lignes, filtrée par le regard de Jeanne exclusivement tourné vers elle-même une Histoire marquée par l'étiolement de l'aristocratie restée figée dans un monde en cendres ou marquée encore par l'essor de l'industrie révélé, dans notre roman, par l'exil urbain vécu par Jeanne à Paris. Le vide historique apparent dans *Une vie* est bien significatif et se retrouve finalement comblé puisqu'il dit, entre autre, le bouleversement des classes sociales qu'a connu le XIXe siècle.

Il convient, en cela, d'apporter une petite nuance quant à l'absence de l'Histoire. D'ailleurs si les personnages appartenant à l'aristocratie refusent le présent qui consacre leur étiolement c'est pourquoi ils restent désespérément accrochés aux valeurs passés, l'Histoire, malgré tout se glisse dans leur monde et en force les portes. Une preuve authentique de cette intrusion de l'Histoire, et de la révolution industrielle. Mais la présence de l'Histoire se fait surtout sentir dans l'argent qui vient à manquer, la ruine de Jeanne et tous ces hommes modernes qui défilent dans les dernières pages : usuriers, hommes d'affaires, avocats, avoués, huissiers, avec le lot d'hypothèques, de bourses, de spéculations financières qu'ils apportent comme pour mieux dire que les personnages, en dépit de leur volonté, ne peuvent échapper à l'Histoire, laquelle finit par rattraper. Cela nous renvoie, par ailleurs, à Bouvard et Pécuchet, lesquels sont enfermés dans leur monde tapissé de la « solitude la plus profonde » et du « désœuvrement le plus complet » et exclusivement fait encore de « jours tristes », ce qui n'empêche pas, malgré tout, la révolution de 1848 et donc ma réalité historique de finir par venir forcer les portes de leurs univers et de s'infiltrer dans les lignes du récit quand s'ouvre le chapitre VII, chapitre de la politique.

Le vide de l'Histoire n'est donc pas tout à fait vide, le présent reste présent. Malgré tout, l'Histoire n'est effacée que pour être autrement inscrite. D'ailleurs, n'est-il pas fait référence, pour en revenir au roman de notre auteur, lors du voyage en Corse, au « grand empereur prisonnier » (p.52) périphrase désignant, à n'en pas douter, Napoléon Ier exilé de 1815 à 1821 sur l'île de Sainte-Hélène ? Dans la même veine, le nom du paquebot qui emporte les jeunes mariés vers la Corse s'appelle « le Roi-Louis » (p. 50). Ne faut-il pas y deviner le nom du roi de France de l'époque Louis XVIII qui régna de 1815 à 1824 ? Nouvelle allusion toute en murmure de la part du narrateur.

Conclusion générale

Conclusion générale :

Dans ce mémoire, nous avons essayé de donner une image plus claire à la deuxième moitié du XIXe siècle dans laquelle le réalisme dominait, nous avons ainsi essayé de prouver que l'œuvre de Maupassant *Une vie* est un texte littéraire accessible. Pour cela, nous nous sommes concentrée sur le nihilisme dans ce roman.

Tout au long de cette recherche nous avons toujours essayé d'atteindre l'objectif que nous avons tracé au début. Nous avons tenté de montrer, qu'*Une vie* pourrait s'assimiler à un tel livre où rien ne se passe, un livre représentant, dès lors, le vide, le néant de l'existence, le désert de l'amour et la solitude des hommes.

L'auteur dans un style particulier, et avec une écriture spéciale nous a produit livré donné une écriture du vide, un livre avec grande trace du nihilisme. Ecrire un roman total, c'est de dire le monde dans son entier où le réalisme de la totalité. Nous paraît impossible car accomplir la totalité, c'est forcément nier et prendre conscience de ce qu'elle dissimule. De même, Flaubert voulait aussi écrire « un livre sur rien » dans ce cas c'est le réalisme nihiliste, lorsque plus rien ne peut être dit si ce n'est le rien, il y est presque arrivé mais pas complètement semble-t-il. Penchons-nous sur Balzac le monstre de la littérature, il souhaite écrire un livre totale, un roman considéré comme œuvre de savoir et dans laquelle il tâcherait d'expliquer, d'interpréter le social mais il est forcément confronté à un silence contraint. Alors écrire le tout dans une œuvre est impossible la parole est condamnée à s'épuise. Le doute s'empare timidement de l'écrivain son écriture se fragilise et sa maîtrise se fait plus tremblante car des fragments lui échappent, quelques zones d'ombre se creusent, au milieu des discours à l'apparente plénitude. Le silence se glisse dans les pages, un silence témoignant des limites de l'auteur et de son irréalisable volonté d'expansion. Mais le silence n'est pas nécessairement conscient. C'est le lecteur qui le découvre avec du recul. L'interprétation du monde ne peut être que fissurée, contredite, défaillante. Narrer l'Histoire dans ses moindres replis est tout simplement impossible. Seule une image de la réalité, une mythologie du possible peut se dessiner dans la littérature. Alors que le silence est tout simplement constitutif de l'écriture et tout écrivain aussi talentueux soit-il, s'y trouve confronté à un moment ou autre.

