

“ L’Étude thématique et l’étude des personnages féminins dans les recueils Contes du jour et de la nuit, et La Maison Tellier de Guy de Maupassant “

Salama, Paula

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:312019>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-31**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije

Diplomski sveučilišni studij francuskog jezika i književnosti, smjer: nastavnički
(dvopredmetni)

Paula Salama

“ L’Étude thématique et l’étude des personnages féminins dans les recueils Contes du jour et de la nuit, et La Maison Tellier de Guy de Maupassant “

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije

Diplomski sveučilišni studij francuskog jezika i književnosti, smjer: nastavnički (dvopredmetni)

“ L’Étude thématique et l’étude des personnages féminins dans les recueils Contes du jour et de la nuit, et
La Maison Tellier de Guy de Maupassant “

Diplomski rad

Student/ica:

Paula Salama

Mentor/ica:

Doc. dr.sc. Daniela Ćurko

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Paula Salama**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom “ **L’Étude thématique et l’étude des personnages féminins dans les recueils Contes du jour et de la nuit, et La Maison Tellier de Guy de Maupassant** “ rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 23. listopada 2023.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
I.1. La Motivation, la délimitation du corpus et la méthodologie	1
I.1.1. La méthodologie	1
I.2. La présentation du mémoire de Master II.....	2
L'introduction à la poétique de Maupassant.....	4
Poétique et le contexte littéraire	4
“ La Maison Tellier ” et “ Contes du jour et de la nuit ” – Maupassant conteur et nouvelliste	5
Personnages féminins dans les recueils “ La Maison Tellier ” et “ Contes du jour et de la nuit ”	6
Définition de la notion de personnage	6
La motivation du nom propre des personnages féminins et leur caractère et leur action et programme narratif	7
La motivation ou l'arbitraire du nom propre d'un personnage de fiction	7
La motivation des noms propres dans les deux recueils de nouvelles de Maupassant.....	8
L'étude des personnages féminins des deux recueils de nouvelles de Maupassant.....	14
La prostituée.....	14
Madame Tellier	15
Rosa la Rosse	16
Fernande.....	18
Raphaële.....	19
Les deux Pompes – Louise et Flora.....	19
Prostituée dans “ La Femme de Paul ”	20
Jeune paysanne	21
Rose de “ Histoire d'une fille de ferme ”.....	21
Céleste de “ <i>L'aveu</i> ”.....	23

Rose de l'Histoire vraie	24
Bourgeoise insatisfaite de sa condition.....	25
Madame Caravan de nouvelle “ <i>En famille</i> ”	25
Mathilde Loisel de “ <i>La parure</i> ”	26
Les femmes fortes.....	28
Blanchotte de la nouvelle “ <i>Le papa de Simon</i> ”	28
Suzanne de Sirmont de la nouvelle “ <i>Le bonheur</i> ”	29
La veuve de Paolo Saverini d’ “ <i>Une vendetta</i> ”	30
Louise de la nouvelle “ <i>Le père</i> ”	30
Les femmes fatales	31
La femme de la nouvelle “ <i>Les tombales</i> ”	31
Madeleine de “ <i>La femme de Paul</i> ”	32
Jeanne du conte “ <i>Le petit</i> ”	33
Thématique	34
La mort.....	34
La mort dans le recueil “ <i>La Maison Tellier</i> ”	35
La mort dans le recueil “ <i>Contes du jour et de la nuit</i> ”	36
L’amour.....	40
L’amour dans “ <i>La Maison Tellier</i> ”	41
L’amour dans “ <i>Contes du jour et de la nuit</i> ”	43
L’adultère	46
L’adultère dans “ <i>La Maison Tellier</i> ” et “ <i>Contes du jour et de la nuit</i> ”	47
La paternité.....	48
La paternité dans “ <i>La Maison Tellier</i> ”	49
La paternité dans “ <i>Contes du jour et de la nuit</i> ”	50
L’argent.....	51
L’argent dans <i>La maison Tellier</i>	52

L'argent dans " Contes du jour et de la nuit "	52
Conclusion	55
Bibliographie.....	58
Résumé	60

Introduction

I.1. La Motivation, la délimitation du corpus et la méthodologie

Le titre de mon mémoire de Master II est “ L’Étude thématique et l’étude des personnages féminins dans les recueils “ *Contes du jour et de la nuit* ”, et “ *La Maison Tellier* ” de Guy de Maupassant ”.

Le sujet de mon travail a été choisi en raison de mon amour et mon intérêt pour la littérature du XIX^e siècle et Maupassant, l'un des écrivains les plus remarquables de cette période, m'a semblé être un choix évident. Par ailleurs, je me suis intéressée à l'œuvre de l'auteur en regardant des adaptations cinématographiques de ses nouvelles, dont la célèbre *La Parure*. Donc, ce qui a particulièrement retenu mon attention dans l'œuvre de Maupassant, ce sont ses nouvelles, pour lesquelles il est probablement le plus connu. Elles décrivent la vie et les divers dilemmes de gens ordinaires issus de différentes sphères de la société, d'une manière si simple et pourtant si bien écrite. Dans le cadre de mon travail, je me suis penchée sur deux de ses recueils de nouvelles, intitulés “ *La Maison Tellier* ” et “ *Contes du jour et de la nuit* ”. Dans ces recueils, on trouve une grande diversité d'histoires, d'anecdotes, de personnages, de milieux, etc., ce qui en rend l'étude très passionnante.

I.1.1. La méthodologie

Dans notre approche, éclectique, de la question/ de la problématique du personnage, nous nous appuyons d'abord sur les réflexions de de Guy de Maupassant, publiés dans son texte “ Le Roman “, mis en guise de préface du roman *Pierre et Jean* (Maupassant 2000 et 2003 : 36-55), de Philippe Hamon (1977) et d'Yves Baudelle (1995) sur le nom propre du personnage de fiction, et notamment sur sa motivation ou l'absence de celle-ci chez Maupassant, afin de voir si chez Maupassant il est important d'imiter “ l'opacité “, la non-motivation des noms propres réels qui, dans la tradition française, ne sont pas motivés en général, ou bien s'ils sont “ transparents “, donc motivés, comme c'est le cas souvent dans la fiction, et qui implique que un trait essentiel du caractère du personnage, et, par conséquent, son destin, ainsi que l'essence de ce qu'il est, est en quelque sorte inscrit dans le nom. Nous verrons aussi s'il y a parmi les noms des personnages féminins ceux qui pourraient avoir l'effet de “ l'énigme romanesque “, comme celle que construit Victor Hugo dans son roman “ *les Misérables* ” et ensuite sur les réflexions des penseurs et théoriciens le sémioticien Philippe Hamon ou Christine Montalbetti. Nous allons aussi avoir recours

l'intertextualité, terme que nous définirons dans le corps du texte de notre mémoire de Master II, en nous basant sur l'ouvrage de Julia Kristeva, “ *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* ”.

I.2. La présentation du mémoire de Master II

J'ai divisé mon mémoire en divers chapitres. Le premier chapitre concerne une introduction à la poétique de Guy de Maupassant et le contexte littéraire dans lequel il écrit ses œuvres. Dans ce même chapitre, le lecteur de ce travail se voit présenter les deux recueils de nouvelles qui font l'objet de cette étude. Tous ces aspects sont importants pour établir une base solide pour une étude détaillée de ces nouvelles.

Le prochain grand chapitre concerne l'étude des personnages féminins dans les recueils “ *La Maison Tellier* ” et “ *Contes du jour et de la nuit* ”. Au fil des différents sous-chapitres, nous analyserons les différents types de personnages féminins qui apparaissent dans l'univers littéraire de Maupassant, à savoir : *la prostituée, la jeune paysanne, la bourgeoise insatisfaite de sa condition, les femmes fortes et les femmes fatales*.

Le dernier chapitre est destiné à l'étude des thèmes récurrents dans ces récits. Le terme de *thème* est surtout pertinent pour les traditions littéraires française et anglaise. Ce terme est assez vague car il comporte des ambiguïtés, par exemple, dans la tradition française, le terme de thème se confond souvent avec les termes de motif ou de mythe. L'interprétation contemporaine de la notion de thème consiste en un "produit du travail formel du texte sur l'expérience du lecteur dans le processus de réception" (Biti, 1997 : 395). Une fois cela défini, il y a de nombreux thèmes sur lesquels Maupassant aime revenir et écrire maintes et maintes fois. Dans le cadre cet étude nous nous focaliserons sur les thèmes suivants : *la mort, l'amour, l'adultère, la paternité et l'argent*.

Enfin, le but de mon travail est de mettre en évidence, par l'analyse de ces nouvelles, que Guy de Maupassant est un grand peintre de la société de son époque, et que les personnages féminins sont fréquents et ont un rôle très important dans les deux œuvres du corpus, et que, par conséquent, ils s'imposent dans la vision et la représentation de la société française que nous révèle ces deux recueils. L'écrivain ne se limite pas à un seul milieu social, il montre entière société française de son époque en dépeignant des personnages féminins comme les aristocrates, les bourgeoises, les femmes qui vivent dans les petits villages normands, les femmes qui sont fondamentalement exclues de la société comme les

prostituées et bien d'autres personnages encore. Par ailleurs, à travers des thématiques récurrentes, il met en évidence les principales préoccupations de la société de son époque.

1. L'introduction à la poétique de Maupassant

Avant d'analyser les personnages féminins et la thématique des nouvelles et contes elles-mêmes je proposerai une synthèse de la poétique de l'auteur et du contexte littéraire dans lequel il écrit, ensuite, il y aura une présentation des œuvres que nous analyserons dans la suite de cette étude.

1.1. Poétique et le contexte littéraire

Pour analyser les œuvres de Maupassant, un des majeurs représentants du naturalisme, il est utile de résumer au préalable les traits de l'esthétique naturaliste et le contexte littéraire dans lequel il évolue, puis sa poétique particulière. Selon le théoricien littéraire Vladimir Biti, l'esthétique est "l'une des trois disciplines constitutives de la philosophie occidentale contemporaine (avec l'épistémologie et l'éthique), qui vise à déterminer la qualité du beau et de l'artistique" (1997 : 83). Donc, des critères de beauté littéraire différents s'appliquent à différents types de littérature ou à différentes périodes littéraires. La beauté dans une œuvre littéraire a donc une signification et une forme différentes, mais toute littérature s'efforce de répondre à ces critères afin d'être considérée comme esthétiquement pertinente. Puis, selon les structuralistes, la poétique se définit comme "un ensemble élaboré d'hypothèses, de concepts et de méthodes dans lequel se construit progressivement une approche cohérente de la littérature". La poétique est une science indépendante grâce à ses postulats, dont le premier concerne le sujet et affirme que la poétique traite de la dimension créative ou artistique de la littérature au sens du terme grec originel *poiesis* et le second postulat concerne la méthode et affirme que la poétique est une activité cognitive qui s'efforce de combiner scientifiquement les deux dispositifs catégoriels (Biti, 1997 : 274).

Écrivant dans les années 1880, il appartient à la génération naturaliste. Cependant, il est plus exact de dire que sa poétique a été élaborée à partir de deux courants : le naturalisme et le réalisme – on peut aussi dire, Flaubert et le naturalisme. L'écrivain est autant tributaire de l'un que de l'autre (Bury, 1994 : 25).

Ce qui a marqué Maupassant, c'est l'ambition et l'esthétique naturalistes. Maupassant écrit ses romans et nouvelles entre 1880 et 1891, et si l'on se place du point de vue d'une histoire littéraire "canonique", aux limites chronologiques du mouvement naturaliste, fondé par Zola et frères Goncourt en 1877. Rappelons qu'en réaction contre le romantisme, le réalisme s'est développé dans les années 1850. Quand on parle du réalisme,

on parle de l'écrivain réaliste, Flaubert en tête, qui fait peser un soupçon sur réel. Le réalisme, en d'autres termes, Maupassant réfléchit également, correspond à un moment de désenchantement lucide, d'amertume assumée. Contre " *l'aveuglement* romantique, le réalisme opposerait une *clairvoyance* " (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 30-31).

Donc, on peut enfin dire que : " Maupassant s'inscrit dans la mouvance naturaliste et dans la tradition réaliste sur un point fondamental : refuser un lyrisme usé et idéaliste de romantisme pour préconiser la quête du vrai. " (Bury, 1994 : 29).

1.2. " La Maison Tellier " et " Contes du jour et de la nuit " – Maupassant conteur et nouvelliste

L'âge d'or de la nouvelle est le XIXe siècle. Au milieu du siècle, la nouvelle prend une place importante dans l'écriture en prose et " le développement du roman ne semble pas avoir gêné le sien " (Kirpalani, 2000 : 151). En raison de la notoriété grandissante du genre, la plupart des écrivains de cette époque ont publié des nouvelles, Maupassant étant l'un des plus grands.

Le conte et la nouvelle sont d'abord semblables. Dans l'un et l'autre, on ne peut pas tout dire et leur objectif primaire est l'euphorie qu'occasionne le fait de raconter lui-même.

D'ailleurs, les termes le conte et la nouvelle ne semblent pas distincts chez Maupassant, puisque l'on parle de ses " contes et nouvelles " (et non " les contes et les nouvelles) comme s'il agissait d'un syntagme à part entière. Ainsi, on peut considérer que quand Maupassant use du mot " conte ", il pense " nouvelle " (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 53).

Sur les quinze recueils de nouvelles de Maupassant, " *La Maison Tellier* ", publié en 1881, est le premier. Le premier recueil de Maupassant possède moins d'unité formelle que les suivants. Cela est dû au fait qu'il s'agit là d'un " fourre-tout ". *La Maison Tellier* peut donc être caractérisée comme " un recueil de jeunesse à la genèse troublée " qui est composé des neuf nouvelles (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 72).

" *Contes du jour et de la nuit* ", publié en 1885, est le huitième recueil de nouvelles de Maupassant et il se situe au mitan de l'œuvre nouvellistique. De plus, " les recueils publiés par Maupassant empruntent, presque toujours, leur titre à l'un des contes ou l'une des nouvelles qui les constituent " (Reboul, 1984 : 35). Mais les " *Contes du jour et de la nuit* " possèdent un titre propre. L'interprétation de titre du recueil est délicate car le titre

confirme à la fois une unité (un titre qui englobe la disparate du recueil) et une loi du contraste (jour/nuit). Ainsi, on peut affirmer que les nouvelles et les contes dans “ *Contes du jour et de la nuit* ” présentent des aspects de la totalité de la vie.

2. Personnages féminins dans les recueils “ La Maison Tellier ” et “ Contes du jour et de la nuit ”

Le monde fictionnel de Maupassant est en effet rempli d'une variété de personnages différents : hommes, femmes, enfants, vieillards, riches, pauvres, citoyens, paysans... et tous ces personnages créent une totalité d'acteurs dans le monde que l'écrivain a inventé.

Ainsi, dans les recueils des nouvelles “ *La Maison Tellier* ” et “ *Contes du jour et de la nuit* ”, les personnages féminins occupent une place fondamentale. Les personnages féminins apparaissent dans ces œuvres sous diverses formes et remplissent différentes fonctions dans le récit, qui seront analysées dans les paragraphes suivants. Mais avant que l'on puisse comprendre et analyser pleinement les personnages féminins de ces histoires, il est indispensable de définir ce qui est considéré comme un "personnage".

2.1. Définition de la notion de personnage

Todorov et Ducrot dans leur “ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* ” évoquent la complexité de la notion du personnage : “ La catégorie du personnage est, paradoxalement, restée une des plus obscures de la poétique. “ (1979 : 286). C'est pourquoi il est bien complexe de donner une unique définition de ce qu'est un personnage littéraire, car il faut prendre en considération un certain nombre d'éléments différents qui le créent. Par conséquent, une façon de définir un personnage est qu'un personnage n'est pas qu'un acteur au service d'une logique narrative, il a aussi une vie dans l'univers de la fiction et celle-ci, en renvoyant à une personnalité, peut exercer une influence sur le déroulement du récit (Erman, 2006 : 20).

De plus, dans ses travaux Philippe Hamon s'intéresse à la fois à l'être et au faire du personnage et il nous propose un modèle théorique du personnage et de sa complexité. En ce qui concerne *l'être* du personnage on parle de ce qu'on appelle “ la topique de la personne : les noms qui désignent des distinctions sexuelles et sociales, puis les divers procédés de description (le portrait physique et moral, le langage), tout cela aide à construire

une figure anthropomorphe grâce à un ensemble d'éléments de caractérisation ” (Erman, 2006 : 30). Lorsque on parle du *faire* du personnage, on parle de l'action.

Lorsque l'on évoque la notion de *faire*, il faut mentionner A.J. Greimas et son œuvre *Sémantique structurale* (1966) où il a redéfini des sphères d'actions par analogie avec les catégories sémantiques et syntaxiques lesquelles on peut trouver dans la phrase. Il distingue et oppose donc les *actants* (l'abstrait) et *l'acteur* (le concret). Ainsi, les actants sont les forces agissantes dans tout récit. “ On distingue des rôles actanciels dont les relations reposent sur trois couples déterminés par : le vouloir – la quête (sujet/objet), le savoir – l'origine et le résultat de la quête (destinateur/destinataire) et le pouvoir – le conflit au cours de l'action (adjuvant/opposant). Par ailleurs, les acteurs sont ceux qui assument des rôles actanciels. ” (Erman, 2006 : 89-90).

À partir de ces notions, nous serons en mesure d'analyser les personnages féminins dans les nouvelles de Guy de Maupassant. Nous classerons donc ses personnages féminins en plusieurs catégories : *prostituée, jeune paysanne, bourgeoise insatisfaite de sa condition, femmes fortes et femmes fatales*.

2.2. La motivation du nom propre des personnages féminins et leur caractère et leur action et programme narratif

2.2.1. La motivation ou l'arbitraire du nom propre d'un personnage de fiction

Dans notre étude des personnages féminins dans les deux recueils du corpus, nous allons commencer par l'étude de la motivation de leurs noms propres, afin de voir si elle existe et ce qu'elle nous apprend sur le personnage, sur ses actions ou son destin, et aussi sur “ l'illusion réaliste “, que dans son article appelé “ Le Roman “, inséré en tant que préface du roman *Pierre et Jean* Maupassant nommé “ l'illusion complète du vrai “ (Maupassant 2000 et 2003 : 45). Nous nous appuyons sur les recherches des linguistes Philippe Hamon (1977), d'Yves Baudelle (1995) et sur l'ouvrage intitulé “ *Le Personnage* ” de Christine Montalbetti (2003).

“ Le nom propre du personnage paraît comme un signe motivé plutôt qu'arbitraire. Cette motivation, donc Philippe Hamon recense quelques-uns des moyens formels qu'elle emprunte, peut servir en somme de programme narratif du personnage, dont elle saisit un trait de caractère ou d'action. Elle peut aussi prendre son sens rétrospectivement, se donner à déchiffrer, derrière un mode d'apparition plus crypté, une fois l'intrigue lue. Elle peut encore dessiner de fausses pistes, déjouer l'horizon d'attente, devenir le

support d'une stratégie déceptive, entre effet de surprise et effet de complexité, à travers les jeux d'un contre-emploi. " (Montalbetti, 2003 : 71)

“ Cette motivation [du nom du personnage] peut jouer sur des procédés :

1. *visuels*, liés aux capacités diagrammatiques du langage écrit. La lettre O pourra être associée à un personnage rond et gras, la lettre I à un personnage maigre, etc. [...]

