

CORPS ET PATERNITÉ DANS LES CONTES DE MAUPASSANT

ANNE AUBRY

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España)

RESUMEN

Maupassant está poseído por la paternidad. Su obsesión se encarna en muchas de sus novelas, pero especialmente en sus *Cuentos y Relatos* que son objeto de nuestro estudio. Observamos que trata el motivo del cuerpo de forma especialmente rica: el cuerpo es un lugar particularmente paradójico; encarna el deseo y el gozo, pero también la fecundidad odiada y el parto juzgado repugnante. Para los padres maupassantianos, el cuerpo tiene un lenguaje y los gestos constituyen otro objeto de estudio. En el momento de la muerte del padre, de la desaparición de su cuerpo, observamos una gran violencia y la irrupción de lo trágico.

PALABRAS CLAVE

Paternidad, filiación, angustia, familia.

RESUME

Maupassant est hanté par la paternité. Son obsession s'incarne dans nombre de ses romans, mais particulièrement dans ses *Contes et Nouvelles* que nous avons choisi d'étudier ici. Nous observons que le traitement du motif corporel est particulièrement riche : le corps est en effet un lieu paradoxal : il incarne le désir et la jouissance, mais aussi la fécondité abhorrée et l'accouchement jugé répugnant. Pour les pères maupassantiens, le corps a un langage et la gestuelle est un autre objet d'étude. Enfin, au moment de la mort du père et de la disparition de son corps, nous observons une grande violence et l'irruption du tragique.

MOTS-CLES

Paternité, filiation, angoisse, famille.

ABSTRACT

Maupassant is haunted by paternity. This obsession is present in many of his novels, especially in his *Tales and Short Stories*, which are the focus of this study.

His treatment of the topic of the body is particularly intense: the body is a particularly paradoxical place; it incarnates desire and pleasure, but at the same time the hated fecundity, and birth, which he sees as something repulsive. For Maupassantian parents, the body has a language and gestures which are also the object of study. At the time of the father's death and the disappearance of his body there is a great violence, together with the irruption of tragedy.

KEY WORDS

Fatherhood, filiation, anguish, family.

L'intérêt de Maupassant pour la thématique paternelle n'est pas étranger à celui de ses contemporains. En effet, un siècle après le régicide de Louis XVI, les Français qui ont tué le Père de la Nation peuvent s'interroger sur la nature du lien paternel. On associe habituellement la paternité à différents facteurs : le facteur biologique de la procréation, le facteur psychologique de l'éducation et le facteur sociologique de transmission et du patrimoine. Evoquer la paternité, c'est donc envisager cette réalité selon de nombreux aspects. Nous choisirons ici d'évoquer l'aspect corporel. Le corps est à première vue le lieu de tous les paradoxes : le corps est à la fois celui du désir, mais aussi celui d'une fécondité abhorrée, d'un accouchement jugé répugnant. Il semble bien que pour les pères maupassantiens, le corps ait un langage : leur gestuelle est certes, parlante, mais plus encore la ressemblance physique qui dit, indubitablement, la paternité. Cette observation du corps ne pouvait, logiquement s'achever que par la mort du père.

LE CORPS AMBIGU

On l'a dit plus haut, pour Maupassant, le corps est un lieu à la fois ambigu et ambivalent. On pourrait être tenté de s'arrêter aux apparences et aux déclarations sur la femme, cette "merveille de chair ronde qu'habite l'infamie" (dans le conte intitulé *Fou*). Pourtant, l'analyse révèle heureusement une pensée plus subtile et surtout très paradoxale et l'écriture ambiguë permet de servir différents sens.

Le premier trait de l'écriture maupassantienne est sa sensualité. L'auteur se définit lui-même comme un sensuel, il écrit dans une lettre à Gisèle d'Estoc : "Je vis seul et fort bien pendant des semaines, sans aucun besoin d'affection.

Mais j'aime la chair des femmes du même amour que j'aime l'herbe, les rivières, la mer. Je vous répète que je suis faune. ”

Le thème de la rencontre amoureuse se mêle, on le voit, souvent à la nature et particulièrement à une nature renaissante. Dans le conte *Au printemps*, on découvre une mise en abyme de l'illusion amoureuse : le narrateur, mis en joie par la nature en fête, se sent d'humeur à être séduit et à séduire ; mais un inconnu brise son élan et l'empêche de nouer la conversation avec une jeune fille en lui montrant qu'une jeune fille séduite devient vite une insupportable mégère. Cependant, la nature en fête est presque toujours chez Maupassant, l'origine d'un bien-être qui prédispose à tous les alanguissements. C'est le cas de Rose qui, dans le conte *Histoire d'une fille de Ferme* se laisse peu à peu gagner par la douceur de vivre :

Alors, caressée par l'ardente lumière, elle sentit une douceur qui lui pénétrait au cœur, un bien-être coulant dans ses membres [...] elle leva les yeux et fut éblouie par l'éclat des pommiers en fleurs, tout blancs comme des têtes poudrées.

Soudain un jeune poulain, affolé de gaieté, passa devant elle en galopant. Il fit deux fois le tour des fossés plantés d'arbres, puis s'arrêta brusquement et tourna la tête, comme étonné d'être seul. Elle aussi se sentait une envie de courir, un besoin de mouvement et, en même temps, un désir de s'étendre, d'allonger ses membres, de se reposer dans l'air immobile et chaud. Elle fit quelques pas, indécise, fermant les yeux, saisie par un bien-être bestial [...] Elle alla prendre une botte de paille dans un grenier et la jeta dans ce trou pour s'asseoir dessus ; puis n'étant pas à son aise, elle défit le lien, éparpilla son siège et s'étendit sur le dos, les deux bras sous sa tête et les jambes allongées.

Tout doucement elle fermait les yeux, assoupie dans une mollesse délicieuse. Elle allait même s'endormir tout à fait, quand elle sentit deux mains qui lui prenaient la poitrine et elle se redressa d'un bond.¹

Mais cette sensualité joyeuse, qui peut être l'un des aspects de l'amour de la vie, appelle dans le même temps une autre donnée qui peut sembler paradoxale : la haine du corps. Le narrateur omniscient du conte *La femme de Paul* décrit une danse d'un restaurant du bord de l'eau en utilisant le réseau thématique de l'animalité et celui de la laideur :

¹Pléiade I, 226, 227.