Ainsi, écrire un « livre sur rien », s'avère un rêve inaccessible. Il est impossible de ne rien dire, de supprimer tout produit romanesque, toute matière vide. En outre, il se passe quelque chose, une histoire est racontée, même si nous avons l'impression de tourner en rond avec les personnages et que rien ne se passe vraiment. Le tissu évènementiel demeure, fût-il déchiré, en tranche très petite. Delaisement a dit dans *Maupassant et la modernité*, que : « moins d'histoire, c'est moins de roman », mais ce n'est pas du roman. L'écrivain ne peut que passer très près de rien : ne rien dire, c'est encore dire quelque chose. Les critiques peuvent interpréter même le silence.

Nous sommes ainsi arrivés à comprendre que le silence peut se glisser dans le plein, ou résonner dans le vide, un vide habité, un vide plein. Ce silence est le lieu d'une présence, celle de sentiments entre des personnages ou celle de l'auteur parlant à travers le

silence : ce sont les figures de l'indicible, l'ellipse, par exemple, un silence parlant. Nous ne pensons pas qu'il y ait de vrai ou de faux silence, mais il y a différentes formes de silence : un silence parfois douloureux, parfois sublime, un silence qui soulage ou qui fait mal, un silence qui parle ou qui se tait, un silence symbole de paix ou de menace, un silence actif ou passif, un silence qui ne dit rien, ou qui est le lieu d'un questionnement métaphysique.

Ce que nous avons tenté de démontrer, c'est qu'il n y a pas de frontière bien délimitée, que les choses ne sont pas ou blanches ou noires, toujours ce mélange indéfinissable, que l'ambiguïté, le mystère demeure partout. Dans le silence et dans notre roman et pas seulement dans sa fin. *Une vie* est une œuvre de l'entre- deux, Maupassant est l'homme de la dichotomie, ancré dans cette atmosphère de clair-obscur, demeurant dans cet entre-deux qui nous le rend difficilement saisissable. Bonnefis a bien raison quand il nous dit : « il y'a deux hommes en Maupassant »[42].

Si nous avons souhaité souligner l'ambiguïté de Maupassant, le voile qui recouvre l'homme qu'il était, c'est parce que la mesure où un écrivain et au-delà, l'homme qu'il est, est toujours plus ou moins présent dans son œuvre de la façon consciente ou non, cette atmosphère de clair-obscur qui masque sa personne transparait dans son œuvre.

Une vie, c'est une œuvre où tous les pseudos contraires se trouvent réunis même si ce n'est pas nécessairement dans l'harmonie et la fusion, où se mêlent les choses les plus éloignées en apparence. En effet, le dualisme imprègne tout : nous avons deux curés, deux adultères, deux sœurs de lait, deux enfants, deux oiseaux : la mouette et l'aigle. L'objectivité et la subjectivité se mêlent, évènementiel et ordinaire se rencontrent. Quant au discours il est à la fois transparent et persuasif, réaliste et suggestif, réaliste et lyrique. Nous pouvons noter une scansion entre saisie et dessaisissement, entre regard et aveuglement, entre vide et plein. Il y a ce conflit entre trop de la parole et de la retenue, le silence du secret ou de l'isolement. Nous avons remarqué la multiplicité de la parole, une parole à la seule efficacité pratique, une parole visant l'échange ou tout simplement une parole pour dire le bien-être au monde.

Pareillement, nous avons pu mettre l'accent sur le pessimisme, le tragique d'*Une vie*, la négation de beaucoup de valeurs, la solitude, la souffrance, la mort et l'impression, de vide, tout cela est induit chez le lecteur.

Une vie c'est la mort de maints personnages, mais c'est aussi encore et toujours le « ciel rose, d'un rose joyeux, amoureux, cherchant » (p.127) au lendemain même du décès de la baronne et quelques heures avant c'est encore la « douceur calmante » des champs, c'est la « paix silencieuse » de la nature, c'est la « tiède caresse d'un soir de fenaison » que perçoit Jeanne, comme pour briser sa solitude, comme pour apaiser son chagrin, une façon de dire que la vie demeure envers et contre tous. Et malgré la mort dont elle se moque un peu et qu'elle repousse à défaut de pouvoir le convaincre. Le lecteur a

[42] Cité par Claudine Giacchetti. *Op. Cit*., p.314.

l'impression d'être dans un moment de bascule, que le blanc s'inscrit dans le noir, le tout dans le rien, que sans transition, le sens s'inverse.