2. *acoustiques* (auditifs), ce sont les onomatopées proprement dites ;

3. *articulatoires* (musculaires), telle cette racine T.K. par exemple [...], formant un champ morphosémantique cohérent associé à l'idée d'un coup ;

4. *morphologiques*, en construisant des noms propres selon les procédés dérivationnels usuels, où le lecteur reconnaîtra des éléments aisément traductibles ou identifiables ; on peut parler ici de “ transparence “ morphologique, ou étymologiques (qui ne lira “ bœuf “ dans Bov/ary, dans Bouv-ard, Gobe-sec dans Gobsec, etc.) ”.

Baudelle met l'accent sur la tension, dans une œuvre romanesque, entre la motivation des noms propres, et leur arbitraire qui mime l'onomastique réelle des anthroponymes. Il conclut à la fin que, malgré les apparences de l'opacité, la motivation est systématique, quoiqu'elle puisse être estompée – mais il faut, pour la retrouver, descendre les trois grandes catégories du sémantisme des noms, puisque la motivation peut se cacher dans les signifiés connotatifs :

“ L'onomastique, ainsi tendue entre l'opacité et l'impidité, est en fait surdéterminée par une tension plus générale de l'écriture romanesque, prise entre une visée externe, mimétique, qui exigerait que l'onomastique fictive fût opaque, à l'image de l'anthropologie réelle, et une visée interne d'autonomie et de cohérence – d'où cette motivation des noms qui répond à un principe de redondance généralisée. “ (Baudelle, 1995 : 87)

Finalement, c'est en descendant du niveau de la dénotation à celui des signifiés connotatifs et puis vers le niveau des signifiés d'origine culturelle, que Baudelle affirme le “ caractère systématique de la motivation (estompée) des noms de personnages. “ (Baudelle, 1995 : 87-88).

2.2.2. La motivation des noms propres dans les deux recueils de nouvelles de Maupassant

Dans “ La Parure “, l'héroïne malheureuse d'appelle Madame Loisel. Maupassant nous semble ici avoir recours à l'étymologie du mot “ l'oiseau “, qui était l'oiseau “ (cf. www.cnrtl.fr). Il s'agirait de ce que Hamon appelle “ la motivation morphologique “ (Hamon 1977 : 148) et dans ce cas précis, on pourrait aussi voir recours à son concept de “ transparence “ morphologique ou étymologique “ (*Ibid.* : 149), parce que le mot “ oiseau “

est aisément identifiable dans le nom de famille du personnage. Ce nom est motivé, parce que la jeune femme semble être aussi “ légère “ qu’un oiseau, où le qualificatif est synonyme de l’” inconséquente “ et “ irréfléchie “. Le personnage, avatar d’Emma Bovary, est insatisfait de sa condition de petite bourgeoise contrainte à mener une vie modeste, sans fêtes, sans fastes, sans admirateurs, et rêve d’une vie mondaine à Paris, mais ne fait que provoquer le malheur de son mari et le sien, parce qu’invités à un bal au Ministère, elle prête un collier à son amie riche. Puis elle perd le collier qu’elle croit être en diamants, en achète un autre, qui est effectivement en diamants, en endettant le ménage pour pouvoir l’acheter, et mène une vie dure et misérable pendant les longues années, afin de rembourser la dette. Sa légèreté a eu donc les conséquences graves. À la différence de Mme Loisel, qui s’avère être donc *l’oisel*, légère comme un oiseau, bref le personnage serait “ irréfléchi “, voire un peu “ étourdi “, mais aussi “ légère “, au sens de : “ sans poids “, son amie riche et heureuse s’appelle Forestier : plus que le qualificatif “ forestier “, il nous semble ici que c’est la racine de la “ forêt “ qui semble ici être chargée de signification : à la différence de Mme Loisel, petite bourgeoise modeste, légère, “ sans véritable poids “ dans la société, l’amie riche mène une vie stable, son caractère même connote le côté fort et stable d’un arbre, et Maupassant semble nous suggérer que tout cela, comme la pérennité de sa beauté et de sa jeunesse, lui est assuré par sa richesse, ou au moins par une grande aisance, et par son statut social.

La vieille femme anonyme, ancienne mademoiselle Suzanne de Sirmont, héroïne du conte “ Le bonheur “, est bien celle qui a réussi à *surmonter* toutes les différences, de classe sociale, des origines géographiques, du milieu, de l’éducation, des habitudes probablement aussi, qui la séparaient de l’homme dont elle s’était éprise quand elle était la jeune fille. Issue de la noblesse de province, de Nancy, cette femme dont le frère deviendrait général, dût vaincre beaucoup d’obstacles pour se décider d’épouser, dans sa jeunesse, un jeune Corse, relativement pauvre, et cela malgré l’interdiction, peut-être tacite, et pourtant réelle, de sa famille, aisée, qui n’avait certainement pas approuvé cette “ mésalliance “. Pour aller vivre, à l’insu de sa famille d’origine, et probablement contre leur gré, comme l’épouse d’un jeune paysan obscur, au fond d’un vallon sombre, peint comme “ sinistre “ (dans une région très éloignée et représentée comme “ sauvage “)¹, et pour dormir “ sous l’humble toit “, elle qui descendait d’une famille aisée, voire riche, Suzanne a dû vraiment vaincre, surmonter bien des difficultés. Ici la ressemblance phonétique est significative et frappante, entre son nom de famille d’origine, de Sirmont, et le verbe *surmonter* : ce sont des

¹ Voir notamment l’épithète dans le syntagme « la Corse sauvage » (CJN, 86).

paronymes, où un seul phonème, [y], a été remplacé par une autre voyelle, également fermée, [i]. Ici il s'agirait de la motivation "acoustique" selon Philippe Hamon, même si cette motivation n'est pas explicite et immédiatement perceptible. Ici le nom propre dit le destin de l'héroïne, son bonheur conjugal ayant pu être réalisé grâce à son amour, sa détermination et sa capacité de *surmonter* les préjugés et les épreuves. Suzanne a été récompensé par un amour et un grand bonheur conjugal, dont la rareté est connotée par la rareté d'un spectacle visuel : celui de l'île (de Corse) aperçue comme sortant de la mer, puis y replongeant de nouveau. L'exceptionnel de l'émergence et de la disparition de la Corse, vues par les invités présents dans l'histoire cadre, correspond à la rareté et l'exceptionnel de ce bonheur conjugal qui dura toute une vie, et où une jeune aristocrate de la France hexagonale, promise à une vie de luxe et de plaisirs mondains dans une ville relativement grande, n'a jamais regretté d'avoir quitté son monde pour suivre l'homme aimé dans ce vallon isolé, afin d'y passer une vie entière comme fermière obscure, travaillant la terre et vivant dans "une petite demeure toute seule au fond d'un étroit vallon" (CJN, 87).

Dans la nouvelle "Le vieux", Maupassant représente un couple de fermiers normands, les Chicots, qu'il peint en des brutes sans âme et sans aucune spiritualité, et même sans aucune sensibilité ni compassion pour le père agonisant de la fermière, qu'il désigne comme la mère Chicot. Traité avec de l'humour noir, le sujet de la nouvelle est l'arrivée de la famille et des voisins pour les funérailles d'un vieux paysan encore vivant. Sa fille, pressée par les travaux des champs, et sûre que son père allait bientôt mourir, a invité la famille et les voisins aux obsèques du père qui, à la surprise de tous, tarde à mourir ... La nouvelle traite la vie dure des paysans normands à l'époque de Maupassant, la vie qui ne permet pas le développement ni le réveil des pensées ni des sentiments que l'on juge d'habitude être les plus naturels, et que l'on pense aller de soi, comme l'amour filial.

Le couple Chicot, fermiers pauvres, incultes, sont représenté par le narrateur de Maupassant comme des brutes sans empathie envers le vieux père mourant. Sans vouloir l'être, ils sont cruels dans leur absence de compassion et de pitié. Dans cette peinture sans complaisance de la nature humaine, Maupassant oppose l'affreuse solitude de l'agonisant, à l'indifférence générale des invités à ses funérailles, et à l'indifférence de sa propre famille - sa fille, mère Chicot, et son mari, sont plus occupés par leurs travaux des champs que par la disparition imminente de leur père et beau-père. Ici, l'anthroponyme Chicot renvoie au mot "chicot", qui désigne aussi la dent, les dents, où le sens peut être figuré, et désigner l'appétit que l'on a de manger, ou l'envie de nourriture (CNRTL, URL :

<https://www.cnrtl.fr/definition/chicot>), la mère Chicot ne pense à ce qu'elle mangera, elle ne pense qu'à son dur labeur qui seul lui puisse permettre de manger, et de survivre. Maupassant nous semble ici mettre en jeu la polysémie du mot " chicot ", où le vieux agonisant serait " chicot " parce qu'il ne peut plus travailler la terre, et qu'à cause de cela, il est vu par les membres de sa famille comme un être inutile, comme " reste du tronc ou d'une branche d'un arbre coupé ou arraché (*Ibid.*), ou comme " reste d'une dent cassée ou cariée " (*Ibid.*), les siens, dont la mère Chicot, sont " chicots " parce qu'ils ne pensent qu'à la survie, qu'ils ne sont préoccupés que par l'idée comment faire piquer des cossards - qui est le labeur ce qui assurera leur survie, alors que le vieux père se meurt.

" La Confession " est l'histoire d'une amitié inséparable des deux sœurs éprises d'un même jeune homme, fiancé de la sœur aînée, et empoisonné par la cadette jalouse. La cadette s'appelle Marguerite de Thérèlle, les derniers syllabes de son nom de famille évoquant " la sauterelle ". Or, la cadette, décidée de rester vieille fille après avoir commis le crime dont on ne l'avait jamais soupçonnée, est décrite dans sa vieillesse comme " triste, accablée, plus morne que l'aînée " (Maupassant 1977 : 234) et prématurément vieillie. Par cela, elle est le contraire de l'image que connote l'insecte, dont les sauts pourraient donner l'impression de gaieté et de l'insouciance. La motivation existe, mais elle annonce le caractère par antiphrase. D'ailleurs, la locution populaire dans le français contemporain " avoir une sauterelle (par ex. dans le plafond) " signifie " ne pas avoir toutes ses facultés mentales, être dérangé " (cf. CNRTL), et le lecteur a tout le droit de soupçonner une sorte de folie chez le personnage de la petite empoisonneuse de douze ans. Toutefois, n'ayant pas des preuves que le mot " sauterelle " avait ce sens déjà au XIX^e siècle, nous nous restreignons d'extrapoler le sens que le mot possède en français d'aujourd'hui en la langue française d'il y a plus de cent cinquante ans.

Le personnage féminin de la nouvelle " Souvenir " n'est pas désigné par un nom propre, mais uniquement par " madame " de convention, ou par le pronom personnel " elle "; ou par l'expression " la petite femme " (Maupassant 1977 : 229), ce syntagme ayant des connotations sensuelles ou sexuelles, car il peut signifier aussi " femme facile ou prostituée " (cf. CNRTL). La jeune femme n'est nullement une prostituée, mais le fait qu'elle profite de l'occasion lorsque son mari est absent pour s'amuser et finalement pour avoir une aventure avec un promeneur rencontré le jour même lors de sa promenade avec son mari, dans la forêt aux alentours de Paris, pourrait faire conclure au lecteur qu'elle serait une femme légère, sinon facile. Son anonymat même est significatif : elle serait le prototype de

la petite bourgeoise qui, insatisfaite de son mari et de son couple, profite de l'occasion inespérée qui est cette rencontre fortuite avec un inconnu, pour s'amuser avec un autre.

Le sujet de la nouvelle "*La femme de Paul*" du recueil "*La Maison Tellier*", est l'amour-passion d'un jeune homme riche, honnête, idéaliste et romantique pour une femme indigne de son amour - sa maîtresse Madelaine, jeune prostituée bisexuelle, perverse, vicieuse et faible, qui, par son amoralité et sa perversité, doit beaucoup au personnage de Nana dans le roman de Zola. D'ailleurs, le recueil de Maupassant sort en 1881, une année après *Nana* (1880). Là, le personnage féminin porte le nom qui rappelle le personnage biblique de Marie Madelaine. Ce dernier personnage, proche de Jésus, personnage très important, parce qu'elle était la première à se rendre compte de la disparition de son corps, signe de sa résurrection, est souvent assimilé, probablement à tort, à celui de la femme adultère que la foule voulait lapider et qui était sauvée par la charité et le pardon de Jésus². Ici, nous basant sur les recherches de Philippe Hamon (cf. Hamon 1977), nous pourrions conclure que le nom du personnage féminin de "*La femme de Paul*", à la fois satisfait et déjoue l'horizon d'attente qu'il crée, parce que Madelaine de Maupassant est vraiment adultère, comme l'était la femme anonyme sauvée par Jésus, mais la perversité foncière du personnage de Maupassant – la perversité qui n'est pas le lesbianisme, mais plutôt l'hypocrisie – semble dépasser de loin celui de la femme qui faillit être lapidée dans le récit de la vie de Jésus. Ici, l'horizon d'attente créé par le recours au nom de la Madelaine, qui a la dénotation positive dans la Bible, est déjoué parce qu'il ne permet pas de "prévoir" le personnage, qui est autre, ayant des traits négatifs.

La Madelaine de Maupassant ne ressemble nullement à la Madelaine qui a lavé de ces cheveux les pieds de Jésus – la femme de Paul doit bien plus à la Nana de Zola, parce que la femme de Paul est dure et cassante à l'encontre de son amant qui l'adore, alors qu'elle ne le respecte pas et n'aime pas d'amour, tout en ressentant pourtant quelque attachement envers lui. Le personnage zolien et celui de Maupassant sont également de jeunes femmes incultes, vulgaires, sans âme, presque bêtes, appartenant aux milieux les plus bas du peuple parisien, et qui pourtant ont su inspirer un fol amour à leur proie, à l'homme – ou, pour le cas de Nana, aux hommes – qu'elles manipulent aisément. Mais, à la différence de Nana, qui, sortie sur la scène du Théâtre des variétés, est décrite par Zola comme étant devenue la déesse Vénus, et qui possède une sorte de beauté et de fraîcheur, Madelaine a, au surplus de

² Voir « *La Bible, Le nouveau testament, L'Évangile selon Jean, 8* ».

son manque d'intelligence, d'âme, de manières et de culture, a un physique quelconque, n'étant qu'" une petite brune maigre avec des allures de sauterelle " (MT, 250). Bien que Madelaine de Paul vive avec ce jeune homme qui en est passionnément amoureux, elle lui préfère la grosse prostituée Pauline. Après le suicide de Paul, Madelaine est touchée, mais n'est pas malheureuse, et d'ailleurs elle oublie vite son amant et la fin tragique de celui-ci, et, aussi sensuelle que noceuse et superficielle, elle accepte l'invitation de Pauline de venir passer le reste de la soirée – et probablement de la nuit - dans le chalet où la dernière vit avec ses compagnes lesbiennes. Bref, la Madeleine de Maupassant, comme Nana, est immature, perverse, amoral, et représente le contraire même de la Madelaine de l'Évangile.

Dans " La Vendetta ", sorte de conte cruel, Maupassant situe l'action à Bonifacio, la vendetta étant alors toujours actuel en Corse, région d'ailleurs représentée comme pays des passions. Son narrateur nous raconte l'histoire de la veuve de Paolo Saverini dont on a tué le fils, Antonio. La vieille, n'ayant plus personne de la famille pour tenir sa promesse de vendetta, l'exécuta elle-même, se servant de son chien qu'elle avait dressé pour cela. Or, son nom de famille nous semble être motivé : phonétiquement, il rappelle le qualificatif " sévère ", et la vieille femme, en proie à la vengeance, sera effectivement impitoyable envers l'assassin de son fils, qu'elle fera dévorer par sa chienne affamée, qu'elle avait conditionnée à devenir vorace.

Le conte " Adieu " a pour sujet les souvenirs du narrateur de son amour impossible pour une jeune femme déjà mariée, histoire narrée dans une analepse. Or, ce n'est qu'après de longues années, quand le narrateur rencontre cette femme par hasard, que le nom du personnage féminin est révélé au lecteur, le personnage ayant resté anonyme avant cette rencontre fortuite lors d'un voyage en train. Hélas, quand il la revoit, Julie est une grosse mère de famille nombreuse, aussi peu désirable que Madame Arnoux aux cheveux blancs, dans la scène de sa dernière rencontre avec Frédéric Moreau, dans " *L'Éducation sentimentale* " de Flaubert. Or, l'ancien amour du narrateur s'appelle Julie, Julie Lafèvre. Un nom de famille bourgeois, peut-être bien banal. Mais un prénom qui cache peut-être une intertextualité littéraire qui enrichit le personnage de Maupassant des connotations significatives. Rappelons au préalable la définition du terme de l'intertextualité par Julia Kristeva, théoricienne de la littérature qui l'avait introduit : " Nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. " (Kristeva, 1958 : 61). Kristeva conclut, à la suite de Mikhaïl Bakhtine : " [...] tout texte se

construit comme une mosaïque de citations ; tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. ” (1969 : 145).

Le recours à l'intertextualité dans l'étude du personnage féminin dans “ Adieu “ enrichit le sémantème du nom propre du personnage par les sens nouveaux apportés par les connotations “ emportées “ d'un autre roman : en effet, il est probable que Maupassant, par ironie, prête à son personnage le nom de l'héroïne du roman “ *Julie ou La Nouvelle Héloïse* ” de Jean-Jacques Rousseau. Tout comme la nouvelle de Maupassant, le roman de Rousseau avait pour sujet un amour impossible, sauf que l'héroïne de Rousseau était idéalisée, alors que chez Maupassant la dame mûre, ancien amour de jeunesse du narrateur, est représentée comme un personnage grotesque, comme “ cette grosse dame “ (CJN, 257), “ cette mère poule très large, très ronde, avec une face de pleine lune qu'encadrerait un chapeau enrubanné “ (CJN, 257), la femme dans laquelle le narrateur avoue ne pas reconnaître son ancien amour. La Julie du roman rousseauiste et la Julie de Maupassant épouseront un autre homme que le jeune homme qu'elles avaient aimé d'amour, elles seront les mères des enfants de leur époux, mais c'est là que s'arrête toute ressemblance de leurs destins et de leurs personnages. Maupassant ne les rapproche que pour mieux souligner ce qui les sépare : le narrateur de Rousseau garde toujours l'image idéale et idéalisée de sa Julie, alors que le narrateur de Maupassant souligne la transformation grotesque opérée par le passage du temps, qui a fait une matrone peu avenante de la jeune fille jadis aimée, celle qui était “ la jeunesse, l'élégance et la fraîcheur même “ (CJN, 255).

2.3. L'étude des personnages féminins des deux recueils de nouvelles de Maupassant

2.3.1. La prostituée

La prostituée a acquis ses lettres de noblesse dans la littérature naturaliste, qui a certainement poussé Maupassant à écrire ses propres œuvres avec de tels personnages. Parmi les personnages de prostituées que l'on trouve dans la littérature, on peut citer “ *Marthe* ” de Huysmans (1876), en 1880, “ *Nana* ” d'Emile Zola et “ *La Fin de Lucie Pellegrin* ” de Paul Alexis. On peut donc trouver des personnages de prostituées dans la poésie de Maupassant, puis dans la nouvelle “ *Boule de Suif* ” (1880), dans laquelle il place la prostituée au cœur de l'histoire, et un an plus tard, il met également le personnage de la prostituée au premier plan dans la nouvelle “ *La Maison Tellier* ”. “ *La Maison Tellier* ” traite d'une maison close à Fécamp, et décrit la fermeture de l'établissement un samedi pour permettre à sa patronne, Madame Tellier, et à son groupe de filles d'assister à la première

communion de sa nièce dans un village éloigné de quelques heures. Les jeunes filles de la maison close présentent les diverses facettes de la fille facile. Les cinq prostituées sont décrites pour la première fois comme ayant pour but principal de satisfaire les envies et les fantasmes d'autrui : “ *Le personnel étant restreint, on avait tâché que chacune d’elles fût comme un échantillon, un résumé de type féminin, afin que tout consommateur pût trouver là, à peu près du moins, la réalisation de son idéal.* ” (MT, 11).