Les femelles, désarticulées des cuisses bondissaient dans un envolement de jupes révélant leurs dessous. Leurs pieds s'élevaient au-dessus de leurs têtes avec une facilité surprenante, et elles balançaient leurs ventres, frétilaient de la croupe, secouaient leurs seins, répandant autour d'elles une senteur énergique de femme en sueur [...] les mâles s'accroupissaient comme des crapauds avec des gestes obscènes, se contorsionnant, grimaçants et hideux.²

De fait, de nombreux héros maupassantiens ressentent leur sensualité comme une infamie et une aliénation. Une héroïne donne même à Dieu la responsabilité de l'abjection du corps et de ses désirs : " Les sens ignobles, sales révoltants, brutaux, les sens qu'il a façonnés comme par dérision et qu'il a mêlés aux ordures du corps, qu'il a conçus de telle sorte que nous n'en pouvons parler qu'à voix basse. Leur acte affreux est enveloppé de honte. Il se cache, révolte l'âme, baisse les yeux, et honni par la morale, poursuivi par la loi, il se commet dans l'ombre comme s'il était criminel. "(*Les Caresses*, Pléiade I, 952).

Cette haine du corps peut également être étayée par la situation de certains personnages des Contes qui ressentent leur situation comme une aliénation. Dans *L'Enfant*, le narrateur raconte la vie d'une femme débordée par ses sens. Ce vieux médecin qui l'a connue, soignée et qui sait son histoire peut ainsi s'écrier :

Malheur à ceux à qui la perfide nature a donné des sens inapaisables ! Les gens calmes nés sans instincts violents, vivent honnêtes, par nécessité. Le devoir est facile à ceux que ne torturent jamais les désirs enragés. [...] Mais chez ceux-là que le désir a faits passionnés, Madame, les sens sont invincibles. Pouvez-vous entraver les forces de la nature ? Les sens aussi sont des forces de la nature, invincibles. Ils soulèvent et entraînent l'homme et le jettent à la volupté sans qu'il puisse résister à la véhémence de son désir.³

Ainsi, le premier paradoxe entre l'exaltation du corps et son bannissement nous indique qu'il ya " tension " entre deux pôles, et on peut éventuellement considérer qu'il s'agit là d'une opposition entre le rêve et le réel.

² *La femme de Paul*, Pléiade I, 303.

³ Pléiade I, 982

Pour étudier de plus près ce déchirement, on lira deux contes construits sur la focalisation interne : c'est donc le " je " qui prend en charge le récit, de l'expérience et qui exprime la morale qu'il en tire. Dans *Fou ?*, le narrateur raconte une passion fatale et il exprime avec intensité l'horreur et la fascination qu'il ressent à l'égard de la femme qui est dangereuse parce qu'elle est désirable :

Oh ! J'ai souffert, souffert, souffert d'une façon continue, aiguë, épouvantable. J'ai aimé cette femme d'un élan frénétique... Et cependant est-ce vrai ? L'ai-je aimée ? Non, non, non. Elle m'a possédé âme et corps, envahi, lié. J'ai été, je suis sa chose, son jouet. [...]

Elle, la femme de tout cela, l'être de ce corps, je la hais, je la méprise, je l'exècre, je l'ai toujours haïe, méprisée, exécrée, car elle est perfide, bestiale, immonde, impure ; elle est *la femme de perdition*, l'animal sensuel et faux chez qui l'âme n'est point, chez qui la pensée ne circule jamais comme un air libre et vivifiant ; elle est la bête humaine ; moins que cela : elle n'est qu'un flanc, une merveille de chair ronde qu'habite l'Infamie.⁴

Le ton emporté, la syntaxe heurtée, le champ lexical de l'horreur et du piège, tout concourt à voir dans ce texte la déclaration passionnée d'un être débordé par ses émotions plus que le discours rationnel d'une personne qui pense et analyse. Cependant, la mention " elle m'a possédé âme et corps " est une dichotomie sur laquelle on peut s'attarder. Se sentir attaché au corps et par le corps induit chez l'individu une haine spirituelle. La femme est perçue comme un danger, un danger si grand que le narrateur a peur de se perdre en elle ; il doit donc la charger de tous les maux afin de s'en tenir éloigné et de justifier son angoisse. On peut remarquer que la vigueur de sa protestation est d'autant plus grande qu'il se sent victime et on peut souligner avec Kristof Willy que : " La nature séduit l'être avant tout en lui faisant subir des impressions échappant à sa conscience et donc à sa volonté. Il ne découvre cette séduction que lorsqu'elle l'a déjà saisi. " (Willy, 1972, 32).

⁴ Pléiade I, 522

Un autre conte fournit, d'une autre manière, des éléments semblables sur ce sujet. Il s'agit d'un moment de communion entre un homme et une femme, ils sont tous deux allongés dans une barque au fil de l'eau :

Et je sentais grandir en moi une étrange et poignante émotion, un attendrissement infini, quelque chose comme un besoin d'ouvrir mes bras pour étreindre et d'ouvrir mon cœur pour aimer, de me donner, de donner mes pensées, mon corps, ma vie, tout mon être à quelqu'un [...] il me sembla que je l'aimais. Je n'avais plus aucun désir violent. J'étais bien ainsi, à côté d'elle, cela me suffisait.

Et nous sommes restés longtemps, longtemps sans bouger. Nous nous étions pris la main, une force délicieuse nous immobilisait : une force inconnue, supérieure, une Alliance chaste, intime, absolue de nos êtres voisins qui s'appartenaient sans se toucher. [...]

Elle se relevait tout doucement, me tendant ses lèvres, et j'allais vers elle, frémissant, délirant, sentant bien que j'allais baiser le ciel, baiser le bonheur, baiser le rêve devenu femme, baiser l'idéal descendu dans la chair humaine.