Une vie c'est encore la satire du mariage, c'est l'Histoire de l'aristocratie, c'est la psychologie d'une jeune fille, c'est l'âme de la Normandie, c'est l'amour du pays natal, c'est la vie des sens, petits battements de cœur, qui nous empêche de dire que Jeanne et comme morte. La vie continue de nous faire entendre sa mélodie même au cœur du désespoir le plus noir. C'est la vie tout simplement.

Toutes ces petites choses que nous venons d'évoquer trahissent, semble-t-il, un attachement à la vie, malgré tout, la croyance en un monde qui n'est ni blanc, ni noir, un monde aux couleurs changeantes et fugitives, aux couleurs qui se mélangent, un monde où les moments magiques laissent à penser que, malgré la mélancolie envahissante à la fin du XIXe siècle, tout reste encore possible, à l'image de cette petite chatte qui se fait « nourrice d'une autre race », « mère adoptive » du chiot Massacre, à l'image surtout de la fusion dans notre roman, de deux éléments antinomiques, le feu et l'eau et ce mélange quasi magique et signifié par la lumière qui reste présenté après l'engloutissement du soleil. Ces deux éléments antinomiques peuvent encore, paradoxalement, refléter des choses similaires comme la mort, l'oubli.

Ce que nous avons tenté de montrer et nous espérons y'être un peu parvenus, c'est qu'il n'y a pas de cases, de courant littéraire, de genres fixes et cloisonnés, cantonnés dans leur siècle et propres à tel auteur. De la même manière, il n'y a pas un « livre sur rien » comme de livre sur tout : ce ne sont là que des idéaux desquels y'a toujours un certain écart entre ce que l'auteur souhaitait faire et ce qu'il réalise au bout du compte, et donc une part de son œuvre qui lui résiste ou lui échappe. De la même façon, l'idéal d'un livre qui se raconterait tout seul s'avère impossible. L'auteur ne peut pas s'absenter complètement, il peut juste se rendre invisible. Même au XIXe siècle, nous ne pensons pas que le « livre sur rien » ait été écrit, même si nous nous en sommes beaucoup approchés. Même les personnages, si évanescents soient-ils, dépourvus de nom, sans visage, parfois sans parole, des ombres pour ainsi dire demeurent. Le lecteur sent une présence malgré tout. Quant à *Une vie*, il n'est pas un anti-roman, c'est un roman de l'échec mais pas seulement. Alors le nihilisme, c'est l'assemblage de tous ces petits détails qui font la substance des jours et desquels nous n'avons pas toujours conscience, la somme de ces « milles petites choses intimes, de ces grands et simples événements du foyer, si mesquins pour les indifférents » (p.125) qui constituent la trame de la vie, tous ces petits riens qui forment un tout, tous ces petits riens (que ce soit la « vue d'une marguerite », le vagissement d'un bébé, « petit cri d'oiseau », les trames de Lison, le rire du baron, le « mouchoir à carreaux » de l'Abbé Picot, la pipe du père Lastique, les pas lourds de la baronne, le « bain de la nature » d'une Jeanne euphorique, le rose de l'aurore…) qui font une vie. Ce mélange des extrêmes dans un entrelac de fils dont aucun pris en lui-même, n'apporte de solution. Cette imbrication de tonalité contraire.

Lire *Une vie* c'est un peu comme faire une promenade qui nous amène presque au bout de la nuit de ce siècle finissant. Presque, car le soleil se lève toujours aux petites

mains, comme le soleil au joues roses le lendemain de la mort de la baronne. *Une vie* et en cela un roman où encre noire et lettre d'or se confondent. Et nous pensons au-delà de ce livre, pouvoir aisément l'appliquer à la vie, au réel. Ce réel énigmatique, presque fantastique. Cette réalité mouvante et changeante, ce monde presque vide ou du moins qui tourne à l'envers. Le dilemme de la vie rendu plus justement par un roman qui voit le défilé de tous ces riens, presque invisibles que par un roman reposant sur une intrigue bien sculptée et de fortes actions. On retrouve ici le « pouvoir infini de l'infime ». Le fait que l'infra-ordinaire qui est du domaine de l'insignifiant a bel et bien une signifiance, et que, par conséquent, l'ineffable, l'implicite, peuvent être le lieu d'un discours. C'est ainsi que Maupassant déclarait dans une lettre à M. Vaucaire : « Des chefs-d'œuvre ont été faits sur l'insignifiant détail, sur des objets vulgaires »[43]. Sur ces petits riens, ces micro-événements, ces infimes détails qui forment la vue, notre bien, notre tout.