En outre, pour comprendre l'analyse des personnages des prostituées, le lecteur de ce travail doit être conscient des cadres clos dans lesquels Maupassant a développé ces personnages. Donc, l'enfermement féminin est avant tout liée à la prostitution et maison close. Cet enfermement est perceptible dans le récit lui-même, dans la manière dont Maupassant “ enferme ” la femme dans une image et il lui donne une fonction unique. Par conséquent, “ la prison de la femme par excellence serait alors le récit encadré ” (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 96). Tout cela explique pourquoi il est assez complexe de caractériser certaines personnes au-delà du niveau superficiel.

Il convient d'analyser à présent les personnages de Madame Tellier et de ces cinq prostituées : Fernande, Rosa la Rosse, Flora, Louise et Raphaëlle.

2.3.1.1. Madame Tellier

Madame Tellier est présentée comme une veuve, issu d’une bonne famille, qui gère une maison close à la campagne dont elle avait hérité sans aucune honte : “ *Madame, issue d’une bonne famille de paysans du département de l’Eure, avait accepté cette profession absolument comme elle serait devenue modiste ou lingère. Le préjugé du déshonneur attaché à la prostitution, si violent et si vivace dans les villes, n’existe pas dans la campagne normande.* ” (MT, 7).

Quant à son apparence physique, elle est décrite comme “ *grande, charnue, avenante* ” avec teint “ *pali dans l’obscurité de ce logis toujours clos* ” et ses cheveux follets et faux donnaient “ *un aspect juvénile qui jurait avec la maturité de ses formes* ” (MT, 8). En raison de son apparence, Madame a été poursuivie par de nombreux clients de son établissement après qu'elle a été devenue veuve. Mais elle n'a jamais cédé. Et elle a toujours rappelé à ses travailleuses qu’elles “ *n’étaient point du même panier* ” (MT, 9). Néanmoins, sa personnalité était ouverte et accueillante, elle aimait plaisanter et elle s'occupait vraiment de ses filles. De plus, elle était choquée d'entendre des gros mots : “ *et quand un garçon mal*

élevé appelait de son nom propre l'établissement qu'elle dirigeait, elle se fâchait, révoltée. ” (MT, 8).

Dans son pays natal Virville, où elle a assisté à la première communion de sa nièce, la fille de son frère, les gens ne connaissaient pas sa véritable profession, on disait seulement d'elle qu'elle “ est une bourgeoise de Fécamp “ (MT, 21). Son frère, Joseph Rivet, était au courant de son travail, mais il était indifférent et espérait que sa fille en hériterait, car Madame n'avait pas d'enfants : “ ...*Joseph, espérait qu'à force de prévenances il arriverait peut-être à obtenir qu'on fît un testament en faveur de la petite...* ” (MT, 21).

Ensuite, si nous devons analyser le caractère de Madame Tellier selon Greimas, elle aurait une fonction d'adjuvant. En particulier dans la situation où Rivet, opposant dans cette situation, tente de se forcer violemment et avec rage sur Rosa, une des filles qui travaillent pour Madame, donc elle “ *indignée, s'élança, saisit son frère par les épaules, et le jeta dehors si violemment qu'il alla frapper contre le mur* ” (MT, 52) pour aider et protéger Rosa.

Enfin, il convient de mentionner que la nature du “ métier ” de Madame Tellier et sa participation à des activités de maison close ne sont visibles qu'à la fin de l'histoire, lors d'une fête organisée à leur retour à Fécamp. Madame a entretenu le juge du tribunal de commerce, M. Vasse : “ *Madame s'abandonna aux bras de M. Vasse ; et les deux couples tournèrent en échangeant des baisers.* ” et “ *Madame le regardait d'un œil captivé, de cet œil qui répond “ oui “, un “ oui “ plus discret et plus délicieux qu'une parole.* ” (MT, 61).

2.3.1.2. Rosa la Rosse

Comme indiqué précédemment, les cinq prostituées de la Maison Tellier correspondent toutes à un certain type de femme idéal. Avant tout, les filles sont réparties dans l'espace afin de divertir certains types de gens. Au rez-de-chaussée, les clients sont les paysans et les travailleurs bruyants et au premier étage, les “ *messieurs* ” (MT, 11), donc les clients bourgeois. Les deux femmes qui sont situées au rez-de-chaussée sont Louise (Cocote) et Flora (Balançoire). Les trois dames qui travaillent au premier étage sont Fernande, Raphaële et Rosa la Rosse.

En commençant par l'apparence physique de Rosa la Rosse, elle est décrite comme étant “ *une petite boule de chair tout en ventre avec des jambes minuscules* ” et “ *souple* ”

comme un écureuil malgré sa graisse et l'exigüité de ses pattes ” (MT, 13). Son apparence physique peut également être imaginée lors de la scène du wagon où elle dévoile sa jambe : *“ qui découvrit une chose informe, toute ronde, sans cheville, un vrai “ boudin de jambe “* (MT, 28). De plus, tous les jours, on pouvait la trouver en train de chanter *“ des couplets alternativement grivois ou sentimentaux ”* et de parler sans cesse à propos *“ des histoires interminables et insignifiantes ”* (MT, 12).

Dans la deuxième partie de la nouvelle, lorsque la bande part en voyage à Virville, Rosa est le personnage qui est le plus au centre de l'histoire parmi les autres personnages.

À leur arrivée à Vireville, Madame fait très attention à ce que son secret ne soit pas révélé et elle essaie de faire passer ses dames pour des innocentes : *“ des parties de pensionnaires échappées, des courses folles, des jeux enfantins ”* et Maupassant tente également de peindre un tableau de tendresse dans lequel Rosa reconforte la petite fille épuisée et effrayée à la veille de sa première communion : *“ (Rosa) l'amena dans son lit bien chaud, la pressa contre sa poitrine en l'embrassant, la dorlota, l'enveloppa de sa tendresse aux manifestations exagérées, puis, calmée elle-même, s'endormit. Et jusqu'au jour la communiante reposa son front sur le sein nu de la prostituée. ”* (MT, 36).

Donc, lorsqu'ils sont arrivés chez les Rivet, Rosa dormait seule dans un cabinet noir et comme elle n'avait pas l'habitude de dormir seule et en paix, elle se sentit abandonnée : *“ ... peu habituée à dormir les bras vides, se sentit saisie par une émotion vague et pénible. ”* (MT, 35). Mead (1995) estime ensuite que, par cette scène, Maupassant montre ironiquement l'instinct maternel de Rosa, qui, en fait, n'est pas maternel car on sait pourquoi elle se sent seule (167).

Par ailleurs, il apparaît qu'en caractérisant le personnage de Rosa par le surnom “ Rosa la rosse ” acquiert elle-même un sens dans l'économie globale de la partie, car “ rosse ” veut dire entre autres “ mauvais ” ou “ perversi ”, mais chaque fois que le personnage de Rosa est mentionné, c'est exactement le contraire, elle est dépeinte comme une femme bonne et gentille. De plus, à l'aide du personnage de Rosa, Maupassant remet en question différentes valeurs et morales à l'intérieur de la nouvelle (Benini, 2011). Ce que l'on peut observer lors de la messe de la première communion, la scène dans laquelle Rosa, figure d'une prostituée, évoque un sentiment religieux et sacré : *“ ...Rosa, le front dans ses mains, se rappela tout à coup sa mère, l'église de son village, sa première communion. Elle se crut revenue à ce jour-là, quand elle était si petite, toute noyée en sa robe blanche, et elle*

se mit à pleurer. ” (MT, 43). Et selon Louis Forestier dans *le Préface*³ de *La Maison Tellier*, tout cela, sans doute, correspond à des nostalgies et à des transferts d'affection que le métier de la prostituée explique, c'est-à-dire Rosa éclatant en sanglots à l'église montre que les filles prostituées, malgré la condition dégradée dans laquelle elles vivent, avaient conservé au fond d'elles-mêmes des sentiments moraux.

Puis, on a déjà cité le fait que Joseph Rivet a tenté de violer Rosa à la fin de la nouvelle, en supposant qu'elle participerait uniquement en raison de son métier. En effet, il l'a violée verbalement et physiquement : “ *L'homme furieux, la face rouge, tout débraillé, secouant en des efforts violents les deux femmes cramponnées à lui, tirait de toutes ses forces sur la jupe de Rosa en bredouillant : – “ Salope, tu ne veux pas ? “* (MT, 50) avant que Madame Tellier n'ait sauvée Rosa.

2.3.1.3. Fernande

Fernande est l'une des dames du premier étage avec Rosa et Raphaëlle. Et elle correspond au type de “ *belle blonde* ”. Cependant, sa beauté est décrite d'une manière qui n'est pas tout à fait flatteuse : “ *très grande, presque obèse, molle, fille des champs dont les taches de rousseur se refusaient à disparaître, et dont la chevelure filasse, écourtée, claire et sans couleur* ” (MT, 12). L'auteur l'a également dépeinte comme une personne peu charmante lors de son voyage dans le train : “ *soufflait dans une robe écossaise dont le corsage, lacé à toute force par ses compagnes, soulevait sa croulante poitrine en un double dôme toujours agité qui semblait liquide sous l'étoffe.* ” (MT, 23).

Quant au caractère de Fernande, qui n'est décrit qu'en apparence, le fait unique que le lecteur apprend sur sa personnalité est qu'elle “ *aimait la musique* ” (MT,52). De plus, ce qui concerne toutes les femmes de la maison close, c'est la solitude qu'elles ont ressentie lorsqu'elles se sont retrouvées dans une position insolite : “ *Les filles, accoutumées aux soirées tumultueuses du logis public, se sentaient émues par ce muet repos de la campagne endormie. Elles avaient des frissons sur la peau, non de froid, mais des frissons de solitude venus du cœur inquiet et troublé.* ” (MT, 35).

³ Forestier, Louis, « Préface », dans Guy de Maupassant, *La Maison Tellier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, p. 7-15.

À la fin de la nouvelle, Fernande semble être dans une position confortable et sécurisante lorsqu'il y a une fête dans la maison close et qu'elle danse avec son client : “ *La grande fille enlaça le percepteur, Madame s’abandonna aux bras de M. Vasse ; et les deux couples tournèrent en échangeant des baisers.* ” (MT, 61).

2.3.1.4. Raphaële

Raphaële est une Marseillaise qui représente et joue le rôle indispensable de la “ *belle Juive* ” (MT, 12). La “ Belle Juive ” représente un archétype littéraire, notamment de la littérature européenne romantique du XIXe siècle. La “ belle courtisane juive ” est une création de Balzac présente dans “ *La Comédie humaine* ” (Esther de la *Splendeur et misère des courtisanes*). Elles sont les séductrices et leur judéité est un élément indispensable de leur pouvoir séducteur. Cependant, à l'époque dans laquelle Maupassant écrit, l'image de la “ belle juive ” se banalise et leur beauté devient moins parfaite, et celle qui était auparavant une courtisane, riche, indépendante et ayant un train de vie luxueux, devient une pensionnaire de maison close (Fournier, 2009 : 148). Ainsi, on peut facilement en arriver à la conclusion que son rôle est indispensable à la maison close parce qu'elle est originaire du sud et juive, ce qui satisfait les clients qui veulent des femmes "exotiques", en tout cas exotiques pour une petite ville normande.

Par ailleurs, son personnage apparaît dévalué, moralement et socialement. Maupassant la défigure par des tares physiques ou intellectuels et le portrait de Raphaële en est le témoin :

“ Maigre, avec des pommettes saillantes plâtrées de rouge. Ses cheveux noirs, lustrés à la moelle de bœuf, formaient des crochets sur ses tempes. Ses yeux eussent paru beaux si le droit n’avait pas été marqué d’une raie. Son nez arqué tombait sur une mâchoire accentuée où deux dents neuves, en haut, faisaient tache à côté de celles du bas qui avaient pris en vieillissant une teinte foncée comme les bois anciens. ” (MT, 12).

2.3.1.5. Les deux Pompes – Louise et Flora

Deux femmes au rez-de-chaussée, qui sont inférieures aux filles qui travaillent au premier étage, Louise et Flora, ont pour sobriquet les deux Pompes parce qu’elles sont comme “ *les femmes du peuple, ni plus laides, ni plus belles, vraies servantes d’auberge, on les désignait dans le port sous le sobriquet des deux Pompes* ” (MT, 13), elles versent à boire aux clients et mot pompe désigne cela. Les deux ont ensuite leurs propres surnoms,

Louise a pour surnom Cocotte, ce qui fait probablement allusion à sa profession de prostituée et Flora et surnommée Balançoire, “ *parce qu’elle boitait un peu* ” (MT, 13).

Par la suite, l'auteur ridiculise leurs vêtements et déclare que l'on a l'impression que ces femmes sont habillées pour un carnaval : “ *l’une toujours en Liberté avec une ceinture tricolore, l’autre en Espagnole de fantaisie avec des sequins de cuivre qui dansaient dans ses cheveux carotte à chacun de ses pas inégaux* ” (MT, 13). En outre, leurs vêtements continuent d'être ridiculisés lors de leur voyage, car ils sont décrits comme étant vulgaires et démodés : “ *et les deux Pompes semblaient s’être taillé des accoutrements étranges au milieu de vieux rideaux de fenêtre, ces vieux rideaux à ramages datant de la Restauration.* ” (MT, 24).

La rencontre des deux femmes avec l'homme du wagon, qui leur a offert des jarretières pour qu'elles les essayaient d'abord, est un petit aperçu de leur caractère. L'homme voyait clairement qu'il était plus facile de persuader Louise et Flora de faire une chose pareille, en même temps, elles semblaient être offensées “ *Les deux Pompes cependant semblaient si malheureuses qu’il leur renouvela la proposition.* ” (MT, 27). Flora Balançoire était “ *torturée de désir* ” et hésitait visiblement, elle a finalement cédé : “ *elle se décida, et relevant sa robe, montra une forte jambe de vachère, mal serrée en un bas grossier. Le monsieur, se baissant, accrocha la jarretière sous le genou d’abord, puis au-dessus* ” (MT, 27).

À la fin de la nouvelle, il est visible que la réalité d'une soirée festive et bien chargée dans une maison close correspond pour les deux femmes : “ *On les appelait partout à la fois ; elles ne pouvaient déjà suffire à la besogne, et la nuit pour elles s’annonçait laborieuse.* ” (MT, 59).

2.3.1.6. Prostituée dans “ La Femme de Paul ”

Dans le conte “ *La Femme de Paul* ” des personnages de prostituées ne sont pas vraiment au centre de l’histoire comme les personnages, mais elles sont pourtant présentes. Ainsi, dans ce conte Maupassant fait coïncider les deux types de femmes qui symbolisent à ses yeux un chemin vers la liberté du sexe tout entier : les prostituées et les lesbiennes. Il faut noter que chez Zola, aussi, dans le roman *Nana*, les lesbiennes étaient couramment associées à certains groupes déjà marginalisés, comme les prostituées et les actrices. D’ailleurs, *Nana* est les trois ensemble : elle est actrice, courtisane et lesbienne. Donc, lorsque Maupassant introduit l’amour lesbien, il montre “ les pratiques lesbiennes comme

une délivrance des femmes des exigences du désir masculin ” (Thorel, 2011 : 82). Auteur décrit par la suite les lesbiennes dans la nouvelle de cette manière :

“ Un canot couvert d’une tente et monté par quatre femmes descendait lentement le courant. Celle qui ramait était petite, maigre, fanée, vêtue d’un costume de mousse avec ses cheveux relevés sous un chapeau ciré. En face d’elle, une grosse blondasse habillée en homme, avec un veston de flanelle blanche, se tenait couchée sur le dos au fond du bateau, les jambes en l’air sur le banc des deux côtés de la rameuse, et elle fumait une cigarette, tandis qu’à chaque effort des avirons sa poitrine et son ventre frémissaient, ballottés par la secousse. Tout à l’arrière, sous la tente, deux belles filles grandes et minces, l’une brune et l’autre blonde, se tenaient par la taille en regardant sans cesse leurs compagnes. ” (MT, 259).

Et apparemment les lesbiennes étaient mieux admises que les prostituées par des assidus de la *Grenouillère*. Par ailleurs, les prostituées de *Grenouillère* ont été décrites comme telles : “ femmes dont les rondeurs sont suffisantes viennent là montrer à nu leur étalage et faire le client. ” (MT, 257). Elles sont également décrites comme sexuellement libérées et puissantes :

” Les femelles, désarticulées des cuisses, bondissaient dans un enveloppement 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 femmes en sueur. ” (MT, 276).

2.3.2. Jeune paysanne

Dans ces recueils de nouvelles, les personnages féminins de la campagne sont généralement des servantes et des domestiques qui sont victimes de la violence masculine, ce qui les rend malheureuses et les place dans une position vulnérable. Ces personnages sont alors les deux personnages du même prénom - Rose et Céleste. Les prochains sous-chapitres les présenteront toutes au lecteur.

2.3.2.1. Rose de “ Histoire d’une fille de ferme ”

“ *Histoire d’une fille de ferme* ” est une nouvelle qui fait partie du recueil “ *La Maison Tellier* ”. Le personnage principal de l’histoire est Rose, une jeune fille qui travaille comme servante dans la ferme de Maître Vallin. En outre, elle était généralement chargée des tâches ménagères et de la cuisine : “ *Rose, la servante, demeura toute seule au milieu de la vaste cuisine où un reste de feu s’éteignait dans l’âtre sous la marmite pleine d’eau chaude.* ” (MT, 95). Pour la faire paraître plus réelle, en tant que paysanne, Maupassant lui fait parler un dialecte normand, donc patois, par exemple elle appelle Maître Vallin “ *not’ maître* ” (MT, 116). En outre, selon Kerlouégan et Moricheau-Ariaud : “ les noms propres réalistes apparaissent en

général comme des désignateurs rigides qui permettent le classement et l'identification des personnages, donc leur nom est leur valeur canonique ” (2011 : 296). Et quant à Rose, son prénom ne s'accompagne pas de nom de famille, ce qui souligne son niveau minimal d'importance sociale, son interchangeabilité, tant ce prénom est courant à cette époque. Plus grave encore sont les connotations florales et poétiques qui sont ironiquement inadéquates avec la dureté de la vie quotidienne de la jeune femme, ce qui souligne la cruauté de son sort (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 296).