Elle me dit : “ Vous avez une chenille dans les cheveux ! ” C'était pour cela qu'elle souriait ! Il me sembla que je recevais un coup de massue sur la tête. Et je me sentis triste soudain comme si j'avais perdu tout espoir dans la vie.⁵

Pour progresser dans notre étude, nous pouvons souligner que le narrateur établit une équivalence entre l'amour et l'absence de désir... En effet, s'il est difficile de résister au piège de la concupiscence, le meilleur moyen de parvenir à aimer c'est de ne plus désirer, on peut espérer alors vivre une réelle communion. Hélas, cette apparente fusion des âmes n'était qu'illusion puisque la femme (incapable, selon Maupassant d'une véritable élévation sensible ou esthétique) ne se laisse toucher que par l'accidentel ou le ridicule de la présence d'une chenille dans les cheveux. Cette “ déception “ amoureuse ne se cantonne pas au seul événement raconté mais gagne immédiatement une importance métaphysique (“ comme si j'avais perdu tout espoir dans la vie ”). L'importance de ce dernier point est confirmée par le fait que le narrateur a été

⁵ *Lettre trouvée sur un noyé*, Pléiade I, 1142

retrouvé noyé dans la Seine. On voit bien là la différence entre ce conte et le précédent.

Fureur ou suicide, ces deux attitudes extrêmes sont la réponse à la réalité d'une incommunicabilité entre l'homme et la femme. Pour échapper à cette impossible communion, les rapports entre homme et femme se dérouleront nécessairement sous le signe de la domination.

Bien des contes présentent l'image de jeunes femmes victimes du désir et du cynisme masculin et on retrouve là un des effets de l'écriture ambiguë de Maupassant : sous couvert de témoigner ou de laisser la parole à ses personnages, il laisse entrapercevoir la complexité de certaines de ses convictions. Lorraine Godefroy-Demombynes déclare : " Il voit en elle la future femme, illogique et impénétrable, mais encore pure et nullement perfide : c'est l'homme qui la pervertira, fera d'elle une victime. " (Godefroy-Demombynes, 1943, 31)

Victime, la femme l'est déjà et d'abord parce qu'elle subit la violence sexuelle de l'homme comme Rose dans *Histoire d'une fille de ferme* : " Son corps se tordait un peu sous la couverture, énervé par la fatigue de la lutte. Lui devenait brutal, grisé par le désir. Il la découvrit d'un mouvement brusque. Alors, elle sentit bien qu'elle ne pouvait pas résister. Obéissant à une pudeur d'autruche, elle cacha sa figure dans ses mains et cessa de se défendre. " (Pléiade I, 239)

Dans le Conte *Les Sabots*, la femme est doublement soumise, d'abord à l'homme et en même temps au patron ; mais de plus cette même servante est soumise à son père. En effet, celui-ci encourage sa fille à être servante chez Maître Osmont et à accepter "tout ce qu'il lui demandera". La fille sert son patron avec obéissance et quand le soir, il l'appelle, elle montre le même empressement :

"Me v'là, not' Maître !" et il entendit ses petits sabots découverts battre le sapin de l'escalier ; et quand elle fut arrivée aux dernières marches, il la prit par le bras, et dès qu'elle eût laissé devant la porte ses étroites chaussures de bois à côté des grosses galoches du maître, il la poussa dans sa chambre en grognant :

" Plus vite que ça donc, nom de D... ! "

Et elle répétait sans cesse, ne sachant plus ce qu'elle disait :

“Me v'là, m v'là, not' Maître !”⁶

Soumission au sein de la famille, soumission sociale également, quand le patron tire de sa position des bénéfiques qui n'y sont pourtant pas associés, soumission sociale encore quand les bourgeois ou les aristocrates peuvent utiliser les bonnes ou les servantes sans autre état d'âme et déclarer, comme le narrateur d'*Un Fils* : “Elle se jeta dans mes bras [...] me donnant enfin toutes les assurances de tendresse et de désespoir qu'une femme nous peut donner quand elle ne sait pas un mot de notre langue [...] Huit jours après, j'avais oublié cette aventure commune et fréquente quand on voyage, les servantes d'auberge étant généralement destinées à distraire ainsi les voyageurs.” (*Un Fils*, Pléiade I, 416). Le cynisme affiché de l'homme appellera pourtant bien vite un changement de ton quand il se sentira impuissant et dominé par la femme.

En effet, si la femme peut parvenir à inverser parfois les rapports de domination et emprisonner à son tour l'homme, c'est grâce au désir qu'elle fait naître en lui. C'est le cas du conte *L'enfant* qui présente une femme effrayante et dangereuse à cause de sa sensualité : “A quinze ans, enfin, on la maria. Deux ans plus tard, son mari mourait poitrinaire. Elle l'avait épuisé. Un autre en dix-huit mois eut le même sort. Le troisième résista quatre ans puis la quitta. Il était temps.” (Pléiade I, 416). Le conte intitulé *Au bord du lit* nous présente une situation inédite de domination de la femme. Le mari entendait jusque là vivre le mariage de manière à ce que les deux époux vivent une parfaite liberté sexuelle, Mais quand il est à nouveau séduit par elle, cette dernière lui propose un marché :

- Ça se peut ... mais vous savez mes conditions : cinq mille francs.
- Quelle drôle d'idée vous avez là !
- Quelle idée ?
- De me demander cinq mille francs

⁶ Pléiade I, 70.

- Rien de plus naturel. Nous sommes étrangers l'un à l'autre, n'est-ce pas ? Or, vous me désirez. Vous ne pouvez pas m'épouser puisque nous sommes mariés. Alors, vous m'achetez, un peu moins, peut-être qu'une autre.⁷

Bien avant Simone de Beauvoir, cette femme définit le mariage comme une forme de prostitution légale. En faisant cette analyse, elle montre avec force que c'est elle qui domine le jeu et qui en détermine les règles. Si les femmes des *Contes* s'y entendent pour dominer les hommes par leur beauté le temps de leur liaison, elles peuvent étendre leur influence dominatrice par la place qu'elles occupent dans leurs souvenirs. Ainsi, le baron de Vilbois tombe amoureux d'une jeune élève du Conservatoire : " Il en devint amoureux avec toute la violence, avec tout l'emportement d'un homme né pour croire à des idées absolues [...] Elle était jolie, nativement perverse, avec un air d'enfant naïf qu'il appelait son air d'ange. Elle sut le conquérir complètement, faire de lui un de ces délirants forcenés, un de ces déments en extase qu'un regard ou qu'une jupe de femme brûle sur le bûcher des Passions Mortelles." (*Le Champ d'Oliviers*, Pléiade II, 1182). Mais il se rend compte qu'elle le trompe et qu'elle est enceinte ; il veut la tuer et elle échappe à la mort en prétendant que l'enfant qu'elle porte n'est pas de lui ; il la quitte alors : " Il y demeura dix-huit mois, dans le chagrin, dans le désespoir, dans un isolement complet. Il y vécut avec le souvenir dévorant de la femme maîtresse, de son charme, de son enveloppement, de son ensorcellement invouable, et avec le regret de sa présence et de ses caresses." (Pléiade II, 1182). On voit bien que dans ce conte, la cause de la rupture et cela nous amène à réfléchir et à nous pencher sur le traitement de la fécondité dans les *Contes* de Maupassant.