Nous concluons que le roman *Une vie* de Maupassant est une première expérience d'écriture littéraire dans sa carrière d'écrivain en général et dans le genre du roman en particulier. Une expérience dans laquelle, il a exprimé sa vision du monde dans un style accessible et simple à comprendre. Il nous a fait vivre les évènements de cette histoire avec nos sentiments et nos sensations. Enfin, nous considérons que ce modeste travail est juste une simple tentative qui ouvre la voie à d'autres chercheurs dans le domaine littéraire, ou dans d'autres domaines d'investigations.

[43] Luc Rasson, Franc Schverewegen. *Pouvoir de l'infime : variation sur le détail*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, 1997. 280 p.

Références bibliographiques

Références bibliographiques :

Le corpus :

Guy de MAUPASSANT, *Une vie*. Collection petits classiques, Paris, éditions Larousse, 2008.

Autres ouvrages du même auteur :

Guy de MAUPASSANT, *Contes et nouvelles* tome I, Paris, Éditions Gallimard, coll. La Pléiade,
1974.

Guy de MAUPASSANT, *Bel-ami*, Paris, Gallimard, 2000.

Guy de MAUPASSANT, *Pierre et Jean*, Collection classiques, Paris, éditions Pocket, 2006.

Guy de MAUPASSANT, *Sur l'eau*, édité par Jacques Dupont, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993.

Ouvrages théoriques consultés :

Analyses et réflexions sur Guy de Maupassant Une Vie, Ouvrage collectif, Ellipses, édition marketing S.A., Paris, 1999.

Bernard VALETTE, *Panorama d'un auteur Maupassant*, Collection études littéraires, Paris, éditions Studyrama, 2004.

FERMIGIER, *Préface d'Une Vie de Guy de Maupassant*, Edition Gallimard, 1974.

Georges DUBy, *Histoire de la France*, Paris, Librairie Larousse, 1970.

Gérard DELAISEMENT, *Maupassant : journaliste et chroniqueur*, Paris, Michel, 1956.

Gustave FLAUBERT, *CORRESPONDANCE: ANNEE 1854*. Ed. Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2003.

Jean Pierre GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman, Paris*, éditions Duculot, 1983.

Henri MITTERRAND, *Le discours du roman*, Paris, éditions PUF, 1980.

KUNDÉRA, *L'art du roman*, Paris, éditions Gallimard, 1986.

Louis FORESTIER, *Maupassant. Contes et nouvelles tome I*, Paris, Éditions Gallimard, La Pléiade, 1979.

Marie-Claire BANCQUART, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Éditions Lettres Modernes, 1976.

Ministère de l'éducation nationale Français, *Le roman et la nouvelle au XIXe siècle : réalisme et naturalisme*, Paris, éditions Eduscol, Juillet 2012.

Pierre DESHUSSES, Léon KARLSON, *La littérature française au fil des siècles (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Bordas 1996.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*. Paris : Ed. De Minuit, 1986. 319 p.

Philipe HAMON, *La description est certainement l'un des signes privilégiés de la littérature, Paris*, éditions Hachette, 1972.

Philipe HAMON, *La description est certainement l'un des signes privilégiés de la littérature*, Paris, éditions Hachette, 1972.

René GIRARD, *La violence et le sacré*, Éditions Bernard Grasset, coll. Pluriel, Paris, 1972.

Véronique EHRSAM, *Une Vie (profile d'une œuvre)*, Paris, éditions Hatier, 2002.

Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, éditions Bordas, 1991.

Thèses et mémoires consultés:

Armand FOCCART, *Analyse sociocritique dans les œuvres classiques, Thèse pour obtenir le grade doctorat*, Limoges, L'université de Limoges, 2005/2006.

Mathieu GOUMET, *Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant, Thèse de doctorat*, Paris, Université Sorbonne nouvelle Paris3, 2012.

Souha MBARKI, *Analyse des personnages dans les romans contemporains, Tunis, Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Magister*, Université Tunis, 2000.