Ensuite, son apparence physique ne peut être vue qu'à travers la perspective d'un homme, ce qui veut dire que, dans les premières pages de la nouvelle, c'est l'intrusion du désir masculin qui perturbe l'état de béatitude Rose, qui sommeillait au pied d'un pommier : “ *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.* ” (MT, 99). Celui qui l'a séduite et qui l'a finalement quittée lorsqu'il en a eu assez d'elle, et après qu'elle avait été tombée enceinte, était Jacques “ *le garçon de ferme, un grand Picard bien découplé, qui la courtisait depuis quelque temps* ” (MT, 99). Il faut noter qu'avant que Jacques ne la séduise, elle montrait un caractère dur et fort, et elle se défendait : “ *Lui, tout à coup, la saisit par le cou et l'embrassa de nouveau ; mais, de son poing fermé, elle le frappa en pleine figure si violemment qu'il se mit à saigner du nez,* ” (MT, 100). De plus, son côté violent et fort se manifeste lorsqu'elle annonce à Jacques qu'elle est enceinte “ *elle le saisit à la gorge, le renversa sans qu'il pût se débarrasser de son étreinte farouche* ” (MT, 104). Par la suite, à cause de sa grossesse elle est sans cesse tenaillée par la peur, “ *étranglée par une angoisse* ” (MT, 124), de son maître et des autres gens de ferme. Sa peur est sans doute fondée car elle a subi des violences physiques (Maître Vallin : “ *il la saisit par le cou et se mit à la frapper au visage à coups de poing* ” (MT, 133)) et verbales (Jacques : “ *Ah bien ! si on épousait toutes les filles avec qui on a fauté, ça ne serait pas à faire.* ” (MT, 103)) de la part de ces hommes (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 97).

Par ailleurs, une grande partie du personnage de Rose est liée à son rôle de mère. Tout d'abord, elle a été contrainte de cacher sa grossesse et d'abandonner l'enfant illégitime qu'elle avait eu avec Jacques : “ *Elle raconta qu'elle était mariée, mais qu'elle ne pouvait se charger du petit et elle le laissa chez des voisins qui promirent d'en avoir bien soin.* ” (MT, 109). Mais peu de temps après, elle a commencé à éprouver “ *un amour inconnu pour ce petit être chétif* ” (MT, 109) et elle a décidé de travailler le plus dur possible à la ferme pour “ *amasser pour lui beaucoup d'argent* ” (MT, 110). Mais elle n'a jamais eu le courage d'avouer à Maître Vallin, devenu entre-temps son mari, qu'elle a déjà un enfant. En fait, ils n'ont pas pu avoir d'enfants

ensemble et son mari le lui a reproché, et elle a donc pris la décision de “ *avoir un enfant, un autre* ” (MT, 131). Elle a tout essayé, elle a prié, elle a donnée à boire à son mari “ *tous les soirs, un verre d'eau avec une pincée de cendres* ” (MT, 132), mais rien n'a abouti à un enfant et elle a dû finalement avouer à son mari que c'était à cause de lui et qu'elle avait déjà un enfant.

2.3.2.2. Céleste de “ *L'aveu* ”

“ *L'aveu* ” fait partie du recueil “ *Contes du jour et de la nuit* ” et c'est une des contes paysans. Les héros nobles de ces contes sont généralement motivés par le désir d'argent, ce qui est également le cas de la plupart de Normands, donc aussi dans ce récit.

Tout d'abord, nous avons la présentation et le portrait de la jeune fille d'une famille de paysans, Céleste Malivore : “ *une grande rousse aux cheveux brûlés, aux joues brûlées, tachées de son comme si des gouttes de feu lui étaient tombées sur le visage, un jour qu'elle peinait au soleil* ” (CJN, 52). De plus, pour ajouter au réalisme de son origine paysanne, elle s'exprime aussi en patois, par exemple : “ *Je crois ben que me v'la grosse.* ” (CJN, 53).

Dans ce conte, Céleste avoue à sa mère qu'elle est enceinte du jeune paysan Polyte, avec lequel elle a décidé de coucher afin d'économiser de l'argent pour ses voyages. Premièrement, la mère Malivore dans n'a aucune sympathie pour sa fille en détresse, qui s'effondre dans les champs et qu'annonce à sa mère qu'elle est enceinte. Avant de découvrir qu'elle est enceinte de Polyte, elle accepte le fait, espérant qu'il s'agira d'un garçon issu d'une famille riche : “ *Céleste n'était pas la première à qui pareille chose arrivait* ” et “ *Si c'était un gars bien riche et bien vu, on verrait à s'arranger. Il n'y aurait encore que demi-mal.* ” (CJN, 54). Lorsqu'elle découvre que le père est en fait Polyte, elle devient “ *affolée de colère* ” et elle “ *se mit à la battre avec une telle frénésie* ” (CJN, 54). Elle fait preuve d'un manque de considérations morales en incitant Céleste à poursuivre l'arrangement avec Polyte. Cette nouvelle illustre l'attitude des paysans à l'égard des relations sexuelles. La mère Malivore se préoccupe davantage de l'aspect financier que de l'aspect moral de l'arrangement. Polyte demande à plusieurs reprises à Rose si elle souhaite se conformer, comme si la question était attendue. Lorsqu'elle finit par accepter, il lui obéit nonchalamment, n'oubliant pas de crier au cheval : “ *Hue donc, Cocotte. Hue donc, Cocotte.* ” (CJN, 60).

En observant la réaction de la mère de Céleste, il est possible de percevoir les valeurs qui lui ont été inculquées et de comprendre pourquoi Céleste a agi comme elle l'a fait (Heap, 1971 : 45).

2.3.2.3. Rose de l'Histoire vraie

De même, dans le recueil de nouvelles “ *Contes du jour et de la nuit* ”, on retrouve le personnage de Rose, une héroïne douloureuse, innocente et poignante, plus précisément dans la nouvelle “ *Histoire Vraie* ”.

Rose est ainsi une jeune fille, servante, que le jeune noble du pays a achetée à son ami parce qu'elle lui plaisait bien : “ *elle, m'enjôla si bien, la gredine* ” (CJN, 241). Et bien sûr, dans les premiers temps, Rose, très jeune et naïve, est tombée amoureuse de son maître : “ *C't'enfant-là, voyez-vous, ce n'était pas n'importe qui. Elle devait avoir quéqu'chose de pas commun dans les veines. Ça venait encore de quéqu'fille qui aura fauté avec son maître. Bref, elle m'adorait.* ” (CJN, 242), mais le maître en a vite eu assez d'elle, surtout lorsqu'il a découvert qu'elle était enceinte, il a décidé de rompre les relations et de se débarrasser d'elle : “ *Ça y est ; mais faut parer le coup, et couper le fil, il n'est que temps.* ” (CJN, 242). Il procède alors à la vente d'elle et de ses terres et part tranquillement passer six mois chez son frère. Cependant, Rose était inconsolable : “ *Elle se traînait à mes pieds, elle sanglotait* ” (CJN, 247). De plus, elle était venue chaque semaine à son château, mais il traitait ses émotions de façon très cynique : “ *C'est bête, les femmes ; une fois qu'elles ont l'amour en tête, elles ne comprennent plus rien. Il n'y a pas de sagesse qui tienne, l'amour avant tout, tout pour l'amour.* ” (CJN, 247). Même après avoir été chassée, et devenue “ *une ruine, un squelette, une ombre* ” (CJN,248), elle est demeurée loyale et a aimé son maître, et l'a supplié de la reprendre : “ *Je n'peux pas, je n'peux pas m'passer de vous maintenant. J'aime mieux mourir, je n'peux pas !* ” (CJN, 248). A la fin, son dévouement lui a été fatal puisqu'elle est morte de chagrin ainsi que son enfant.

En outre, à travers le personnage de Rose, il est possible de constater le statut d'une femme de son origine à l'époque, donc le statut infamant des femmes. Tout au long de l'histoire, la femme est considérée comme une propriété, un objet, et une servante comme Rose est comparée à un animal : premièrement, avec la chienne du narrateur, Mirza, puis ce sont les circonstances de sa “ *vente* ” au narrateur qui associent Rose à la “ *jument noire* ” (CJN, 241) contre laquelle elle est échangée. Finalement, la parallèle claire entre jeune fille et bête

réapparaît au moment où le fils Paumelle, appelé par le narrateur qui souhaite lui céder Rose, vient “ comme s’il venait acheter une vache ” (CJN,245). Cette liaison accentue le sort déplorable de celle qui, étant en même temps domestique et femme, ne peut espérer gagner plus que l’affection manifestée pour un animal (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 97).

2.3.3. Bourgeoise insatisfaite de sa condition

Un autre type de personnages féminins dans les contes et nouvelles de Maupassant sont des femmes du milieu de la petite bourgeoisie qui ne sont pas satisfaites de leur position. Ce type de personnage peut être observé dans des contes *En famille* et *La Parure*.

2.3.3.1. Madame Caravan de nouvelle “ *En famille* ”

D’abord, il faut noter que chez Maupassant et dans ses nouvelles, les classes sociales sont avant tout définies par leur espace et leur langage. Dans la nouvelle *En famille* le nouvelliste fait la peinture d’un milieu petit-bourgeois chez la famille Caravan. Leur modeste appartement est décrit avec ironie : “ *Deux chambres, une salle à manger et une cuisine où des sièges recollés erraient de pièce en pièce selon les besoins, formaient tout l’appartement que Mme Caravan passait son temps à nettoyer.* ” (MT, 145). De plus, la monotonie et la répétition des conversations quotidiennes entre les époux Caravan sont également perceptibles quand Madame Caravan pose la question “ *Rien de neuf au ministère ?* ” (MT, 148) qui ouvre l’échange routinier entre Madame Caravan et son mari, de retour au bureau (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 87).

Ainsi, dans ce type de milieu, les femmes assument généralement les tâches ménagères, travaillent à domicile et s'occupent des enfants, ce qui est exactement le cas dans cette nouvelle. Madame Caravan est en effet maniaquement occupée à nettoyer son petit appartement : “ *sa femme, atteinte d’une maladie chronique de nettoyage, faisait reluire avec un morceau de flanelle l’acajou des chaises éparses dans la solitude des pièces.* ” (MT, 146) et elle prétend toujours qu’elle n’est “ *pas riche, chez moi tout est simple, mais la propreté c’est mon luxe* ” (MT, 147).

Puis, le portrait physique de Madame Caravan est plutôt brutal, elle est décrite de manière ridicule : “ *Elle n’avait jamais été jolie ; elle était laide maintenant, de petite taille et maigrelette.* ” (MT, 147). Elle est en outre décrite comme incapable de s'habiller

convenablement et les seules choses auxquelles elle prêtait attention étaient les “ *rubans de soie entremêlés sur les bonnets prétentieux* ” (MT, 147).

Au niveau de sa nature, elle est incontestablement plus dominante que son mari “ *Douée d’un sens pratique opiniâtre, elle était en tout le guide de son mari.* ” (MT, 147). C’est aussi elle qui doit, de ce fait, réfléchir à toutes les choses importantes, comme l’héritage de la mère de son mari, ce qui la rend également insatisfaite : “ *Mme Caravan, devenue soudain réfléchie, songeait à toutes les conséquences probables de l’événement ; tandis que son mari roulait des boulettes de pain qu’il déposait ensuite sur la nappe, et qu’il regardait fixement d’un air idiot.* ” (MT, 159). Son insatisfaction culmine lorsqu’elle devient “ *furieuse* ” (MT, 171) contre son mari, car elle et son mari se sont occupés de sa belle-mère, l’ont nourrie pendant dix ans, et son mari inapte prend le risque de perdre l’héritage au profit de sa sœur. Elle est également le cerveau qui a forcé son mari à prendre la pendule et la commode de la chambre de la vieille mère, parce qu’elle pense qu’ils devraient leur appartenir. La nature contrôlante de Madame Caravan se manifeste aussi dans le cadre du contrôle qu’elle exerce sur son mari et sur les autres membres de sa famille, par exemple, lorsqu’elle a donné à son mari des instructions pour la procédure des funérailles de sa belle-mère “ *Elle avait dressé une liste des choses à faire dans la matinée, et elle lui remit cette nomenclature dont il fut épouvanté.* ” (MT, 176).

En fin de récit, Maupassant se moque satiriquement de la cupidité de Madame Caravan concernant l’héritage, car sa belle-mère n’est pas vraiment morte et on lui a déjà pris ses biens. Par conséquent, elle devient “ *...effarée, muette... et affolée de colère...* ” (MT, 190).

2.3.3.2. Mathilde Loisel de “ *La parure* ”

Nouvelle “ *La parure* ” donne un grand exemple de ce type de personnage-Mathilde Loisel, d’une femme bourgeoise qui n’est pas satisfaite de sa position. On peut dire qu’elle est une variante de l’Emma Bovary de Flaubert, car elle fait tout pour changer et s’échapper de sa condition.

Tout d’abord le narrateur commence son récit avec des affirmations qui prouvent que des femmes comme Madame Loisel, qui se croit une “ *erreur de la nature* ” et ne se sent pas très bien dans sa peau, en voulant feindre un statut social qui n’est pas le leur, sont capables de provoquer le malheur de leur ménage : “ *les femmes n’ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce et leur charme leur servant de naissance et de famille. Leur finesse native, leur instinct d’élégance, leur souplesse d’esprit, sont leur seule hiérarchie, et font des filles du peuple les égales des plus grandes dames.* ” (CJN, 63). En outre, elle est dépeinte comme “ *une*

de ces jolies et charmantes filles ” (CJN, 63), ainsi, à cette époque, le physique de la femme comptait beaucoup, elle avait de bonnes prédispositions, mais son défaut était qu'elle n'avait pas d'argent et qu'elle ne pouvait donc pas épouser un homme riche, et enfin elle “ *se laissa marier avec un petit commis du ministère de l'instruction publique* ” (CJN, 63). Avec son travail, son mari n'était pas en mesure de lui offrir les choses matérielles qu'elle désirait, comme des toilettes et des bijoux, alors qu'elle se sentait “ *faite pour cela* ” (CJN, 65) et en ayant des biens matériels, elle serait en mesure d'être “ *tant désiré plaire, être enviée, être séduisante et recherchée* ” (CJN, 65). Et elle avait l'impression de l'avoir prouvé le jour de la fête en portant la parure de diamants qu'elle avait emprunté à son amie et en portant une robe qui a coûté à son mari toutes ses économies : “ *Elle était plus jolie que toutes, élégante, gracieuse, souriante et folle de joie. Tous les hommes la regardaient, demandaient son nom, cherchaient à être présentés. Tous les attachés du cabinet voulaient valser avec elle.* ” (CJN, 71).

Ensuite, sa souffrance est également représentée par le biais de l'espace dans lequel elle vit, qui est illustré comme “ *la pauvreté de son logement, de la misère des murs, de l'usure des sièges, de la laideur des étoffes* ”, en contraste avec les magnifiques chambres de luxe dont elle rêve et qu'elle pense mériter :

“ Elle songeait aux antichambres muettes, capitonnées avec des tentures orientales, éclairées par de hautes torchères de bronze, et aux deux grands valets en culotte courte qui dorment dans les larges fauteuils, assoupis par la chaleur lourde du calorifère. Elle songeait aux grands salons vêtus de soie ancienne, aux meubles fins portant des bibelots inestimables, et aux petits salons coquets... ” (CJN, 64).

En outre, pour le lecteur, sa personnalité antipathique se manifeste presque toujours dans les interactions avec son mari, qu'elle méprise parce qu'il ne peut pas lui fournir ce qu'elle veut, mais qu'il fait tout de même de son mieux. Par ailleurs, le lecteur sympathise davantage avec le mari parce qu'il n'élève jamais la voix, qu'il n'est jamais violent et qu'il obéit : “ *Au lieu d'être ravie, comme l'espérait son mari, elle jeta avec dépit l'invitation sur la table, murmurant : – Que veux-tu que je fasse de cela ? – Mais, ma chérie, je pensais que tu serais contente.* ” (CJN, 66).

Ses ambitions lui ont finalement coûté un échec lorsqu'elle a perdu un collier de diamants qui appartenait à son amie, qu'elle devait remplacer et payer, néanmoins, son mari l'a soutenue tout au long de cette période. Pendant dix ans elle “ *connut la vie horrible des nécessiteux* ” (CJN, 77) et “ *elle semblait vieille, maintenant. Elle était devenue la femme forte, et dure, et rude, des ménages pauvres. Mal peignée, avec les jupes de travers et les mains rouges, elle parlait haut, lavait à grande eau les planchers* ” (CJN, 79, donc enfin elle est devenue une “ femme de peuple ”. Même pendant ces épreuves, elle n'abandonne pas ses rêves

et continue à se faire des illusions : “ *Mais parfois, lorsque son mari était au bureau elle s’asseyait auprès de la fenêtre, et elle songeait à cette soirée d’autrefois, à ce bal, où elle avait été si belle et si fêtée.* ” (CJN, 79).

Enfin, Madame Loisel n’était que prisonnière de ses origines, de son sexe et de sa classe, l’héroïne apprend à la fin que la parure était de la bijouterie et qu’elle-même n’est qu’une “ *pauvre Mathilde* ” (CJN, 80).

2.3.4. Les femmes fortes

Les deux recueils de nouvelles nous présentent quelques personnages qui incarnent un type de femme forte, que ce soit en raison des souffrances qu’elles ont dû endurer ou des sacrifices qu’elles ont dû consentir. Dans la suite, nous analyserons les personnages féminins forts : Blanchotte, Suzanne de Sirmont, la veuve Saverini et Louise.

2.3.4.1. Blanchotte de la nouvelle “ *Le papa de Simon* ”

Blanchotte est le surnom d’une mère célibataire, d’un petit garçon Simon, dans un village normand. Il est à noter que son vrai nom n’est jamais mentionné dans le récit, soit pour paraître plus réaliste en gardant l’anonymat, soit pour le mystère.

Plus loin, Blanchotte était connue comme “ *une des plus belles filles du pays* ” (MT, 201) et “ *tous avaient entendu parler de la Blanchotte dans leurs familles* ” (MT, 192). Étant donné qu’elle était une mère célibataire, les autres personnes, en particulier les autres femmes du village “ *la traitaient entre elles avec une sorte de compassion un peu méprisante* ” (MT, 192). Pourtant, de nombreuses personnes, dont l’ouvrier Philippe et ses collègues, ont reconnu les motifs de Blanchotte : “ *On lui avait promis mariage, et j’en connais plus d’une qu’on respecte bien aujourd’hui et qui en a fait tout autant.* ”, en outre, ils ont reconnu les sacrifices et les repentirs qu’elle a endurés pour élever son fils : “ *Ce qu’elle a peiné, la pauvre, pour élever son gars toute seule, et ce qu’elle a pleuré depuis qu’elle ne sort plus que pour aller à l’église, il n’y a que le bon Dieu qui le sait.* (MT, 208). Sa force provenait avant tout de l’amour inconditionnel qu’elle portait à son fils Simon et des efforts qu’elle déployait pour l’élever : “ *elle embrassa son enfant avec violence pendant que des larmes rapides lui coulaient sur la figure* ” (MT, 202).

Malgré sa situation fâcheuse, Blanchotte est restée “ *bonne et brave fille, (...), vaillante et rangée malgré son malheur, et qui serait une digne femme pour un honnête homme* ” (MT, 207). Mais en raison de son expérience antérieure avec les hommes, elle semble en avoir une certaine réserve, ce qui se remarque lorsque Phillipe vient chez elle le soir : “ *La jeune femme se montra sur le seuil et lui dit d’un air peiné : “ C’est mal de venir ainsi la nuit tombée, monsieur Philippe.* ” (MT, 209) et “ *...il comprit tout de suite qu’on ne badinait plus avec cette grande fille pâle qui restait sévère sur sa porte, comme pour défendre à un homme le seuil de cette maison où elle avait été déjà trahie par un autre.* ” (MT, 202).

Afin de tirer une conclusion sur Blanchotte, mère de Simon, elle est une femme digne et sans complaisance avec les hommes, “ *Andromaque* ” maladivement protectrice de son fils, qui, se méfiant d’autrui, des hommes, et des femmes, propagatrices des rumeurs, emprunte avec dignité une voie solitaire (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 98).