UNE FECONDITE ABHORREE

Ce qui est le plus frappant à la première lecture est la véritable horreur de la fécondité. La manifestation de cette horreur se retrouve à plusieurs reprises dans le couple fécondité-ennui. Dans un conte que nous avons déjà étudié auparavant, Rose, la servante, se fait séduire par Jacques : "Puis, peu à peu, Jacques parut s'ennuyer d'elle ; il l'évitait, ne lui parlait plus guère, ne cherchait plus à la rencontrer seule. Alors, elle fut envahie par des doutes et une grande

⁷ Pléiade I, 1041.

tristesse ; et au bout de quelque temps, elle s'aperçut qu'elle était enceinte." (Pléiade, II, 1183). Un autre père des *Contes* réagit de la même manière : "Il commença à se lasser d'elle quand elle lui apprit qu'elle était grosse." (*Le Père*, Pléiade I, 1076). Ainsi, l'ennui paraît précéder la découverte de la grossesse mais il lui est lié d'une manière indissoluble... comme pour excuser d'avance la démission paternelle dans cette nouvelle situation.

Dans d'autres *Contes*, la réaction est plus clairement exprimée encore. On trouve, par exemple, dans *Une Famille*, deux vieux amis qui se retrouvent après une très longue séparation. Le narrateur, resté célibataire, voit son ancien condisciple transformé en père de famille qu'il décrit, de la manière la plus méprisante qui soit : "Moi, je me sentais saisi d'une pitié profonde, mêlée d'un vague mépris, pour ce reproducteur orgueilleux et naïf qui passait ses nuits à faire des enfants entre deux sommes, dans sa maison de province, comme un lapin dans sa cage." (Pléiade II, 764). La description de la femme n'est d'ailleurs pas plus tendre : "Une grosse dame à falbalas et à frisons, une de ces dames sans âge, sans caractère, sans élégance, sans esprit, sans rien de ce qui constitue une femme. C'était une mère, enfin, une grosse mère banale, la pondeuse, la poulinière humaine, la machine de chair qui procréé sans autre préoccupation dans l'âme que ses enfants et son livre de cuisine." (Pléiade II, 765). Les comparaisons qui constituent ce portrait ("un lapin", "la pondeuse", "la poulinière") fournissent les premières occurrences d'un réseau métaphorique animal que l'on rerouvera tout au long de la description de la grossesse et de l'accouchement.

Enfin, il faut signaler que la description de la femme enceinte n'est guère flatteuse ; elle perd ipso facto ce qui la rend désirable et belle aux yeux des hommes et des pères maupassantiens. On lit ainsi : "Madame Luneau semble avoir quarante ans. Charpentée en lutteur, elle gonfle de partout sa robe étroite et collante. Ses hanches énormes supportent une poitrine débordante par-devant et, par-derrrière, des omoplates grasses comme des seins [...] enceinte, elle présente en avant un ventre énorme comme une montagne." (Pléiade I, 963)

Les tournures hyperboliques ("énormes", "débordante", "omoplates grasses comme des seins", "un ventre énorme comme une montagne") font de cette

femme un portrait outré, comme si la grossesse atteignait le corps tout entier, lui conférant un volume monstrueux. Cette donnée seule est certaine, car pour les autres indices, ils sont bien plus flous, tant pour son âge (elle *semble* avoir quarante ans) que pour son sexe (“ charpentée en *lutteur*). On le voit clairement, cette écriture de la grossesse qui emprunte au réseau métaphorique animal ou qui se situe dans l’hyperbole indique bien que tout ce qui touche à la reproduction suscite une horreur certaine.

Les personnages maupassantiens se sentent toujours pris au piège de la Nature, de leurs sens qui les dominent et auxquels ils ne peuvent échapper. Maupassant est en cela, bien sûr, redevable à Schopenhauer qui l’a fortement et durablement influencé. En 1880, il lit *Pensées, Maximes et Fragments de Schopenhauer* dans la traduction de Bourdeau. Il retient de ce philosophe principalement l’idée selon laquelle les individus sont animés d’un “ vouloir-vivre ” sans but ni fin, absurde et qui se caractérise par la souffrance et l’ennui. C’est de ce vouloir-vivre qu’il faut s’affranchir. Maupassant comprend chez Schopenhauer que le plaisir n’est qu’une feinte qui ne dissimule pas la solitude dans laquelle sont plongés les êtres. Cette philosophie s’appuie sur une forte misogynie que Maupassant reprend à son compte :

Un philosophe qui ne pratiquait point les doctrines, nous a mis en garde contre ce piège de la nature. La nature veut des êtres, dit-il, et pour nous contraindre à les créer, elle a mis le double appât de l’amour et de la volupté auprès du piège. [...] Dès que nous nous sommes laissés prendre, dès que l’affolement d’un instant passe, une tristesse immense nous saisit, car nous comprenons la ruse qui nous a trompés, nous voyons, nous sentons, nous touchons la raison secrète et voilée qui nous a poussés malgré nous. Cela est vrai souvent, très souvent. Alors, nous nous relevons écoeurés. La nature nous a vaincus, nous a jetés, à son gré, dans des bras qui s’ouvraient, parce qu’elle a voulu que des bras s’ouvrent [...] La Nature nous donne la caresse pour nous cacher sa ruse, pour nous forcer, malgré nous à éterniser les générations. Eh bien, volons-lui la caresse, faisons-la nôtre, raffinons-la, changeons-la, idéalisons-la si vous voulez. Trompons à notre tour la Nature, cette trompeuse.⁸