Sitographie :

http://www.item.ens.fr/index.php?id=173038.

http://perso.wanadoo.fr/maupassantiana

http://www.item.ens.fr/index.php?id=27118

http://fr.wikipedia.org/wiki/Guy_de_Maupassant

http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=bios

http://www.alalettre.com/maupassant-oeuvres-une-vie.php

http://www.studyrama.com/IMG/pdf/oeuvre_maupassant_une-vie.pdf

http://www.bacdefrancais.net/unevie.php

http://www.culture-cpge.com/une-vie-de-maupassant-resume-analyse-et-commentaire

http://www.fichesdelecture.com/livres/guy-de-maupassant/une-vie

http://www.oboulo.com/philosophie-et-litterature/litterature/dissertation/maupassant-vie-7588.html

http://www.uppsatser.se/uppsats/6d5b4b4d8a/

http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:705252/FULLTEXT01.pdf

http://www.lepetitlitteraire.fr/telechargement/preview/2165

http://www.kronobase.org/chronologie-categorie-Une+Vie+%28Maupassant%29.html

http://www.amazon.fr/Une-vie-Guy-Maupassant/dp/2253004243

http://www.teheran.ir/spip.php?article946#gsc.tab=0

http://lire.echanger.over-blog.com/article-une-vie-guy-de-maupassant-reunion-du-6-septembre-2012-2-109971433.html

http://www.cairn.info/lire-le-roman--9782804150105-p-121.htm

http://boivino.wordpress.com/2012/10/21/principaux-themes-et-oeuvre-litteraire-complete-de-guy-de-maupassant/

http://lalynx.over-blog.com/article-critique-une-vie-guy-de-maupassant-86222474.html

http://www.lirado.com/livres/une-vie-maupassant.htm

http://www.ciao.fr/Vie_Une_Guy_de_Maupassant__Avis_1423325

http://www.proverbes-citations.com/citations-de-guy-de-maupassant.shtml

http://lalynx.over-blog.com/article-critique-une-vie-guy-de-maupassant-86222474.html

Résumé

Ce mémoire traite le thème du *nihilisme dans Une vie de Guy de Maupassant*, écrivain français du XIXe siècle. Ce premier roman de Maupassant qui raconte l'histoire de toute une existence, année après année, jour après jour, presque heure après heure. Ce chef-d'œuvre est une leçon de la déception féminine. La question initiale de ce travail était de savoir si ce roman est vraiment un livre sur rien, à travers ce nouveau style d'écriture de cet artiste qui a aboli toutes règles qui ont été prisent pour une production littéraire modèle.

Nous avons pu apporter une réponse positive à cette question par l'étude bien prolongée des aspects biographiques et formels de cette œuvre. Nous sommes arrivée à comprendre le silence, le vide, le néant, que le lecteur peut les croiser tout au long de cette œuvre. Ce silence qui est un silence parlant et qui dit tout. Face à cette étude, nous constatons qu'écrire un roman total c'est de dire le monde dans son entier, cela est impossible, car rapporter tout c'est forcément nier et prendre conscience de ce que cette totalité dissimule.

Nous sommes aussi arrivée à comprendre que dans *Une vie* il n'y a pas de courants littéraire, ni de genres fixes, en revanche, cette production réaliste est une œuvre écrite d'un style propre à cet artiste du XIXe siècle.

L'objet de l'analyse entreprise à travers ce mémoire est de montrer, que ce roman est la première expérience littéraire dans la carrière d'écrivain de Guy de Maupassant en général et dans le genre du roman en particulier, une expérience dans laquelle il a formulé un style simple et abordable à comprendre.

Summary

This dissertation treats the theme of nihilism in "The Life" the book of Guy de Maupassant, French writerfrom the XIX century. This first novel of Maupassant that tells the story of a whole existence, yearafteryear, day by day, almosthour for hour. This masterpieceis a lesson of feminindeception. The initial question behindthispiece of workis to find out if thisisreallya book for the sake of a book. Throughout the new writing style of thisartistwhodemolished all the rulesthatwere put in place to produce a piece of literature.

Wewere able to come up with a positive answer to the question throughcarefulanalysis of all the biographic and formal aspects of this master piece. Wecouldunderstand the silence, the emptiness and the nothingnessthat the readercould come acrosswhilereadingthis book, this silence saysit all. throughthisstudywecanunderstandthatwriting a wholenovelmeans to write the world in itsentirety, thisispractically impossible becausereportingeverythingcanbedenied and take in consideration the dissimulatedtotality.

Wecouldalso come to the conclusion thatthere are no fixedliterature genres, in contraststhis production utilizes a writing style specific to this XIX centuryartist.

The Object of the analysiscarried out in thisresearchpaperis to show thatthisnovelis the first literatureexperience in the career of Guy de Maupassant in general and in this type of novels in particular. anexperience in whichheformulated a simple and easy to understand style.