2.3.4.2. Suzanne de Sirmont de la nouvelle “ *Le bonheur* ”

La nouvelle “ *Le bonheur* ” fait partie des nouvelles qui se produisent au cœur des paysages sauvages de la Corse, donc dans l’environnement isolé des paysans. Là, le narrateur du récit présente au lecteur le personnage d’une femme “ *vieille, sévère et propre, par exception* ” (CJN, 88). Le narrateur a le hasard de la rencontrer en Corse après cinquante ans de réclusion volontaire avec son mari là-bas.

Ainsi, en parlant à la femme, le narrateur apprend que celle-ci fait partie du “ *un gros scandale dans la noble Lorraine* ” (CJN, 91) et auparavant, elle était une jeune femme noble et riche, nommée Suzanne de Sirmont, qui s’est enfuie avec “ *un sous-officier de hussards du régiment que commandait son père* ” (CJN,91) et a sacrifié sa position. Elle est devenue maintenant une paysanne, “ *une femme de rustre, en bonnet, en jupe de toile* ” (CJN, 93) qui a abandonné tous les charmes et le luxe qu’elle aurait pu avoir, pour une vie modeste et simple : “ *Elle mangeait dans un plat de terre sur une table de bois, assise sur une chaise de paille, une bouillie de choux et de pommes de terre au lard. Elle couchait sur une paillasse à son côté.* ” (CJN, 93). Elle a alors bravement laissé derrière son ancienne vie et toutes les personnes qu’elle connaissait, pour être avec son mari qu’elle aime toujours sans réserve : “ *Elle avait abandonné la vie, toute jeune, et le monde, et ceux qui l’avaient élevée, aimée. Elle était venue, seule avec lui, en ce sauvage ravin.* ” (CJN, 93).

Enfin, son personnage incarne un amour fort et désintéressé de Suzanne pour son mari. Elle a renoncé à un monde de luxe, à une existence de plaisir et à la société de ses amis, pour

vivre avec son mari au milieu des falaises, dans le plus grand dénuement. Pourtant, au cours de ces cinquante années d'existence primitive, la félicité de Suzanne a été aussi illimitée que le sol désertique de la Corse : “ *Il m’a rendue très heureuse. Je n’ai jamais rien regretté.* ” (CJN, 93).

2.3.4.3. La veuve de Paolo Saverini d’ “ *Une vendetta* ”

Un autre récit, qui se déroule en Corse, met en scène le personnage de la veuve de Paolo Saverini, qui est sujet de ce récit, et son objet est de venger son fils Antoine qui était assassiné, en tuant son assassin Nicolas Rivolati.

Alors qu'elle vivait seule avec son chienne Sémillante, il n'y avait personne pour se charger de la vengeance. Elle était déterminée et a promis au cadavre de son fils qu'elle le ferait elle-même : “ *Va, va, tu seras vengé, mon petit, mon garçon, mon pauvre enfant. Dors, dors, tu seras vengé, entends-tu ? C’est la mère qui le promet ! Et elle tient toujours sa parole, la mère, tu le sais bien.* ” (CJN, 146). De surcroît, elle est devenue obsédée et acharnée à se venger : “ *Elle ne dormait plus la nuit, elle n’avait plus ni repos ni apaisement, elle cherchait, obstinée.* ” (CJN, 147). De ce désespoir, elle a eu l'idée de dresser sa chienne pour qu'elle devienne une tueuse, elle lui avait appris à déchirer, à dévorer, en ne lui donnant pas à manger. Au bout de trois mois de préparation, la vieille femme réussit son plan de vengeance et tue le meurtrier de son fils et elle peut enfin être tranquille : “ *La vieille, le soir, était rentrée chez elle. Elle dormit bien, cette nuit-là* ” (CJN, 152).

Ainsi, la vieille veuve Saverini qui utilise la violence au lieu de la justice pour se venger est probablement le signe d'un personnage psychologiquement perturbé, mais à la fois, en considération de l'époque et de la difficulté, voire de l'impossibilité d'obtenir justice en Corse, elle représente une femme forte, une mère prête à faire n'importe quoi pour son fils.

2.3.4.4. Louise de la nouvelle “ *Le père* ”

Louise était une jeune employée de magasin qui prenait l’omnibus aux Batignolles tous les jours pour aller au centre de Paris. Elle était alors aperçue par un employé plus âgé du ministère, François Tessier, qui prenait le même itinéraire pour se rendre à son travail. Il était fasciné par cette “ *...petite brunette, de ces brunes dont les yeux sont si noirs qu’ils ont l’air de taches, et dont le teint à des reflets d’ivoire.* ” (CJN, 30).

Lorsque François Tessier lui a proposé un rendez-vous, elle l'a repoussé et quand elle a finalement accepté d'y aller, elle s'est montrée très prudente et réservée, voulant préserver son honneur : “ *Il ne faut pas que vous vous trompiez sur moi. Je suis une honnête fille, et je n’irai*

là-bas avec vous que si vous me promettez, si vous me jurez de ne rien... de ne rien faire... qui soit... qui ne soit pas... convenable... ” (CJN, 33). Toutefois, bien que prudente, elle n'a pu résister à la volupté et à la flatterie de Tessier, au point qu'elle “ *se donna tout entière* ” (CJN, 38). Après quoi, elle est devenue son maîtresse pour une durée de trois mois, croyant qu'il allait l'épouser. Mais lorsqu'elle lui annonce sa grossesse, Tessier n'a plus qu'une idée en tête “ *rompre à tout prix* ” (CJN, 41). La jeune femme a alors supplié sa mère de la reprendre et, quelques mois plus tard, elle a accouché d'un fils.

Au fil des ans, elle est restée forte, s'est mariée et a eu un autre enfant. En la revoyant après de nombreuses années, Tessier remarquait qu'elle “ *avait un air sérieux de dame, une toilette simple, une allure assurée et digne* ” (CJN, 43). Ensuite, il a décidé de lui écrire, en vain, elle est restée distante et n'a pas répondu, et il s'est finalement rendu compte qu'après vingt lettres “ *il ne devait point espérer la fléchir* ” (CJN, 45).

2.3.5. Les femmes fatales

Le dernier type de personnage féminin qui sera abordé est celui des femmes fatales. La femme fatale est un archétype familier de personnage féminin dans la littérature, c'est-à-dire une femme attirante et séduisante, qui est simultanément dangereuse et qui provoque la perte des hommes qui tombent amoureux d'elle.⁴ Les héroïnes des nouvelles de Maupassant qui incarnent cet archétype peuvent être rencontrées dans les nouvelles “ *Les tombales* ”, “ *La femme de Paul* ” et “ *Le petit* ”.

2.3.5.1. La femme de la nouvelle “ *Les tombales* ”

Dans cette nouvelle, nous découvrons le personnage d'une mystérieuse femme sans nom que le narrateur a rencontré un jour dans le Cimetière de Montmartre.

Ainsi, son apparence est présentée sous les traits d'une femme en deuil, jolie blonde, vêtue de noir : “ *...j'allais partir quand je vis une femme en noir, en grand deuil, qui s'agenouillait sur le tombeau voisin. Son voile de crêpe relevé laissait apercevoir une jolie tête blonde...* ” (MT, 71). Au moment où le narrateur s'approche d'elle, elle semble souffrir profondément et se trouver dans un état de détresse, au point que “ *elle semblait elle-même être une morte qui penserait à un mort* ” (MT, 71). Le lecteur apprend alors qu'elle est en

⁴ <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/femme-fatale>

deuil de son mari, tombé au Tonkin, un an après leur mariage. De plus, le personnage du narrateur, Joseph de Bardon, paraît étonné que la femme l'invite dans son appartement pour le remercier de l'avoir consolée. Elle y parle d'elle-même et de sa solitude : “ *C’était si triste, si triste d’être toute seule dans la vie, toute seule chez soi, nuit et jour, de n’avoir plus personne à qui donner de l’affection, de la confiance, de l’intimité.* ” (MT, 75). Leur entretien s'est rapidement développé en quelque chose de plus lorsque le narrateur s'est senti séduit par les yeux de la femme, à tel point que : “ *Je la saisis dans mes bras, et sur ses paupières qui se fermèrent soudain, je mis des baisers... des baisers... des baisers... tant et plus.* ” (MT, 77). Cette liaison a duré environ trois semaines, avant que Joseph ne la quitte par ennui.

Même s'ils ne se sont pas revus depuis plus d'un mois, Joseph ne cessait de penser à leur liaison : “ *Son souvenir me hantait comme un mystère, comme un problème de psychologie, comme une de ces questions inexplicables dont la solution nous harcèle.* ” (MT, 79). Par ailleurs, il a tenté de l'oublier en fréquentant d'autres femmes, mais elle est toujours demeurée dans ses pensées. Au moment où ils se revoient enfin, elle est accompagnée d'un officier plus âgé et elle lui fait signe de ne pas lui parler. Ce qui amène le narrateur à se demander “ *à quelle race d’êtres appartenait cette sépulcrale chasseresse* ” (MT, 80). Finalement, son identité demeure un mystère, car on ne sait pas exactement comment elle s'appelle, d'où elle vient et si elle était véritablement une veuve : “ *Était-ce une simple fille, une prostituée inspirée qui allait cueillir sur les tombes les hommes tristes, hantés par une femme, épouse ou maîtresse, et troublés encore du souvenir des caresses disparues ?* ” (MT, 80).

2.3.5.2. Madeleine de “ La femme de Paul ”

Paul, personnage principal du conte “ La femme de Paul ”, est éperdument amoureux de Madeleine. Une fille idéale à ses yeux, décrite comme bête mais gentille, mais qui le déteste dans sa première tentative de se placer dans un rôle dominant. Elle se moque de lui et le repousse, rejette son autorité et fait ce qu'elle veut, et à la fin, elle le trompe.

Leur premier différend a eu lieu lorsque Pauline est venue en canot avec ses amies, qui étaient considérées comme des lesbiennes. Paul a été dégoûté, mais Madeline les a défendues : “ *– Est-ce que ça te regarde, toi ? Sont-elles pas libres de faire ce qu’elles veulent, puisqu’elles ne doivent rien à personne ? Fiche-nous la paix avec tes manières et mêle-toi de tes affaires...* ” (MT, 262). Déçu et en colère, il décide alors d'interdire à Madeline de sortir avec Pauline, il

soupçonnait que ces femmes peuvent représenter un danger pour la continuité de son histoire d'amour avec Madeleine, et celle-ci lui montre alors qu'elle ne peut pas être maîtrisée par lui : *“ Mon petit, je ferai ce qui me plaira ; si tu n'es pas content, file, et tout de suite. Je ne suis pas ta femme, n'est-ce pas ? Alors tais-toi. ”* (MT, 262). Ces mots pourraient résumer le cri collectif des femmes en liberté que Maupassant voulait soutenir, au même temps qu'une manière de provoquer celles dont les préjugés séculaires ne laissaient pas la capacité de réaction (Thorel, 2011 : 83).

Par ailleurs, le tabou social que Maupassant ne se défend pas d'évoquer est celui de l'homosexualité féminine. *“ La femme de Paul ”* nous le montre s'amusant à passer outre les préjugés, en défenseur de l'amour sans frontières et sans contraintes. Enfin, la lesbienne Pauline gagne la partie contre Paul qui, ne pouvant pas le supporter, devient fou et préfère se noyer plutôt que de s'affronter à l'échec (Thorel, 2011 : 83).

La réaction finale de Madeleine après la mort de Paul ne laisse pas de doute, l'amour lesbien peut posséder la même force que celui admis entre un homme et une femme : *“ Madeleine se releva, et pleurant toujours, mais avec des sanglots affaiblis, la tête sur l'épaule de Pauline, comme réfugiée dans une tendresse plus intime et plus sûre, plus familière et plus confiante, elle partit à tout petits pas. ”* (MT, 287).

2.3.5.3. Jeanne du conte “ *Le petit* ”

Le personnage féminin principal de cette histoire est Jeanne. Ainsi, elle était la voisine d'un veuf récent, Lemonnier, qui est tombé amoureux d'elle et l'a épousée. Il l'adora aveuglement : *“ Il ne voyait qu'elle au monde, ne pensait qu'à elle, la regardait sans cesse avec des yeux d'adorateur prosterné ”* (CJN, 200), il était si enchanté d'elle qu'il était si nerveux et qu'il faisait de *“ mille maladresses ”*.

Alors même qu'il fait de son mieux pour la rendre heureuse, elle semble agacée par l'adoration qu'il lui porte : *“ Elle souriait, d'un air calme et résigné ; puis détournait les yeux, comme gênée par l'adoration de son mari. ”* (CJN, 201). Lorsque la jeune femme est tombée enceinte, il s'est particulièrement occupé d'elle et ne l'a jamais quittée. C'est à cette époque qu'ils ont commencé à dîner trois fois par semaine avec un ami d'enfance de Jeanne M. Duretour. M. Duretour était particulièrement gentil avec Jeanne et il *“ apportait des fleurs à madame, et parfois une loge de théâtre ”* (CJN, 202). Quelque temps après, elle est morte en accouchant d'un petit garçon.

Le lecteur et M. Lemonnier découvrent alors post-mortem la vérité sur Jeanne. Il est révélé lorsque Céleste, la bonne de Lemonnier, est fatiguée du comportement gâté du petit garçon et qu'elle lui révèle que le père du garçon est M. Duretour et que sa femme Jeanne était une infidèle : “ *Regardez-le, regardez-le donc, bête que vous êtes, si ce n’est pas tout le portrait de M. Duretour ; mais regardez son nez et ses yeux, les avez-vous comme ça, les yeux ? et le nez ? et les cheveux ? les avait-elle comme ça aussi, elle ?* ” (CJN, 209).

Finalement, Jeanne est fatale à M. Lemonnier. Donc, quand le père du Petit apprend que celui-ci n’est point de son sang, il se réfugie dans la mort, plus encore pour l’infidélité de sa défunte épouse que pour cette déception insupportable : son fils n’est pas son fils.

3. Thématique

Le format de la nouvelle correspond parfaitement à ce que Guy de Maupassant avait l'intention de faire passer comme commentaire et message sur la société de son temps, c’est pourquoi Maupassant novelliste est de nos jours plus célèbre que Maupassant romancier ce qui ne veut pas dire que ses romans sont inférieurs à ses nouvelles, mais, seulement, le message “ maupassantien ” trouve son expression la plus authentique et vraie dans récit court. Par ailleurs, la brièveté de la nouvelle ne signifie pas que les sujets à traiter sont limités, au contraire la nouvelle suppose une thématique quasiment infinie (Place-Verghnes, 2002 : 12). Ainsi, dans les recueils de nouvelles de Maupassant, on peut distinguer tout un éventail de thèmes : *la mort, l’amour, l’adultère, l’argent, la paternité*...et bien d'autres encore. Dans la suite de ce travail, nous approfondirons certains d'entre eux.

3.1. La mort

Avant de parler du thème récurrent de la mort dans ces nouvelles, il convient de mentionner que Maupassant porte sur le monde un regard radicalement pessimiste qui se trouve à l’origine d’une conception particulière d’écriture. Maupassant doit à la double influence de Flaubert et de Schopenhauer sa conception désenchantée de l’existence (Bury, 1994 : 7). C’est pourquoi dans les nouvelles qui composent les deux recueils qui sont l’objet de notre étude, il ne manque pas de scènes traumatiques ou scabreuses, en tant que suicides, meurtres, viols, tortures en tous genres, etc. Ainsi, dans le recueil “ *La maison Tellier* ”, le thème de la mort apparaît dans les récits “ *En famille* ” (faux décès de la vieille matriarche Caravane), “ *La*

femme de Paul ” (suicide de Paul), “ *Les Tombales* ”. D’autre part dans le recueil “ *Contes du jour et de la nuit* ”, comme le suggère le titre, il y a un côté plus sombre. À partir du septième conte “ *Le vieux* ”, le recueil prend davantage le côté de la nuit, cela veut dire que sur les quinze nouvelles qui suivent, treize ont comme sujet central la mort d’un des personnages et deux indirectement ont trait à la mort.

3.1.1. La mort dans le recueil “ *La Maison Tellier* ”

Dans ce recueil, la mort n'est pas le thème central, mais elle est tout de même là, ne serait-ce à titre implicite. Ainsi, dans la nouvelle “ *En famille* ” la mort est présente de manière comique des tribulations de la vieille Caravan qu’on croit morte dans son deuxième étage de l’appartement de Neuilly, son agonie est décrite comme suit : “ ... elle apparut, immobile et sèche, avec sa peau jaunie, plissée, tannée, ses yeux clos, ses dents serrées, et tout son corps maigre raidi, ” (MT, 153). Quand son décès a été prononcé, sa belle-fille et son fils n'ont pensé qu'à l'héritage, notamment – sa commode et sa pendule dite “ *jeune fille au bilboquet* ”. Sa famille venait se recueillir selon le rituel de deuil, ce qui a été ironiquement démontré lorsque la petite fille Caravan a amené ses amis pour le faire :

“ Elle guida solennellement ses camarades, s’agenouilla, fit le signe de la croix, remua les lèvres, se releva, aspergea le lit, et pendant que les enfants, en un tas serré, s’approchaient, effrayés, curieux et ravis pour contempler le visage et les mains, elle se mit soudain à simuler des sanglots en se cachant les yeux dans son petit mouchoir. ” (MT, 181).

Le seul à avoir montré un peu de compassion pour la vieille femme était son fils, M. Caravan, dont la vie a été “ *coupée au milieu ; et sa jeunesse entière disparaissait engloutie dans cette mort* ” (MT, 163). Il essayait d'obtenir un peu de pitié de la part des gens de la ville, dans les bistrotts, mais il se heurtait à l'indifférence de tout le monde, ce qui accentuait le manque d'empathie des habitants des grandes villes. Finalement, “ la vieille ressuscite mal à propos au grand dam de ses proches, sa “ mort ” n’était qu’une syncope, et les veilles, les calculs, legs et disposition funéraires étaient vains. La morte était vivante ” (Thorel, 2011 : 111).

De plus, dans le récit “ *Les Tombales* ”, le titre même prouve que le thème de la mort est présent. Le personnage principal de l’histoire Joseph de Bardou aimait flâner dans les cimetières. Le cimetière qui apparaît dans la nouvelle est mentionné comme un cimetière grand et beau, comme celui de Montmartre à Paris, en ces sortes de ruches alvéolaires au cœur de la cité, on prendrait les morts pour des vivants :

“ Et puis, j’aime aussi les cimetières, parce que ce sont des villes monstrueuses, prodigieusement habitées. Songez donc à ce qu’il y a de morts dans ce petit espace, à toutes les générations de Parisiens qui sont logés là, pour toujours, troglodytes définitifs enfermés dans leurs petits caveaux, dans leurs petits trous couverts d’une pierre ou marqués d’une croix, tandis que les vivants occupent tant de place et font tant de bruit, ces imbéciles. ” (MT, 68).

De la sorte, Maupassant dépeint les morts dans le cimetière comme des voisins, mais la distinction entre les vivants et les morts réside dans le fait que ces derniers ne peuvent pas effectuer les mêmes activités que les premiers, et que les vivants sont “ des imbéciles ⁵”, des idiots dont les activités agacent le narrateur. Le narrateur observe tout : la position des défunts sous terre, l’apparence des pierres tombales et mausolées, et la manière dont les feuilles vertes se nourrissent des restes humains dans le sol.