⁸ *Les Caresses*, Pléiade I, 953

Pour échapper donc à la tyrannie de la Nature, Maupassant cherche, dans son monde fictionnel à échapper à la fécondité. Schmidt déclare ainsi à juste titre : “Il n’a d’estime que pour la femme qui, refusant la maternité, se dégage de la chaîne des fatalités génératrices, enfreint les règles d’un devoir dégoûtant, se complaît dans la perverse inutilité de ses gestes d’amour.” (A.M Schmidt, 1962: 70). Il n’est pas inutile de remarquer que ce domaine est si sensible pour Maupassant que dans certains *Contes*, il écrit des textes qui n’échappent pas au domaine fantasmagorique. Un exemple significatif est à ce titre, le Conte *Un cas de divorce* où le héros s’exclame à propos des fleurs : “Elles sont si belles, de structures si fines, si variées et si sensuelles, entrouvertes comme des organes, plus tentantes que des bouches et creuses avec des lèvres retournées, dentelées, charnues, poudrées d’une semence de vie qui, dans chacune, engendre un parfum différent. Elles se reproduisent elles, seules au monde, sans souillure pour leur inviolable race.” (Pléiade II, 782).

L’ambiguïté des termes et de la métaphore filée des fleurs et de la chair féminine peut fournir un cadre où les repères ne sont plus si précis et on peut percevoir la fascination pour la parthénogénèse, pour ces fleurs qui se reproduisent “seules au monde sans souillure”. Ce fantasme parthénogénétique n’est pas isolé dans les *Contes* et la comparaison de l’homme avec le règne végétal offre bien souvent un bilan qui met l’être humain à la moins bonne place.

Si le fantasme est un moyen de fuir l’horreur de la fécondité, l’étude du conte qui suit pourrait bien être l’illustration de cette idée : en donnant à cette créature romanesque et fantasmagorique la forme la plus répugnante qui soit, Maupassant place définitivement la grossesse dans l’espace de l’horreur que rien ne peut sauver. Il présente “la mère aux monstres” qui met au monde chaque année des enfants hideux pour les vendre aux montreurs de phénomènes. Le narrateur raconte son histoire :

“Elle se sentit bientôt enceinte et fut torturée de honte et de peur. Voulant à tout prix cacher son malheur, elle se serrait le ventre violemment avec un système qu’elle avait inventé, corset de force, fait de planchettes et de cordes [...] elle estropia dans ses entrailles le petit être étroit par l’affreuse machine ; elle le comprima, le déforma, en fit un monstre. Son crâne pressé s’allongea,

jaillit en pointe avec deux gros yeux en dehors tout sortis du front. Les membres opprimés contre le corps poussèrent, tordues comme le bois des vignes, s'allongèrent démesurément, terminés par des doigts pareils à des pattes d'araignée. Le torse demeura tout petit et rond comme une noix. [...] Et elle continua d'enfanter : elle en eut de longs et de courts, les uns pareils à des crabes, les autres semblables à des lézards.”⁹

Ces enfantements monstrueux, dont le contenu fantasmagique n'est d'ailleurs pas absent, sont liés au bénéfice pécuniaire que tire la mère, redoublant de ce fait, sa propre monstruosité. Ces pauvres enfants à mi-chemin entre l'animal et le végétal perdent ipso facto leur humanité. La conclusion permet au narrateur de nous faire entendre que toute femme, campagnarde ou femme du monde est une “mère aux monstres” en puissance.

En continuant notre recherche, le conte *Adieu* peut nous offrir une ébauche de réponse à la raison de l'horreur de la fécondité. Le narrateur rencontre inopinément une femme avec laquelle il eut une idylle mais il est saisi de voir à quel point elle a vieilli :

Elle balbutia : “Je suis bien changée, n'est-ce pas ? Que voulez-vous, tout passe. Vous voyez, je suis devenue une mère, rien qu'une mère, une bonne mère. Adieu le reste, c'est fini.” [...]

Le soir tout seul, chez moi, je me regardai longtemps dans ma glace, très longtemps. Et je finis par me rappeler ce que j'avais été ; par revoir en pensée , ma moustache brune et mes cheveux noirs et la physionomie jeune de mon visage. Maintenant, j'étais vieux. Adieu.¹⁰

La répétition du motif spéculaire est ici particulièrement cruelle, en effet, le premier miroir, avant celui que le narrateur regardera, angoissé, le soir chez lui, pour traquer les ravages du temps, est bien sûr le visage de la femme qu'il a désirée. Une fois de plus, la femme a le mauvais rôle, dans ce cas, celui de

⁹ Pléiade I, 845

¹⁰ Pléiade I, 1250

matérialiser pour l'homme l'angoisse de la fuite du temps qui le mène directement à la mort. Mais s'il est une angoisse qui est particulièrement prégnante dans les *Contes*, c'est celle de l'accouchement.

L'HORREUR DE L'ACCOUCHEMENT

On retrouve dans le traitement de l'accouchement, plusieurs traits communs. Ce dernier commence toujours par des cris : “ Les cris sortaient de là, affreux, continus. ” (*Le Père*, Pléiade I, 977), “ Et elle commença aussitôt à crier d'une effroyable façon. Elle poussait une longue clameur affolée qui semblait déchirer sa gorge au passage, une clameur aiguë, affreuse dont l'intonation sinistre disait l'angoisse de son âme et la torture de son corps. ” (*En Wagon*, Pléiade II, 483).

Par ailleurs, l'accouchement se déroule toujours dans une grande violence et dans une souffrance inénarrable. Il n'est certes pas indifférent que ce soit un homme qui décrive cette expérience, à laquelle il est définitivement étranger. La violence réside à la fois dans la douleur de la femme, mais aussi dans la réaction de l'homme qui, souvent présent ne sait pratiquement jamais comment réagir : “ Ce que je vis me parut si étrange que je ne compris rien d'abord. Un homme, à genoux, semblait prier, tandis que dans le lit que contenait cette boîte, quelque chose d'impossible à reconnaître, un être à moitié nu, contourné, tordu, dont je ne voyais pas la figure, remuait, s'agitait et hurlait. C'était une femme en mal d'enfant. ” (*Le Père*, Pléiade II, 977).