Dans le récit “ *La femme de Paul* ”, après s’être senti déçu et trompé par une femme dont il était très amoureux, Paul se suicide en se noyant dans la Seine : “ *Le fleuve était là. Comprit-il ce qu’il faisait ? Voulut-il mourir ? Il était fou. (...) Puis, d’un bond formidable, d’un bond de bête, il sauta dans la rivière,* (MT, 283). Par ailleurs, son cadavre, après avoir été retiré de la rivière, a été décrit de manière tout à fait naturaliste : “ *... il semblait vert déjà, avec sa bouche, ses yeux, son nez, ses habits pleins de vase. Ses doigts fermés et raidis étaient affreux. Une espèce d’enduit noirâtre et liquide couvrait tout son corps.* ” (MT, 285). Il convient de mentionner que l’eau est un motif récurrent dans l’œuvre de Maupassant. Et pour les personnages qui sélectionnent l’eau comme façon de suicide, l’élément devient un élément préféré et il est intéressant de remarquer que Maupassant a choisi, pour la majorité de ses personnages, ce genre de mort. Et selon Gaston Bachelard : “ *L’eau est l’élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les charmes de la vie et de la littérature, elle est l’élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste.* ” (1942 : 112). D’ailleurs, cette définition correspond parfaitement au suicide de Paul, qui n’a pas supporté que son amante l’ait trompé avec une femme.

3.1.2. La mort dans le recueil “ Contes du jour et de la nuit ”

Ainsi ce qui a été dit précédemment, le thème de la mort est quasiment omniprésent dans ce recueil de nouvelles. De plus, Pierre Reboul dans le Préface ⁶de “ *Contes du jour et de la nuit* ” constate que “ l’art de Maupassant refuse la psychologie et c’est ce qui donne à ces

⁵ Voir la citation *supra*.

⁶ Reboul, Pierre (1984), « Préface », p.7-46 dans « Contes du jour et de la nuit », éd. Pierre Reboul, Paris, Gallimard, Folio.

contes, à travers leur réalisme, malgré leur “ humble vérité ”, ou à cause d’elle, une évidente surréalité ”. Par conséquent dans ce recueil, la mort occupe une place importante (1984 : 38-39). Souvent gênante, pour les vivants. Examinons maintenant plus en détail certaines d'entre elles.

En premier lieu, dans “ *Le vieux* ” la famille souhaite la mort à un vieux père qui souffre et qui est “ *quasiment passé* ” (CJN, 102), mais qui tarde à s’éteindre : “ *elle alla voir son père, s’attendant à le trouver mort* ” (CJN, 103), et comme il n’était pas mort au moment où il semblait l’être, la fille et son mari ont dû servir deux fois les douillons des obsèques, cela qui a coûté de l’argent et de la fatigue. Lorsqu’il meurt, la famille est soulagée : “ *C’était fini, ils étaient tranquilles.* ” (CJN, 111). Maupassant semble dépasser la vraisemblance par le cynisme avec lequel il aborde le thème de la mort et le thème des rapports familiaux, qu’il enchevêtre dans cette nouvelle.

Dans le récit “ *Un lâche* ” l'intrigue tourne essentiellement autour du vicomte Signoles et des difficultés qu’il doit affronter avant de se battre en duel. Signoles est confronté à des difficultés mentales et la peur de la mort l'envahit : “ *Après-demain, à cette heure-ci, je serai peut-être mort. Et son cœur se remit à battre furieusement.* ” (CJN, 121). Cependant, avant que le duel n'ait pu avoir lieu, il se suicide et, avant de se tuer, il réfléchit à ce que la société penserait de lui après qu’il l’a commis : “ *Il regardait au bout du canon ce petit trou noir et profond qui crache la mort, il songeait au déshonneur, aux chuchotements dans les cercles, aux rires dans les salons, au mépris des femmes, aux allusions des journaux, aux insultes que lui jetteraient les lâches.* ” (CJN, 129). Il faut également noter que pour Maupassant, le suicide est justifié, non pas pour une raison précise, mais bien directement par la condition de l’homme voué à la solitude et angoisse (Bury, 1994 : 10). Ainsi, Signoles n'est pas nécessairement un lâche, car “ *il était brave, puisqu’il voulait se battre* ” (CJN, 130).

Puis, dans “ *L’ivrogne* ” la mort apparaît sous la forme d'un meurtre brutal. L'ivrogne Jérémie tue sa femme Méлина après l'avoir trouvée en train de commettre l'adultère avec un autre homme. L'alcool l'a rendu encore plus furieux et il s'est emparé de la première chose qui lui tombait sous la main, à savoir une chaise, et a violemment frappé sa femme avec l’objet, jusqu'à ce qu'elle meure :

“ Et, levant la chaise qu’il tenait dans sa poigne robuste de matelot, il l’abattit devant lui avec une furie exaspérée. Un cri jaillit de la couche ; un cri éperdu, déchirant. Alors il se mit à frapper comme un batteur dans une grange. Et rien, bientôt, ne remua plus. La chaise s’envolait en morceaux ; mais un pied lui restait à la main, et il tapait toujours, en haletant. ” (CJN, 141).

“ *Une vendetta* ”, évoque d'abord la mort sous forme d'assassinat d'Antonio Saverini, fils unique de la vieille veuve Saverini. Celle-ci se retrouve alors seule pour venger son fils, ce qu'elle parvient à faire en conditionnant pour cela de sa chienne Sémillante. Elle entraîne son chien, de façon presque pavlovienne, à tuer les hommes en l'affamant. Lorsque l'heure de la vengeance a sonné, la chienne était parfaitement prête pour le meurtre : “ *L'animal, affolé, s'élança, saisit la gorge. L'homme étendit les bras, l'étreignit, roula par terre. Pendant quelques secondes, il se tordit, battant le sol de ses pieds ; puis il demeura immobile, pendant que Sémillante lui fouillait le cou, qu'elle arrachait par lambeaux.* ” (CJN, 152).

Le conte “ *Coco* ” illustre la violence humaine et la cruauté envers les animaux, plus particulièrement envers une vieille jument, Coco, par le jeune paysan Zidore. Par ailleurs, le monde paysan entretient donc un commerce avec la mort, en est l'instrument, exécuteur de basses œuvres inavouables et sorte de complice obscur. Revenons à Zidore, il en est un excellent exemple, qui prive consciemment, par cruauté et jalousie de primitif, la vieille jument Coco dont il a la garde, de sa nourriture de tous les jours à tel point de la laisser mourir : goujat stupide et barbare, proche de la brute, il montre bien cette sorte de sadisme qui semble faire les conditions d'une frustration absolue. Coco, tous les jours de plus en plus affamée, assiste dans des affres mortelles à l'incompréhensible manège de Zidore qui lui retire régulièrement sa pitance (Thorel, 2011 : 103).

Dans “ *La Main* ”, le conte fantastique, le meurtre, lui aussi légitimé, fait intervenir un bourreau sauvage, dont l'identité reste mystérieuse et inconnue. Le récit traite donc du meurtre mystérieux de Sir John Rowell. L'état et l'analyse de son cadavre sont quasiment réalisés comme une autopsie, cela veut dire que le cadavre est décrit très précisément : “ *...le cadavre étendu sur le dos, au milieu de la pièce. Le gilet était déchiré, une manche arrachée pendait, tout annonçait qu'une lutte terrible avait eu lieu. L'Anglais était mort étranglé.* ” (CJN, 171).

La mort du “ *Gueux* ” est un réquisitoire silencieux contre la société des brutes, celle des paysans et des gendarmes. Le gueux meurt, victime d'une mort violente et lente. Le pauvre homme allait de village en village pour mendier et personne ne voulait l'aider. Il n'avait pas mangé depuis des jours quand il a été accusé et battu par un fermier pour avoir volé, ce qui l'a conduit en prison. À la fin, Maupassant indique de manière sarcastique qu'il est mort de faim parce que les gendarmes ne lui ont rien donné à manger ou à boire : “ *Les gendarmes ne pensèrent pas qu'il pouvait avoir besoin de manger, et on le laissa jusqu'au lendemain. Mais, quand on vint pour l'interroger, au petit matin, on le trouva mort, sur le sol. Quelle surprise !* ” (CJN, 186).

Le titre même du conte “ *Un Parricide* ” annonce que la mort y est impliquée. De plus, dans ce récit le meurtre prend tout son éclat, moral et politique ; quand l’accusé quitte, après la plaidoirie, le silence ou il avait enclos sa dignité, c’est un merveilleux réquisitoire contre l’engendrement des bâtards et contre la toute société (Reboul, 1984 : 39). Le héros de ce récit a tué ses parents parce qu’ils l’avaient rejeté depuis toujours et qu’ils vivaient heureux sans lui, et il a déclaré qu’il avait le droit d’agir ainsi : “ *Je me suis vengé, j’ai tué. C’était mon droit légitime. J’ai pris leur vie heureuse en échange de la vie horrible qu’ils m’avaient imposée.* ” (CJN, 193).

Par ailleurs, le père du “ *Petit* ” se résout au suicide quand il apprend que son fils n’est pas le sien, et que sa femme décédée ne lui était pas fidèle. Il décide que cette déception est trop lourde à porter pour qu’il puisse vivre, plus encore que le fait que son fils n’est pas le sien. Sa bonne Céleste, celle qui lui a révélé la vérité, l’a retrouvé après qu’il s’est pendu : “ *M. 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.* ” (CJN, 211).

Le mort de “ *Le Roche aux Guillemots* ” dérange à peine, dira-t-on, puisque M. d’Arnelles qui transporte le cadavre de son gendre, n’est nullement affligé par cette mort, et continue à chasser. En outre, l’un des chasseurs proches de M. d’Arnelles est indifférent à la mort d’un homme qui lui est inconnu et dit au premier de rester quelques jours de plus à la chasse parce que son gendre est mort de toute façon : “ *Cependant... puisqu’il est mort... il me semble... qu’il peut bien attendre un jour de plus.* ” (CJN, 221). Pierre Reboul estime que dans cette nouvelle notamment, Maupassant met en scène une mort inévitable et banale pour accentuer l’égoïsme des vivants (1984 : 39).

Puis, conte “ *Tombouctou* ” l’histoire impitoyable d’un soldat noir, car elle traite des violations des lois fondamentales du respect qu’on doit aux corps des morts : il parle du cannibalisme. En effet, le récit décrit l’histoire des cadavres des Prussiens qui étaient atrocement mutilés à cause de la misère et de la faim des hommes : “ *Je réfléchis à tout cela après avoir dévoré ma viande. Alors une pensée horrible me vint. Ces nègres étaient nés bien près du pays où l’on mange des hommes !* ” (CJN, 235).

La mort de l’héroïne “ *d’Histoire vraie* ”, Rose, est due au fait qu’elle a trop aimé. Quand les convenances et la hiérarchie sociale interdisent une union dont l’amant, d’ailleurs, n’a aucune envie, il reste à la jeune femme à trouver un refuge dans la mort. Non pas un suicide,

mais l'irrésistible et lente connivence d'un corps qui devient " *une ruine, un squelette, une ombre. Maigre, vieillie* " (CJN, 248), où le " corps est blessé en même temps que le cœur " (Reboul, 1984 : 41).

Selon le narrateur " *d'Adieu* " les femmes n'ont que dix ans pour être belles, et après avoir passé la " fleur de l'âge ", quand elles entrent dans la période de vieillissement de leur corps, elles sont " mortes " : " *Je pleurais sa jeunesse, je pleurais sa mort.* " (CJN, 259).

Enfin, dans la " *Confession* ", la jeune fille, ici presque une enfant, peut aimer jusqu'au meurtre. " *La redoutable mort était là, cachée, attendant.* " (CJN, 277), raconte le narrateur évoquant les derniers instants de Marguerite de Thérèlles sur sa couche dernière, mais aussi le souvenir de mari de sa sœur Suzanne, Henry de Sampierre, qu'elle avoue avoir tué par jalousie, en l'empoisonnant (Thorel, 2011 : 110). Marguerite a en effet observé et admiré les actions de sa sœur aînée, Suzanne, dès leur plus tendre enfance. Et naturellement, lorsqu'elles ont grandi, Suzanne est tombée amoureuse d'Henry de Sampierre et ils étaient destinés à se marier. Marguerite a décidé qu'elle voulait épouser Henry et que si elle ne le faisait pas, personne ne le ferait : " *Il n'épousera pas Suzanne, non, je ne veux pas !... C'est moi qu'il épousera, quand je serai grande.* " (CJN, 283). La petite Marguerite a décidé alors d'empoisonner les petits gâteaux qu'elle et sa sœur ont préparé pour Henry avec " *une poudre brillante* " (CJN, 284) qu'elle a volée dans le cabinet de sa mère.

3.2. L'amour

La prochaine thématique étudiée, très chère à Maupassant, est celle de l'amour. L'amour selon lui est rarement sentimental, il devient quasiment toujours une passion, la majorité du temps passagère, qui frappe les hommes mais aussi les femmes, un amour qui aveugle, et rend fou. C'est une passion morbide et pathologique. Pour Maupassant, le monde était un chaos impénétrable sur lequel l'homme n'avait aucune prise, la vie n'avait ni but ni sens, et l'amour n'était qu'un piège tendu par la pulsion, par l'instinct érotique. Pour lui, " toute valeur était relative, toute connaissance était incomplète et il assumait avec lucidité l'incertitude qu'impliquait une vision relativiste du monde " (Thorel, 2011 : 72).

Donc, le plaisir érotique fait l'objet d'un nombre important de ses nouvelles. Le milieu diffère, il y a des récits qui se déroulent dans des maisons closes et sur les terres de riches

propriétaires et barons. La passion prend toutes les formes, elle ira de l'amour exclusivement sensuel, voire de la simple concupiscence, jusqu'à un amour raffiné. Mais, dans ces contes on trouve peu de grandes amours. En d'autres termes l'amour est désacralisé et réduit à l'aspect physique où les hommes célibataires, qui sont généralement misogynes, jouent le rôle principal. L'univers de Maupassant est dominé par la fatalité du corps et, par conséquent, l'amour est " voué à la dégradation, à l'humiliation et à l'échec " (Thorel, 2011 : 74).

3.2.1. L'amour dans " La Maison Tellier "

Le recueil " *La Maison Tellier* " commence et se termine par des récits dont les héroïnes sont des femmes vivantes " en dehors de la morale établie, des femmes que Maupassant utilise pour scandaliser les bonnes consciences des bourgeois soit en leur montrant l'humanité vue de l'intérieur d'une maison close (*La Maison Tellier*), soit en justifiant les amours lesbiens (*La Femme de Paul*) " (Thorel, 2011 : 81). Louis Forestier insiste sur le rôle de la passion dans ce recueil de nouvelles, il affirme que " *toutes les formes de l'amour – y compris celles que la morale du temps reprouve* " sont présentes (Thorel, 2011 : 81).

Pour les prostituées du récit " *La Maison Tellier* ", l'amour et les sentiments ne présentent aucun danger car elles n'aiment pas, elles se donnent et donnent leur affection pour de l'argent et elles n'exigent jamais de responsabilité de la part de leurs clients, elles sont donc libres. Et les hommes de leur ville comprenaient parfaitement leur métier : " *Le paysan dit : – " C'est un bon métier " ; – et il envoie son enfant tenir un harem de filles comme il l'enverrait diriger un pensionnat de demoiselles.* " (MT, 7).

De plus, Joseph de Bardon, protagoniste des " *Tombales* ", il réfléchit sur le besoin d'un homme de passer son temps avec n'importe quelle jolie femme, sans distinction, puisque toutes les jolies femmes se valent : " *On a toujours un vague désir de faire une visite à une jolie femme quelconque. On choisit dans sa galerie, on les compare dans sa pensée, on pèse l'intérêt qu'elles vous inspirent, le charme qu'elles vous imposent et on se décide enfin suivant l'attraction du jour.* " (MT, 67). Et dans ce récit, pour le personnage principal, l'amour n'est qu'un désir purement physique, et après avoir obtenu la satisfaction dont il avait besoin et après avoir compris que la femme qu'il fréquentait et avec laquelle il avait une liaison, commençait à développer des sentiments pour lui, il l'a quittée parce qu'on " *se fatigue de tout, et principalement des femmes.* " (MT, 78).

Jeune paysanne Rose dans la nouvelle " *Histoire d'une fille de ferme* " se laisse séduire par un jeune garçon de la ferme, Jacques. Ils ont entamé une liaison : " *De ce moment commença*

entre eux l'éternelle histoire de l'amour. Ils se lutinaient dans les coins ; ils se donnaient des rendez-vous au clair de la lune, à l'abri d'une meule de foin, et ils se faisaient des bleus aux jambes, sous la table, avec leurs gros souliers ferrés. ” (MT, 102). Mais tout comme dans l'histoire précédente, la fille a été abandonnée lorsque le garçon a obtenu ce qu'il voulait et qu'il s'est ennuyé. Alors que Rose découvre qu'elle est enceinte et demande qu'ils se marient, Jacques se met à rire et répond : “ Ah bien ! si on épousait toutes les filles avec qui on a fauté, ça ne serait pas à faire. ” (MT, 103). Cette réponse correspond au point de vue de Maupassant sur les conséquences de l'amour libre. Les préférences de l'auteur penchent toujours vers l'amour libre, par opposition à ce qu'il considère comme l'odieuse banalité du mariage (Thorel, 2011 : 75).

Dans “ *Le papa de Simon* ”, l'amour inconditionnel d'une mère célibataire pour son enfant est dépeint, mais il y a aussi une histoire d'amour entre la mère Blanchotte et Phillippe. C'est donc l'une des rares récits qui illustrent l'amour de manière positive et pure, et Phillippe demande à Blanchotte d’” être sa femme ” (MT, 209).

Le chant du rossignol accompagne traditionnellement les scènes d'amour littéraires, comme le rappelle Maupassant lui-même au moment où la scène d'amour entre le canotier Henri et la jeune fille Henriette Dufour est sur le point de commencer dans “ *Une partie de campagne* ” (Grisé, 1989, 221) :

“ Un rossignol ! Elle n'en avait jamais entendu, et l'idée d'en écouter un fit se lever dans son cœur la vision des poétiques tendresses. Un rossignol ! c'est-à-dire l'invisible témoin des rendez-vous d'amour qu'invoquait Juliette sur son balcon ; cette musique du ciel accordée aux baisers des hommes ; cet éternel inspirateur de toutes les romances langoureuses qui ouvrent un idéal bleu aux pauvres petits cœurs des fillettes attendries ! ” (MT, 226).

Grisé (1989 : 221) affirme que dans ce conte, le chant du rossignol devient un symbole dynamique de l'activité sexuelle des deux jeunes amants. Tout au long de la scène, le rythme de leurs ébats est reflété par le chant de l'oiseau, jusqu'à ce que le chant perde sa propre identité et devienne un symbole total de l'activité sexuelle passionnée :

“ Une ivresse envahissait l'oiseau, et sa voix, s'accélérait peu à peu comme un incendie qui s'allume ou une passion qui grandit, semblait accompagner sous l'arbre un crépitement de baisers. Puis le délire de son gosier se déchaînait éperdument. Il avait des pâmoisons prolongées sur un trait, de grands spasmes mélodieux. ” (MT, 231).

Maupassant clôt “ *Une partie de campagne* ” avec une ironie typique. Henri, fortuitement, rencontre Henriette l'année suivante correctement au même endroit dans les bois ; mais elle a maintenant un mari insipide assis à côté d'elle. Cette fois-ci, précise le narrateur,

aucun rossignol ne chante. Cependant, lorsque Henri parle de cet après-midi mémorable, Henriette répond : “ *Moi, j’y pense tous les soirs.* ” (MT, 234).

Par ailleurs, dans la nouvelle “ *Au printemps* ”, Maupassant évoque l’amour comme un grand danger qu’il faut éviter :

“ Monsieur, prenez garde à l’amour ! Il est embusqué partout ; il vous guette à tous les coins ; toutes ses ruses sont tendues, toutes ses armes aiguisées, toutes ses perfidies préparées ! Prenez garde à l’amour !... Prenez garde à l’amour ! Il est plus dangereux que le rhume, la bronchite ou la pleurésie ! Il ne pardonne pas, et fait commettre à tout le monde des bêtises irréparables. ” (MT, 240).

Dans la dernière nouvelle du recueil “ *La femme de Paul* ”, le narrateur décrit les tourments du protagoniste Paul qui est tombé éperdument amoureux de Madeleine :

“ Il était tombé dans cet amour comme on tombe dans un trou bourbeux. D’une nature attendrie et fine, il avait rêvé des liaisons exquises, idéales et passionnées ; et voilà que ce petit criquet de femme, bête, comme toutes les filles, d’une bêtise exaspérante, pas jolie même, maigre et rageuse, l’avait pris, captivé, possédé des pieds à la tête, corps et âme. Il subissait cet ensorcellement féminin, mystérieux et tout-puissant, cette force inconnue, cette domination prodigieuse, venue on ne sait d’où, du démon de la chair, et qui jette l’homme le plus sensé aux pieds d’une fille quelconque sans que rien en elle explique son pouvoir fatal et souverain. ” (MT, 266).

Mais cette histoire d’amour se terminera fatalement pour lui lorsqu’il découvrira que son amante a également des relations avec une femme, Pauline, réputée lesbienne dans la communauté, ce qu’il considérerait “ *honteux* ” (MT, 261).

3.2.2. L’amour dans “ Contes du jour et de la nuit ”

Dans les contes de ce recueil, le thème de l’amour est aussi important. La première d’entre elles est le récit “ *Le père* ”. François Tessier, personnage principal, trouve dans cette histoire sa femme idéale en la personne de la jeune Louise :

“ On rencontre parfois de ces femmes qu’on a envie de serrer éperdument dans ses bras, tout de suite, sans les connaître. Elle répondait, cette jeune fille, à ses désirs intimes, à ses attentes secrètes, à cette sorte d’idéal d’amour qu’on porte, sans le savoir, au fond du cœur. ” (CJN, 31).

Il séduit alors cette jeune fille innocente et lui promet de la traiter avec respect. Ils poursuivirent ainsi leur histoire d’amour pendant trois mois. Mais, comme c’est le cas dans les autres récits de Maupassant, lorsque Tessier apprend que la jeune fille est enceinte et qu’il doit prendre ses responsabilités, il se rend compte qu’il doit “ *rompre à tout prix* ” (CJN, 41).

Dans conte le *Rose*, l’auteur fait de l’amoureux un être ridicule dont les femmes se moquent :

“ Raconte-moi donc comment tu t’apercevais qu’ils t’aimaient. – Je m’en apercevais comme avec les autres hommes, lorsqu’ils devenaient stupides. – Les autres ne me paraissent pas si bêtes à moi, quand ils m’aiment. – Idiots, ma chère, incapables de causer, de répondre, de comprendre quoi que ce soit. ” (CJN, 22).

Par ailleurs, dans le récit “ *L’aveu* ”, il n'est pas exactement question d'amour, mais plutôt d'un échange de nature sexuelle pour des trajets gratuits, entre jeune fermière Céleste Malivoire et le cocher Polyte. Il est malheureux que Céleste soit tombée enceinte et qu'elle ait dû l'avouer à sa mère. Cette dernière a fait preuve d'un manque de considérations morales, poussant Céleste à poursuivre son arrangement avec Polyte. Cette histoire illustre l'attitude rurale à l'égard des relations sexuelles (Heap, 1971).

“ *La parure* ” illustre l'amour inconditionnel d'un mari, M. Loisel, pour sa femme qui est fondamentalement indifférente et jamais satisfaite. Il était tellement enthousiaste lorsqu'il a reçu une invitation à une soirée parce qu'il pensait que cela rendrait sa femme heureuse : “ *Mais, ma chérie, je pensais que tu serais contente.* ” (CJN, 66). Cependant, elle était mécontente de ne pas avoir d'argent pour s'acheter une nouvelle robe coûteuse et il a sacrifié les économies qu'il gardait pour s'acheter un fusil pour la chasse. Et une fois qu'elle a perdu la parure de diamants empruntée, il ne l'a pas quittée et a tout sacrifié pour l'aider à remplacer le collier :

“ Il compromit toute la fin de son existence, risqua sa signature sans savoir même s'il pourrait y faire honneur, et, épouvanté par les angoisses de l'avenir, par la noire misère qui allait s'abattre sur lui, par la perspective de toutes les privations physiques et de toutes les tortures morales. ” (CJN, 76-77).

Le conte “ *Le Bonheur* ” représente une des rares visions optimistes du sentiment amoureux. L'influence de Jean-Jacques Rousseau sur Maupassant se manifeste clairement dans ce récit que l'auteur situe en Corse. La Corse, cette île très loin de la France, et conçue comme un lieu distant de la civilisation, encore sauvage, où vivent les gens qui ne se soucient de rien d'autre que d'eux-mêmes et de leur famille, c'est le cadre idéal pour placer “ *un exemple admirable d'un amour constant, d'un amour invraisemblablement heureux* ” (CJN, 84). Ainsi, le récit nous apprend qu'alors qu'elle était jeune, Suzanne, une noble lorraine, a décidé de quitter sa famille pour suivre un homme qu'elle aimait, sans se soucier des préjugés sociaux, et que cinquante ans plus tard, elle est toujours unie à son mari et heureuse en sa compagnie, parce qu'ils continuent à s'aimer (Thorel, 2011 : 71). Maupassant profite de ce contexte pour faire dire à l'une des femmes qui a écouté cette histoire que beaucoup de celles qui l'ont écoutée ont aussi pensé à Suzanne : “ *C'est égal, elle avait un idéal trop facile, des besoins trop primitifs et des exigences trop simples. Ce ne pouvait être qu'une sotte.* ” (CJN, 94), à l'inverse, l'auteur prouve par une réponse donnée par une autre femme que les femmes aspirent elles aussi au bonheur dans l'amour : “ *Qu'importe ! Elle fut heureuse.* ” (CJN, 95).

De surcroît, le père du “ *Petit* ”, dans les premières lignes de l'histoire, il est décrit comme un veuf qui avait aimé beaucoup sa femme “ *Il avait aimé follement sa femme, d'un*

amour exalté et tendre, sans une défaillance, pendant toute leur vie commune. ” (CJN, 200). Puis il tombe amoureux de sa voisine. Les deux personnages représentent deux stéréotypes, celui de la femme mariée infidèle et celui de l’homme marié naïf. Il était tellement amoureux d'elle que, même après leur mariage, il a fait “ mille maladroites ”, mais la plupart du temps, elle se contentait de lui sourire et les lui pardonnait. Donc, il ne savait pas lire dans les réactions de sa femme la vérité de son comportement. Lorsqu'elle est morte en couches “ *Il en faillit mourir aussi.* ” (CJN, 202). Cet amour le conduit finalement au suicide car il découvre que sa seconde femme, qu'il aimait si aveuglément, était une infidèle, et que son enfant n'était même pas le sien.

“ *Histoire vraie* ”, c'est l'une des histoires les plus brutales où l'amour conduit à la mort. Cette violente histoire d'amour met en scène une jeune servante, Rose, qui tombe amoureuse de son maître, M. Varnetot, qui considère les femmes comme des êtres qui cessent d'être rationnels lorsqu'elles sont amoureuses : “ *C'est bête, les femmes ; une fois qu'elles ont l'amour en tête, elles ne comprennent plus rien. Il n'y a pas de sagesse qui tienne, l'amour avant tout, tout pour l'amour !* ” (CJN, 247). Rose était évidemment amoureuse de lui, mais il n'a fait que se servir d'elle. Une fois qu'elle est tombée enceinte, il s'est débarrassé d'elle et a repris sa vie “ de garçon ” dans son château. Le mariage entre les deux était de toute façon impossible puisqu'il était un riche noble et qu'elle n'était qu'une servante. En fin de compte, l'amour tue Rose ; ” il tue sans gestes, sans phrases, doucement, lentement, quand il est totalement vécu et n'est pas partagé ” (Reboul, 1984 : 39).

Dans “ *Adieu* ”, deux amis sont assis dans un café lorsque l'un d'eux, ayant entendu le chant des rossignols, se souvient d'une histoire d'amour qu'il a vécue. Les rossignols sont, comme nous l'avons déjà mentionné, des symboles de l'amour. Le narrateur raconte l'histoire du plus grand amour de sa vie, une femme qu'il a rencontrée à Étretat, il l'a aimée sous toutes ses formes, il a aimé son corps, ses vêtements, tout, il l'a trouvée parfaite : “ *La première fois que je vis ainsi cette jeune femme, je fus ravi et séduit. Elle tenait bon, elle tenait ferme. Puis il y a des figures dont le charme entre en nous brusquement, nous envahit tout d'un coup. Il semble qu'on trouve la femme qu'on était né pour aimer.* ” (CJN, 254). Elle y était en vacances sans son mari et leur liaison a duré trois mois. Lorsqu'ils se sont revus douze ans plus tard, il a failli ne pas la reconnaître, car maintenant elle était une grosse mère de famille, honnête et vieillie. Le narrateur se lamente sur la fugacité de la beauté d'une femme et conclut que les femmes “ *n'ont que dix ans* ” (CJN, 252) pour être puissantes et belles. Donc, dans ce récit, l'auteur

accentue le sentiment triste que seules les femmes jeunes sont aimables : “ *Comme je l’aimais, elle ! Et comme elle était belle, gracieuse et jeune !* ” (CJN, 255).

Le récit “ *Souvenir* ” illustre une héroïne, égarée dans la forêt de Saint-Germain avec son mari. Sur leur chemin, ils rencontrent le narrateur de ce récit, qui décide de les aider à trouver leur chemin. La femme est exaspérée par l’incompétence de son mari qui ne sait pas s’orienter dans la forêt et qui, de surcroît, perd son portefeuille. Le narrateur et la femme sont livrés à eux-mêmes et la femme décide de se donner au narrateur, qui lui est socialement inférieur à elle. Il dit que c’était le “ *premier adultère* ” (CJN, 275) de cette femme. De plus, Maupassant admettait l’adultère féminin et la sensation de déshonneur des maris trompés ne provenait que de leur crainte du ridicule (Thorel, 2011 : 80).

Puis, dans “ *Confession* ”, l’amour est le motif du meurtre. Ici il y a un personnage de très jeune fille, pourtant déjà capable d’éprouver de l’amour jusqu’au désirer et commettre le meurtre de celui qu’elle aimait. Tout cela pour que l’aimé n’appartienne pas à une autre femme, même si l’autre est sa propre sœur. Tel est le cas de la petite Marguerite qui, à l’âge de douze ans tue le fiancé de sa sœur Suzanne la veille de leur mariage, car elle était jalouse et elle croyait qu’elle ne retrouverait jamais un tel homme : “ ” *J’étais jalouse, jalouse !... Le moment de ton mariage approchait. Il n’y avait plus que quinze jours. Je devenais folle. (...) Jamais je n’en trouverai un que j’aime autant...* ” (CJN, 283).

3.3. L’adultère

En quelque sorte dans la continuité du thème précédent de l’amour, il y a le thème récurrent de l’adultère qui fait partie de l’opus de Maupassant. Par adultère, on entendra “ violation du devoir de fidélité entre époux ⁷ “. À l’exception de quelques récits, c’est généralement l’épouse qui est infidèle. Il arrive rarement que le personnage masculin commette l’adultère, mais il est habituellement un instrument de pouvoir ou d’intelligence pour le personnage féminin, qui l’a poussé à commettre cet acte ou qui l’a conduit sur cette voie. En d’autres termes, dans la nouvelle maupassantienne l’infidélité est dépeinte comme une partie de la nature féminine. Comme on l’a déjà mentionné dans ce travail, Maupassant ne croyait pas au mariage et au fait qu’il soit une source de bonheur, donc ce seul fait implique que l’adultère doit être présent pour atteindre le bonheur et la satisfaction. C’est surtout le cas pour les femmes,

⁷ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/adult%C3%A8re/1232>

pour qui le mariage est synonyme de répression et d'obligation. Ainsi, en pratiquant l'adultère, elles se retrouvent dans un lieu où leur sexualité féminine peut s'épanouir, un lieu de plaisir plutôt qu'un lieu de procréation, enfin un lieu de liberté (Chavier-Berman, 1989 : 44-45). À présent, il convient de présenter un aperçu de certaines de ces nouvelles.

3.3.1. L'adultère dans “ La Maison Tellier ” et “ Contes du jour et de la nuit ”

Ainsi qu'il a été dit précédemment, la définition de l'adultère que nous avons prise comme point de départ est un acte d'infidélité dont au moins l'une des parties est mariée. Si bien que, dans le recueil de contes “ *La Maison Tellier* ”, ce sont uniquement les personnages masculins de l'histoire titre qui pratiquent l'adultère. En effet, l'adultère y est inévitable puisque l'histoire se déroule dans une maison close et que les personnages principaux sont un groupe de prostituées. La majorité des hommes de Fécamp, mariés ou non, “ *rarement quelqu'un manquait au rendez-vous quotidien* ” (MT, 14) se rendaient chez les femmes de la maison close. L'auteur décrit de manière comique l'un de ces hommes, M. Tournevau, qui ne se permettait de se rendre dans cet établissement qu'une fois par semaine, car il était marié : “ *marié, père de famille et fort surveillé, ne venait là que le samedi* ” (MT, 15). Ce récit permet donc de conclure que les petites citadines de cette histoire autorisaient leurs maris d'aller dans la maison close, ou du moins, qu'elles étaient conscientes et averties de l'adultère que leurs maris commettaient avec des prostituées.

La thématique de l'adultère est beaucoup plus présente dans le recueil “ *Contes du jour et de la nuit* ”. Tout d'abord, dans la nouvelle “ L'ivrogne ”, c'est le personnage de Méлина de l'ivrogne Jérémie du petit village normand qui a un amant. Un soir, en rentrant ivre de la taverne, il surprend sa femme en flagrant délit : “ *Il fit un pas, heurta une chaise, la saisit, marcha encore, rencontra le lit, le palpa et sentit dedans le corps chaud de sa femme.* ” (CJN, 141). L'homme ivre devient fou de rage et le récit se termine par le meurtre violent de la femme. Par cette histoire tragique, Maupassant a montré le destin funeste de certaines femmes qui ont eu recours à l'adultère, en particulier dans cette sorte de milieu.

“ *Un parricide* ” raconte comment le fils d'une femme adultère a tué ses parents biologiques. C'est plutôt sa mère qu'il voulait tuer. Le motif du meurtre n'était pas seulement sa liaison illicite, mais aussi le fait qu'elle l'avait abandonné par crainte de ce que la société bourgeoise allait dire. Il estime qu'elle a sacrifié son fils illégitime pour un “ *plaisir égoïste* ” (CJN, 193). En effet, cette histoire est une sorte de conte édifiant, car si ses parents adultères ne l'avaient pas quitté à cause des conventions sociales, il aurait pu vivre une bonne vie :

“ *J’aurais été un honnête homme, mon président, peut-être un homme supérieur, si mes parents n’avaient pas commis le crime de m’abandonner.* ” (CJN, 192).

Dans “ *Le Petit* ”, la femme adultère est décédée et la nouvelle réside seulement dans la révélation totale et brutale que fait la domestique Céleste au père supposé et dans le suicide de celui-ci, qui en est le résultat immédiat. L’homme était charnellement et aveuglément amoureux de sa femme, et il vivait dans un monde imaginaire en croyant que son amour était réciproque : “ *(il) ne douta pas une seconde qu’il n’eût été accepté pour lui-même par la jeune fille* ” (CJN, 200), donc, à cause de cette certitude qu’il avait eue en loyauté de sa femme, il ne pouvait pas accepter d’apprendre la dure vérité que sa femme était une infidèle. De plus, le fils qu’il croyait être le sien ne l’était même pas biologiquement. Ce n’est pas seulement sa femme qui l’a trahi, c’est aussi ami proche de sa femme et le sien propre, une personne en qui il avait confiance, et c’est l’homme avec lequel sa femme a commis l’adultère : “ *Il s’était lié d’une intime amitié avec un jeune homme qui avait connu sa femme dès son enfance* ” (CJN, 202). Ainsi, humilié par l’adultère de sa femme adorée et trahi par son meilleur ami, il a envisagé le suicide que comme ultime recours (Richter, 1991 : 39-40).

“ *Adieu* ” est un conte qui traite d’une aventure amoureuse pendant les vacances à Étertat, entre un jeune homme et une jeune femme mariée, dont “ *l’époux venait tous les samedis pour repartir les lundis* ” (CJN, 255). Le jeune homme n’était pas jaloux de son mari, il était tellement indifférent et sans remords envers lui, qu’il pensait même que “ *jamais un être ne me parut avoir aussi peu d’importance dans la vie, n’attira moins mon attention que cet homme* ” (CJN, 255), une fois de plus, le point de vue de Maupassant sur le mariage et son insignifiance est bien présent.

“ *Souvenir* ” est la dernière nouvelle d’adultère de ces recueils. Un adultère entre une Parisienne mariée et un jeune homme qu’elle a rencontré alors qu’elle était égarée dans les bois avec son mari. On pourrait alors avancer que la raison de l’adultère de cette femme Parisienne est celle-ci : son malheur et sa frustration dans son mariage. En outre, dans ce conte, l’acte d’adultère est très explicite, puisque le jeune homme l’admet dans la dernière phrase “ *Ce fut mon premier adultère !* ” (CJN, 275).

3.4. La paternité

Maupassant est fondamentalement hanté par le thème de la paternité. Cette obsession est présente dans plusieurs de ses romans, mais surtout dans ses nouvelles qui font l’objet de cette étude. Par ailleurs, ces récits révèlent la haine individuelle de l’auteur à l’égard de l’abandon

d'un enfant, et de la séparation des parents de leurs enfants et l'univers. La répétition du motif et l'accent mis sur la douleur des parents séparés de leur enfant ou des enfants qui recherchent leurs parents illustrent à plusieurs reprises l'intensité du tourment provoqué par les circonstances de la vie.

De plus, certaines œuvres de Maupassant ayant des traits autobiographiques, il est clair que la honte et la culpabilité que ressentent certains de ces personnages masculins (notamment le personnage du père dans la nouvelle "*Le père*") sont peut-être un souvenir personnel des sentiments éprouvés par Maupassant lui-même dans sa vie privée, car il était le père de plusieurs enfants illégitimes lui-même. Ce motif typique de refus de paternité se retrouve notamment dans les récits suivants : "*Le Père*", "*Un parricide*", "*Le Petit*"... (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 102).

3.4.1. La paternité dans "*La Maison Tellier*"

La thématique de la paternité est abordée dans le cadre de ce recueil sous quelques angles différents, à travers des contes "*Histoire d'une fille de ferme*" et "*Le papa de Simon*".

Lorsque Rose, la fille de la ferme, tombe enceinte du garçon de la ferme Jacques, celui-ci refuse d'assumer la responsabilité de la paternité. Il a promis à Rose, qui l'a cru naïvement, qu'il l'épouserait, cependant il lui répond avec nonchalance lorsqu'elle lui annonce la nouvelle de sa grossesse : "*Ah bien ! si on épousait toutes les filles avec qui on a fauté, ça ne serait pas à faire.*" (MT, 103). Après cela, il a fui la ferme et ses obligations, laissant Rose et leur enfant livrés à eux-mêmes.