Pourtant au-delà de la violence, ce qui semble le plus remarquable dans ce traitement de l'accouchement est le recours à l'animalité ; comme on l'a déjà souligné pour la sensualité. Les exemples sont légion : “ Soudain, la jeune femme cessa sa plainte persistante, et presque aussitôt un cri bizarre et léger qui ressemblait à un aboiement et un miaulement fit retourner d'un coup les trois collégiens persuadés qu'ils venaient d'entendre un chien nouveau-né. ” (*Nuit de Noël*, Pléiade I, 698), “ Une laitière me présenta dans une serviette un affreux petit morceau de chair ridée, plissée, geignante, miaulant comme un chat. ” (*Nuit de Noël*, Pléiade I, 698), “ Alors, il fit comme il avait coutume de faire aux bêtes, aux vaches, aux juments : il l'aida ” (*La Martine*, Pléiade I, 978), “ Je

n'avais jamais vu d'accouchement, jamais secouru un être femelle, femme, chienne ou chatte en cette circonstance.” (*Le Père*, Pléiade II, 977).

Ces énumérations en situant la femme parmi une série d'animaux sous-entendent que la femme parturiente est bestiale... ou c'est peut-être caractériser le nouveau-né comme un être très étranger au genre humain.

Pour compléter l'ensemble des traits de l'accouchement, on doit rappeler que la violence qui le caractérise peut aller jusqu'à la mort. Naissance et mort sont ainsi souvent annoncées en même temps dans les *Contes* dans lesquels on relève une grande fréquence des morts en couches. Cette dernière caractéristique mérite d'être complétée par un éclairage historique. Yvonne Knibiehler a bien montré, dans *Les pères aussi ont une histoire* que, d'une part, l'accouchement est tabou et que la plupart des femmes en ignorent tout. Elle montre encore que l'hygiène est déficiente et que les sages-femmes sont en nombre insuffisant et qu'elles sont souvent incompetentes. Il s'avère donc que l'hécatombe des morts en couches littéraires de Maupassant s'appuie sur une réalité historique aisément démontrable. Cependant, il nous semble qu'au cœur de cette sombre délectation morbide, il y a d'autres forces obscures en jeu. On trouve en effet chez Maupassant une équivalence quasi mathématique : il faut que l'une meure pour que l'autre puisse vivre. Le conte *Le Petit* traduit bien l'ambiguïté de cette situation : “Elle mourut en couches. Il faillit en mourir passionné et douloureux, d'un amour malade où restait le souvenir de la mort, mais où survivait quelque chose de son adoration pour la morte. C'était la chair de sa femme, son être continué, comme une quintessence d'elle. Il était, cet enfant, sa vie même tombée en un autre corps. Elle était disparue pour qu'il existât.” (Pléiade I, 958). Un autre conte, intitulé *l'Enfant* offre le tableau de la chambre d'une femme qui meurt en couches. Avec l'utilisation du motif du sang, la dramatisation est à son comble :

Partout à terre traînaient des seaux pleins de glace et des linges pleins de sang. L'eau répandue inondait le parquet ; deux bougies brûlaient sur un meuble ; derrière le lit, dans un petit berceau d'osier, l'enfant criait [...]

Elle saignait, elle saignait, blessée à mort, tuée par cette naissance. Toute sa vie coulait ; et malgré la glace, malgré les soins, l'invincible hémorragie continuait, précipitait son heure dernière.¹¹

D'une manière générale, les pères qui assistent à l'accouchement et à la naissance de leur enfant ne savent pas vraiment réagir de la manière la plus adéquate. Cependant, pour compléter notre étude, il convient d'observer l'attitude des hommes qui se retrouvent présents par accident auprès des femmes au moment de l'accouchement. Nous avons relevé la présence d'un prêtre dans *En wagon*. Celui-ci a la garde de trois collégiens et il doit s'improviser médecin accoucheur pour une passagère du train : "Alors l'abbé, perdant la tête, lui présenta la frêle bête humaine qu'il venait de cueillir en murmurant : "C'est madame qui vient d'avoir un petit accident en route." (Pléiade II, 482). On pourrait, comme Louis Forestier gloser sur ce "petit accident", l'enfant de l'Eglise, né sans père. Le même registre pseudo-religieux est utilisé dans *Nuit de Noël* : un enfant né sans père lui aussi une nuit de Noël piège l'homme qui avait invité sa mère (sans remarquer son état) à dîner avec lui. Quand il s'aperçoit qu'elle va accoucher, il appelle ses voisins à la rescousse :

Ma porte s'ouvrit ; une foule se précipita chez moi ; des hommes en habit, des femmes décolletées, des Pierrots, des Turcs, des Mousquetaires. Cette invasion m'affola tellement que je ne pouvais même plus m'expliquer [...] Un Capucin surtout prétendait s'y connaître, voulait aider la nature. Ils étaient gris comme des ânes. Je crus qu'ils allaient la tuer et je me précipitai, nu-tête, dans l'escalier pour chercher un vieux médecin qui habitait dans une rue voisine.¹²

Cette Nativité grotesque est décrite sur le ton de la farce mais ce choix stylistique ne retire pas la gravité de l'œuvre et le personnage principal est pris dans le triple piège de l'accouchement et de ses suites : l'argent (il doit payer les soins et la pension de l'enfant en nourrice), une paternité embarrassante (l'enfant le prendra pour son père) et, plus encombrante encore, la reconnaissance éperdue de la mère. On a là une situation typiquement maupassantienne : le thème de la *paternité* lié à celui de *l'erreur*.

¹¹ Pléiade I, 486

¹² Pléiade I, 698.

LE LANGAGE CORPOREL

Si le corps féminin est sollicité pour évoquer la thématique paternelle, la question et l'angle d'étude que nous nous proposons maintenant d'appliquer est la manière dont le corps incarne la paternité.

La première manifestation et certainement la plus importante est la place du corps au moment de la reconnaissance de la paternité. En effet, celle-ci se vit souvent, qu'elle soit porteuse de joie ou de tristesse par un malaise physique : frissons, nausées, tremblements, soupirs, respiration haletante... Bien avant les paroles, le corps tient un rôle de premier plan dans cette situation : " L'abbé Vilbois, devant le regard de ce rôdeur, se sentait troublé, ému, comme en face d'un ennemi inconnu, envahi par une de ces inquiétudes étranges qui se glissent en frissons dans la chair et dans le sang." (*Le champ d'oliviers*, Pléiade II, 1187).

Il semble bien, donc, que la paternité se vive à travers la gestuelle dont la première manifestation est celle qui accompagne la jubilation paternelle : " Monsieur Duretour, semblait aussi chérir ce gamin, et il l'embrassait par grands élans, avec ces frénésies de tendresse qu'ont les parents. Il le faisait sauter pendant des heures à cheval sur une jambe, et soudain, le renversant sur ses genoux, relevait sa courte jupe et baisait ses cuisses grasses de moutard et ses petits mollets ronds. " (*Le Petit*, Pléiade I, 958, 959). Mais dans les Contes, la paternité n'est pas toujours réelle, elle est parfois seulement désirée. C'est le cas du conte intitulé *Le Père* où la paternité est d'abord vécue de manière irresponsable : l'homme se sauve quand il apprend que sa maîtresse est enceinte. Puis il la retrouve par hasard au parc Monceau avec ses enfants : " Chaque dimanche, il la voyait, et chaque fois, une envie folle, irrésistible, l'envahissait de prendre son fils dans ses bras, de le couvrir de baisers, de l'emporter, de le voler." (*Le Père*, Pléiade I, 1077) L'autre conte, essentiel pour notre étude thématique, ne serait-ce que par son titre "*Monsieur Parent* " n'est-il pas par excellence l'exemple parfait du père ? " Son fils entra, nettoyé, peigné, souriant. Parent le saisit dans ses bras et le baisa avec passion. Il l'embrassa d'abord dans les cheveux, puis sur les yeux puis, sur les joues, puis sur la bouche, puis sur les mains." (*Monsieur Parent*, Pléiade II, 583). On peut d'ailleurs relever l'origine historique de ce geste :

A Rome, à la naissance de l'enfant, le père le prenait dans ses bras et l'élevait dans un geste qui le rendait légitime. C'était l'adoption, que n'avait pas reconnue sous cette forme la chrétienté [...]

Le geste de l'élévation de l'enfant tenu à bout de bras, attribué au père ou à un substitut, devient au XIX^{ème} siècle un motif iconographique de plus en plus répandu [...] Il apparaît également dans la littérature, en particulier chez Maupassant. [...]

La direction du mouvement que fait le père donne sa signification au geste. Le schème ascensionnel dit la puissance, la force, la virilité. Il est la figure d'un élan qui porte vers l'avenir.

Le père tient son enfant à bout de bras, le fait parfois sauter en l'air.¹³

Parfois, en l'absence du père, ce peut être le grand-père qui joue le rôle de père de substitution : “ Cachelin, saisissant sa petite fille, l'éleva au bout de ses bras, comme s'il eût voulu la porter dans le firmament. Elle se profilait sur le fond brillant de l'horizon avec sa longue robe blanche qui tombait jusqu'à terre. ” (*L'Héritage*, Pléiade II, 69). Dans *le Papa de Simon*, ce geste décrit prend la valeur d'une véritable adoption. En effet, quand Philippe Rémy est accepté par la mère de Simon qu'il demandait en mariage, il va retrouver son fils adoptif : “ Simon se sentit enlevé dans les mains de son ami, et celui-ci, le tenant au bout de ses bras d'hercule, lui cria : “ Tu leur diras à tes camarades, que ton papa, c'est Philippe Rémy, le forgeron, et qu'il ira tirer les oreilles à tous ceux qui te feront du mal. ” (Pléiade I, 82).

Enfin, pour achever notre étude sur les traces de la paternité, on ne peut conclure que par la fin de la vie du père et observer de quelle manière est traitée sa mort.

LA MORT DU PÈRE

Les morts (symboliques ou réelles) du père sont généralement très violentes. Dans chacun de ces cas, la violence indique “ en creux ”, ou en négatif l'importance du père.

¹³ *Histoire des Pères et de la paternité*, pages 353,354, (1990)

Sur un chalut, les deux frères Javel sont marins. Lors d'une manœuvre, le cadet est blessé au bras et on doit l'amputer pour sauver le produit de la pêche. C'est le blessé lui-même qui va s'amputer de son bras qu'il va placer dans la saumure. Une fois arrivé au port, il va rechercher son bras : " Il ressaisit son membre, bien conservé dans la saumure, ridé, rafraîchi. Il l'enveloppa dans une serviette apportée à cette intention, et rentra chez lui. Sa femme et ses enfants examinèrent longuement ce débris du père, tâtant les doigts, enlevant les brins de sel restés sous les ongles, puis on fit venir le menuisier qui prit les mesures pour un petit cercueil. " (*En mer*, Pléiade I, 742). L'importance de l'expression " débris de père " n'a pas échappé à la sagacité d'Alain Buisine : " Désormais, ce père ne sera plus que le reste anecdotique de ses propres funérailles, ne subsistant que comme sujet de son histoire. Reliquat d'une amputation, appendice d'un manque, il occupera un petit emploi, enterré dans ses fonctions subalternes. Ainsi tronqué, il vaut pour tous les pères maupassantiens : la mutilation physique thématise explicitement cet amoindrissement qui est leur lot commun. " (Buisine, 1978: 318)

Cet exemple est certainement le plus saisissant à cause de sa force symbolique, cependant, les morts des pères maupassantiens sont aussi réelles : " Hautot père, tombé sur le flanc, évanoui, tenait à deux mains son ventre d'où coulaient à travers sa veste de toile déchirée par le plomb de longs filets de sang sur l'herbe. Lâchant son fusil pour saisir la perdrix morte à portée de sa main, il avait laissé tomber l'arme dont le second coup partant au choc, lui avait crevé les entrailles. On le tira du fossé, on le devêtit, et on vit une plaie affreuse par où les intestins sortaient. " (*Hautot père été fils*, Pléiade II, 1058). L'écriture naturaliste ne néglige aucun détail, aussi cru soit-il. L'emploi du pronom indéfini " on " mérite qu'on s'y arrête : en ne désignant pas précisément les personnes qui viennent en aide au père, le narrateur place le lecteur dans la même situation que le fils Hautot qui vit l'événement comme un spectateur en ne pouvant pas intervenir. Réduit à l'impuissance et à la passivité, le fils Hautot est en cela semblable à une longue théorie de fils maupassantiens qui voient mourir leur père, bien souvent par suicide. En effet, le suicide par pendaison est très courant dans les Contes. Quand Monsieur Lemonnier apprend qu'il n'est pas le père de celui qu'il croyait être son fils, il reste calme. Mais le lendemain, la bonne le découvre : " Monsieur Lemonnier pendait au beau milieu de sa chambre, accroché par le cou à l'anneau du plafond. Il avait la langue tirée affreusement. La savate droite gisait,

tombée à terre. La gauche était restée au pied. Une chaise renversée avait roulé jusqu'au lit.” (*Le Petit*, Pléiade I, 962). Nous ne citons ici qu'un exemple de pendaison, mais ils sont légion et sont tous présentés de manière extrêmement dramatique. Pas un détail quotidien n'est oublié pour rendre la situation encore plus pathétique. Cette fréquence des pendaisons a éveillé l'intérêt des critiques et Fonyi y voit l'une des multiples occurrences du “ piège ” :

Le piège est un thème figure central et une structure fondamentale dans l'œuvre de Maupassant : ce piège est l'appareil maternel, la matrice qui étouffe, l'eau où l'on se noie, le cordon ombilical qui étrangle. Il est tendu par la mère utérine [...] Elle est omniprésente dans de nombreux signes métaphoriques : liens, cordes. Fils, filets, l'eau coléreuse de la mer, l'eau perfide de la rivière ; les manières peu variées de mourir : strangulation, noyade, étouffement.¹⁴

Dans la graduation de la violence des morts paternelles, les meurtres se situent au plus haut niveau de l'échelle. Dans le conte intitulé *Le Champ d'Oliviers*, la narration utilise l'ambiguïté avec un art consommé :

Sous la table, les deux pieds noirs et les jambes aux bas noirs de l'abbé Vilbois, qui avait dû s'abattre sur le dos en heurtant le gong de sa tête [...] Sur le pavé, un liquide rouge aussi coulait, s'étendant autour de ses pieds et courant vite vers la porte. Elle devina que c'était du sang. [...] le sang, figé maintenant couvrait le pavé comme un tapis. Il avait coulé jusqu'au vagabond, baignant une de ses jambes et une de ses mains.

Le père et le fils dormaient, l'un, la gorge coupée, du sommeil éternel, l'autre du sommeil des ivrognes [...] Comment ne s'est-il pas sauvé ? dit le maire.

– il était trop saoul, répliqua le brigadier.

Et tout le monde fut de son avis, car l'idée ne serait venue à personne que l'abbé Vilbois, peut-être avait pu se donner la mort.¹⁵

Dans cette description, le père a la place la plus noble : dans l'antithèse des sommeils, la périphrase “sommeil éternel” constitue une véritable rupture de style avec “sommeil des ivrognes”. Dans le même temps, l'ambiguïté finale repose sur la responsabilité de la mort de l'abbé Vilbois grâce à l'adverbe “peut-être”.

¹⁴ A. Fonyi, 1988 : 234.

¹⁵ Pléiade II, 1202, 1203.

En conclusion de cette recherche sur le motif corporel dans la thématique paternelle des *Contes*, nous pouvons avancer que la thématique paternelle est essentielle pour Maupassant, non seulement dans la fiction, mais aussi dans sa réalité vécue. Peu avant sa mort, sa folie s'incarnait dans des délires ayant trait à sa paternité (voyant des arbustes plantés en terre, il s'écrie : " Ce sont de petits Maupassant ") ou à sa filiation (dans l'un de ses délires, il s'exclame : " Jésus-Christ a couché avec ma mère, je suis le fils de Dieu "). Par ailleurs, sur le plan strictement historique, on voit que les Contes présentent des pères absents, pâles ou médiocres et en cela, ils sont parfaitement en accord avec une vérité historique attestée par Yvonne Knibiehler " que la figure maternelle ait éclipsé la figure paternelle, c'est devenu une vérité d'évidence. "

Si nous cherchons maintenant à caractériser plus précisément l'écriture maupassan, tiens de la paternité, il faut en relever plusieurs traits. Elle s'inscrit, notamment en ce qui concerne l'aspect corporel, dans le motif du lien et dans le thème de l'esclavage. Les fondements philosophiques de ce choix littéraire sont le fait d'une haine contre la Nature, qui est une manière ultime de s'opposer à Dieu. Ensuite, l'une de ses caractéristiques principales est son ambiguïté : le lien paternel n'est pas toujours clairement établi, les nombreux pères putatifs et les innombrables enfants naturels placent les questions de l'origine et de la filiation dans des domaines qu'on ne peut connaître. Mais si elle est ambiguë, cette écriture est aussi " plurielle ". La variété des tons, le choix des différents registres littéraires et les nombreux procédés d'écriture démontrent à la fois l'importance et la complexité du sujet.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

L'OUVRAGE DE RÉFÉRENCE EST

Contes et Nouvelles, Guy de Maupassant, préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Tome I (1974), Tome II (1979).

LIVRES

BONNEFIS, Philippe (1981) Comme Maupassant. Lille, Presses Universitaires de Lille.

- DELUMEAU, Jean et ROCHE, Daniel (sous la direction de) (2000) Histoire des pères et de la paternité. Paris, Larousse.
- DUFILS, Lucien (1986) La mystérieuse naissance de Maupassant. Paris, Grasset.
- GELIS, Jacques (1984) L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident Moderne du XVIème au XIXème siècle. Paris, Fayard.
- GODEFROY-DEMOMBYNES, Lorraine (1943) La Femme dans l'œuvre de Maupassant. Paris, Mercure de France.
- KNIBIEHLER, Yvonne (1987) Les pères aussi ont une histoire. Paris, Hachette.
- LANOUX, Armand (1979) Maupassant, le Bel Ami. Paris, Fayard.
- SAVINIO, Alberto (1977) Maupassant et l'Autre. Paris, Gallimard.
- SCHMIDT, Albert-Marie : Maupassant par lui-même. Paris, Seuil.
- WILLI, Kurt (1972) : Déterminisme et Liberté chez Guy de Maupassant, Zurich, Juris Verlag.

ARTICLES

- LECLERC, Yvan (2002) "Flaubert / Maupassant : la dépression en héritage", Magazine Littéraire, Paris, pages 16-103.
- LECLERC, Yvan (2003) "Maupassant : la difficulté d'être" Magazine Littéraire, Paris, pages 56-57.
- LEFEBVRE, René (2000) "horreur et ressemblance dans les Contes et nouvelles de Maupassant : du semblable à l'innommable", Travaux de Littérature, n°13, pages 227 à 246.