Toujours dans le même récit, le problème de paternité touche le maître de la ferme Vallin, qui épouse Rose, sans savoir qu'elle a déjà un enfant. Il désirait tellement avoir un enfant que Rose et lui ont tout essayé. Il a bu "*tous les soirs, un verre d'eau avec une pincée de cendres*" (MT, 132), ils ont tous les deux mangé le pain spécial avant de coucher ensemble, ils ont fait "*un pèlerinage au précieux Sang de Fécamp*" (MT, 132), mais rien de tout cela n'a abouti à un enfant. À la suite de tous ces échecs, maître Vallin devient exaspéré et commence à battre Rose, l'accusant que c'est sa faute s'ils ne peuvent pas avoir d'enfant. Elle finit par ne plus supporter la violence conjugale, et alors et avoue "*J'en ai un éfant, moi, j'en ai un !*" (MT, 134), le laissant stupéfait et lui faisant réaliser sa stérilité. Toutefois, après un certain temps, il accepte ce fait et décide d'adopter l'enfant de Rose : "*Eh bien, on ira le chercher, c't'éfant, puisque nous n'en avons pas ensemble.*" (MT, 135).

La critique sociale de Maupassant à l'égard de la société du XIX^e siècle et de son point de vue sur l'absence de figure paternelle est illustrée dans l'histoire "*Le papa de Simon*". Dans cette histoire, un petit garçon est malmené par ses camarades de l'école parce qu'il n'a pas de père : "*Les enfants étaient stupéfaits par cette chose extraordinaire, impossible, monstrueuse, – un garçon qui n'a pas de papa ; – ils le regardaient comme un phénomène, un être hors de la nature, et ils sentaient grandir en eux ce mépris...*" (MT, 194-195). Puis, Simon rencontre un ouvrier, nommé Philippe, qui devient une figure paternelle pour lui et lui dit de dire à ses camarades d'école qu'il est son père. Mais même les enfants n'acceptent pas ce nouveau père de Simon, parce qu'ils ne connaissent pas son nom de famille et qu'il n'est pas marié à Blanchotte, la mère de Simon : "*Philippe qui ?... Philippe quoi ?... Qu'est-ce que c'est que ça, Philippe ?... Où l'as-tu pris ton Philippe ?*" (MT, 204). Enfin, le récit se termine de manière heureuse puisque Blanchotte et Philippe décident de se marier, et que Philippe devient le père adoptif de Simon, prêt à tout pour son fils, faisant de cette nouvelle l'une des rares de ce recueil où la paternité est dépeinte de manière positive : "*Tu leur diras, à tes camarades, que ton papa c'est Philippe Remy, le forgeron, et qu'il ira tirer les oreilles à tous ceux qui te feront du mal.*" (MT, 210).

3.4.2. La paternité dans "*Contes du jour et de la nuit*"

Tout comme il a été dit précédemment, les nouvelles de ce recueil, telles que "*Le père*", "*Un parricide*" et "*Le Petit*", sont des histoires typiques de filiation refusée. Dans "*Le père*", au cœur de ce récit, il y a l'amour d'un homme pour un fils qu'il a abandonné de toute façon. Un parricide présente les ravages d'un tel abandon chez le fils. Et dans "*Le Petit*" le père adore un fils qui n'est même pas le sien.

Les deux premières nouvelles mettent au centre de leur récit la culpabilité liée à l'abandon d'un enfant. La chose qui est différente, c'est le point de vue. Lorsque l'on parle du point de vue du père dans "*Le père*", il s'agit d'un père qui a rejeté son enfant et qui se repent et se sent coupable ; tandis que dans le cas de point de vue du fils dans "*Un parricide*", tout est présenté du point de vue du fils, qui est plein de haine et de rancune. Ainsi, on pourrait avancer que la paternité dans "*Le père*" n'est pas désirée, car lorsqu'il a appris que sa maîtresse était enceinte, il s'est enfui. Des années plus tard, il voit son fils dans un parc et ressent le besoin d'être un père pour lui, mais c'est désormais impossible : "*Il souffrait affreusement dans son isolement misérable de vieux garçon sans affections ; il souffrait une torture atroce, déchiré par une tendresse paternelle faite de remords, d'envie, de jalousie, et de ce besoin d'aimer ses*

petits que la nature a mis aux entrailles des êtres. ” (CJN, 44). Dans *Un parricide*, Maupassant aborde, à travers le point de vue d'un enfant refusé, le thème de l'adultère, “ *C’était moi la preuve* ” (CJN, 195). Quant au thème des pères qui ne reconnaissent pas leurs enfants, c’est un thème qui lui est personnel (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 103).

Le cas de la paternité dans “ *Le Petit* ” est celui de M. Lemonnier qui, après la mort de sa femme bien-aimée lors de l'accouchement, ne pense plus qu'à combler son fils d'amour et à lui donner tout ce qu'il veut. Ainsi, l'amour qu'il avait pour sa femme est maintenant donné à son fils : “ *Le père ne pouvait plus se passer une heure de sa présence ; il rôdait autour de lui, le promenait, l’habillait lui-même, le nettoyait, le faisait manger.* ” (CJN, 203). Ce fils était tout pour lui, mais l'illusion d'une paternité parfaite se brise lorsqu'il découvre qu'il n'est pas le vrai père de son fils et que sa femme et son meilleur ami M. Duretourt sont ses vrais parents. Enfin, dans sa lettre de suicide à M. Duretourt, il lui transmet les responsabilités de la figure paternelle “ *Je vous laisse et je vous confie le petit.* ” (CJN, 212).

“ *Histoire vraie* ”, qui fait également partie de ce recueil de contes, raconte l'histoire d'une paternité refusée par un jeune noble qui a mis sa servante Rose enceinte, et qui, lorsqu'il l'a appris, a pris la décision de la quitter : “ *Ça y est ; mais faut parer le coup, et couper le fil, il n’est que temps.* ” (CJN, 242). En effet, le statut social joue un rôle important dans cette histoire : étant noble, il est allé voir son oncle, le baron de Creteil, qui mettait lui-même ses servantes enceintes. Celui-ci lui a dit de marier Rose à un paysan pour éviter le scandale et cacher qu'il est le vrai père. Finalement, le noble a échappé à sa responsabilité paternelle, car la mère et l'enfant sont morts tous les deux peu de temps après.

3.5. L’argent

Le dernier grand thème de l'œuvre de Maupassant, qui sera analysé dans ce travail, est celui de l'argent. Ce thème est presque biographique, car il renvoie à l'obsession de Maupassant pour ses revenus et son œuvre. En outre, ses nouvelles ont une dimension assez critique, parce que c’est à travers elles qu’il exprime ses pensées sur le nouvel état économique de la Belle Epoque. L'auteur explore également la façon dont l'argent transforme les régions rurales, tout comme il montre l'état socio-économique des employés, par exemple il pensait qu'ils étaient plus misérables que les paysans, ce que l'on peut voir dans la nouvelle “ *La parure* ”.

Par ailleurs, Maupassant réfléchit à la manière dont le capitalisme a modifié la société. Autrement dit, l'argent joue un rôle dans tous les rapports intimes : il est lié au désir. Le nouvelliste dépeint un monde dans lequel l'ascension sociale est fondée sur les relations sexuelles, et où ses personnages sont obsédés par l'argent au point que chaque rapport entre les personnes est dicté par un sous-entendu pécuniaire. Cette préoccupation financière est particulièrement perceptible dans le récit “ *La maison Tellier*, ” qui est “ un récit de réflexion sociologique sur la prostitution au XIXe siècle ” (Bancquart, 1983 : 130).

3.5.1. L’argent dans *La maison Tellier*

La hiérarchie sociale, directement liée à l'argent, est très présente dans l'univers littéraire de Maupassant. Ainsi, dans la nouvelle du titre du recueil “ *La maison Tellier* ”, madame Tellier en tant que bourgeoise de la ville, dit qu'elle n'est “ *point du même panier* ” (MT, 9) que ses filles, filles de paysans pauvres, afin d'établir une distinction claire entre elles. Toutefois, elle les traite en même temps avec respect, car elles sont avant tout ses ouvrières (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 91).

Aussi, dans le même récit, il existe une préoccupation financière qui est à l'origine de l'invitation de Madame Tellier par son frère. Donc, le retour à Fécamp obéit à un impératif économique : Madame Tellier, à l'instar d'une femme d'affaires, répond à son frère qui souhaite qu'elle et ses filles restent plus longtemps : “ *Toute chose a son temps, on ne peut pas s'amuser toujours.* ” (MT, 55) et il est souligné qu’*elle ne plaisantait jamais quand il s'agissait des affaires* ” (MT, 50).

Dans la nouvelle “ *En famille* ”, l'auteur exprime son aversion pour l'ordre bourgeois de manière satirique. Le titre donne une fausse impression au lecteur qui s'attend probablement à lire le récit des joies de la vie domestique, mais ici Maupassant nous donne une peinture grotesque du milieu particulier des petits employés. De plus, toutes les valeurs bourgeoises sont ici bafouées: le travail, l'épargne, la famille, l'héritage. Ici, on se réjouit de la mort de ses aïeux, la famille Caravan n'est animée que par l'intérêt et la jalousie. En outre, la grand-mère présumée morte de la famille, et qui est victime néanmoins, fait également l'objet d'une satire et montre l'avidité (Kerlouégan et Moricheau-Ariaud, 2011 : 92).

3.5.2. L’argent dans “ *Contes du jour et de la nuit* ”

En observant toutes les nouvelles de Maupassant sur l'argent, on se rend compte qu'au-delà du réalisme, elles contiennent une sorte de folie accélérée, qui conduit au dérisoire, à

l'injustifié. L'argent est le point de départ d'un bouleversement qui le dépasse largement, avant de retomber dans le néant dont il est issu. Tel est le cas dans le conte du paysanne normande “ *L'aveu* ”. En effet, on peut aisément montrer dans les contes normands de Maupassant la même division sur l'argent que celle qui existe entre ouvriers et paysans. Lorsqu'il cesse de correspondre à la satisfaction d'une nécessité physique absolue, l'argent devient désir de rien, aliénation à tous les niveaux. Dans ce récit, Maupassant raconte l'aventure de la fille Malivoire, fille des “ *gens cossus, posés, respectés, malins et puissants* ” (CJN, 53), qui a fauté avec un cocher de diligence pour ne pas payer un franc par semaine, le prix de deux voyages vers le marché du bourg. Après trois mois, elle se rend compte qu'elle est enceinte. De plus, Bancquart (1983 : 135) soutient que dans ce récit, il est fascinant que le corps ne joue aucun rôle. Céleste cède son corps comme n'importe quel autre objet. En outre, ce récit se termine par un autre calcul, cette fois de la mère Malivoire, qui dit à sa fille de cacher la grossesse à cocher Polyte le plus longtemps possible, afin qu'elles puissent continuer à économiser l'argent des manèges. L'honneur, vertu, désir d'amour, enfants, tout est écarté au profit d'une valeur qui ne se réfère qu'à elle-même, puisque Céleste est loin d'être démunie et n'a pas vraiment besoin d'argent (Bancquart, 1983 : 135).

Lorsque l'on parle d'argent et d'aliénation totale, il faut évoquer le conte “ *Le Gueux* ” dans lequel l'écrivain exprime sa pitié pour les gens les plus pauvres de la société. Le personnage principal de ce conte est un mendiant surnommé Cloche, et il est complètement marginalisé par la société, ce qui illustre l'un des premiers paragraphes du récit :

“ Dans les villages, on ne lui donnait guère : on le connaissait trop ; on était fatigué de lui depuis quarante ans qu'on le voyait promener de mesure en mesure son corps loqueteux et difforme sur ses deux pattes de bois. Il ne voulait point s'en aller cependant, parce qu'il ne connaissait pas autre chose sur la terre que ce coin de pays, ces trois ou quatre hameaux où il avait traîné sa vie misérable. Il avait mis des frontières à sa mendicité et il n'aurait jamais passé les limites qu'il était accoutumé de ne point franchir. ” (CJN, 177).

Maupassant montre qu'en tant que mendiant, Cloche est à la merci de la communauté qui l'entoure, mais cette même communauté ne lui offre aucune perspective d'une vie meilleure. La société dans laquelle vit Cloche ne l'aide pas à subvenir à ses besoins fondamentaux, “ *on ne lui donnait guère... on était fatigué de lui depuis quarante ans qu'on le voyait promener* ” (CJN, 177). Cloche existe donc en marge de la société et est comparée à un animal. L'auteur le décrit comme ayant des “ *pattes de bois* ”. Il est non seulement un paria, mais aussi un sous-homme, un animal : “ *on le voyait promener de mesure en mesure son corps loqueteux et difforme sur ses deux pattes de bois* ” (CJN, 177). Ce paragraphe peut en outre servir d'anecdote sur le fait que Cloche est dépourvu de pouvoir, puisqu'il ne peut bouger ni physiquement, ni dans son statut social. À la fin de ce conte, il est emprisonné comme un animal en cage et ne peut même

pas prononcer de mots, après avoir été accusé de vol. Le lendemain matin, il est retrouvé mort de faim par la police. Maupassant termine la nouvelle en soulignant l'ironie de la situation et s'exclame avec un humour sarcastique, “ *Quelle surprise !* ” (CJN, 186).

Enfin, la thématique de l'argent est omniprésente dans le conte “ *La Parure* ” où le personnage principal Mathilde Loisel est convaincue qu'elle n'était pas destinée à vivre une vie banale de bourgeoise et qu'elle est née pour être riche : “ *Elle souffrait sans cesse, se sentant née pour toutes les délicatesses et tous les luxes.* ” (CJN, 63). Elle est incapable de monter les échelons de l'échelle sociale car elle est une femme, une femme au foyer qui dépend entièrement de son mari en ce qui concerne les finances. Quant à son mari, dans ce cas, n'est qu'un “ *petit commis du ministère de l'instruction publique* ” (CJN, 63), tout le contraire d'un homme riche qui pourrait l'entretenir. Elle méprisait son domicile modeste et la “ *misère des murs, (de) l'usure des sièges, (de) la laideur des étoffes* ” (CJN, 63) et elle rêvait du luxe d'une maison “ *aux meubles fins portant des bibelots inestimables, et aux petits salons coquets, parfumés* ” (CJN, 64). D'ailleurs, Mathilde Loisel a refusé d'aller voir sa riche amie Jeanne, parce qu'elle l'enviait et avait honte de sa propre condition sociale, à tel point qu'elle “ *pleurait pendant des jours entiers, de chagrin, de regret, de désespoir et de détresse* ” (CJN, 65).

En outre, l'argent est explicitement mentionné lorsque Mathilde veut une nouvelle robe pour la soirée au ministère. La robe coûtait cher, plus précisément 400 francs, et son mari “ *réserveait juste cette somme pour acheter un fusil et s'offrir des parties de chasse* ” (CJN, 68), mais il y a renoncé pour lui faire plaisir. En plus de la robe, Mathilde avait besoin d'un bijou pour aller avec sa nouvelle robe et elle a décidé d'en emprunter un à Jeanne. Et elle choisit celui qui semble être le plus luxueux et le plus cher de tous : “ *Tout à coup elle découvrit, dans une boîte de satin noir, une superbe rivière de diamants ; et son cœur se mit à battre d'un désir immodéré.* ” (CJN, 70). L'auteur souligne à nouveau sa nature matérialiste. Une fois le bijou perdu, elle oblige son mari à tout risquer et à s'endetter pour rembourser le bijou : “ *Il emprunta, demandant mille francs à l'un, cinq cents à l'autre, cinq louis par-ci, trois louis par-là. Il fit des billets, prit des engagements ruineux, eut affaire aux usuriers, à toutes les races de prêteurs.* ” (CJN, 76).

En fin de compte, la vie de pauvreté et de dur labeur rendit Mathilde prématurément vieille et dure, par opposition à sa riche amie Jeanne qui vivait confortablement et qui était restée toujours belle et insouciant.

4. Conclusion

Dans le contexte de ce mémoire, une analyse des personnages féminines et de la thématique des deux recueils de nouvelles de Guy de Maupassant, “ *La Maison Tellier* ” et “ *Contes du jour et de la nuit* ”, a été effectuée.

En premier lieu, nous avons rappelé que l’œuvre de Maupassant appartient à l’école naturaliste, et nous avons spécifiés quelques traits de l’esthétique et de la poétique du nouvelliste. Pour conclure le premier chapitre, nous évoquons Maupassant en tant qu'auteur de nouvelles qu’il appelle “ contes ”.

Nous avons ensuite abordé l'un des objectifs principaux de mon analyse, qui concerne l’étude des personnages féminins de ces deux recueils de nouvelles. Au début de ce chapitre, nous avons donné plusieurs définitions de ce qu’est un personnage littéraire, pour mieux comprendre la suite de l’analyse. Ces définitions ont été élaborées par différents théoriciens de la littérature, comme Philippe Hamon et Michel Ermann, mais aussi par un romancier et nouvelliste comme Flaubert, afin d’améliorer la compréhension de la suite de l’analyse. Nous avons aussi réfléchi aux motivations du nom propre du personnage, en nous basant sur les apports de Philippe Hamon, cette fois dans son article “ *Pour un statut sémiologique du personnage* ” (Barthes et al., 1977 : 148 et 150).

Dans le chapitre “ La motivation du nom propre des personnages féminins et leur caractère et leur action et programme narratif “, nous avons analysé si le nom du personnage féminin dans ses deux recueils était motivé ou pas.

Nous concluons que la motivation du nom propre des personnages féminins dans “ *Contes du jour et de la nuit* ” est toujours discrète, cachée, “ estompée “, parce que dans le monde réel, le nom propre n’est pas motivé et que le narrateur, et son auteur, Maupassant, veut justement donner l’illusion de peindre d’après le réel, l’illusion de donner “ une image exacte de la vie “ (Maupassant 2003 et 2002 : 42), comme le précise Maupassant dans son texte “ Le Roman “, qu’il place en préambule et comme préface du roman “ *Pierre et Jean* ” : “ Faire vrai consiste donc à donner l’illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. “ (*Ibid.* : 45)

Bien que discrète, la motivation du nom propre des personnage féminins existe et enrichit toujours le sémantème du nom propre par des sèmes, des sémèmes, et des sens nouveaux. Ici, l’apport de l’intertextualité s’était révélé particulièrement intéressant : si

l'approche nous a permis de comparer Madelaine de Maupassant à Marie Madelaine, s'était pour mieux marquer l'écart et la grande différence entre " la femme du Paul " amoral, infantile et superficielle et le personnage biblique, pour mieux dire que la femme de Paul, bien qu'adultère, n'est justement pas Marie Madelaine, personnage à laquelle on continue à assimiler, à tort, " la femme adultère " de l'Évangile selon Jean. L'intertextualité nous permet aussi de dire que la jeune Julie aimée par le narrateur était effectivement une sorte de Julie de Rousseau. Mais l'intertextualité nous permet de conclure que la " grosse dame " (p. 218) que le narrateur rencontre par hasard lors d'un voyage, douze ans après sa séparation d'avec la jeune femme belle et sensuelle, n'a plus rien en commun avec l'héroïne idéalisée de Rousseau, bien que la dame du train soit devenue, entretemps, l'épouse d'un autre homme à qui elle a donné plusieurs enfants, tout comme Julie, à laquelle la matrone bourgeoise du train en direction des Maisons-Laffitte, en banlieue parisienne, ne ressemble plus du tout.

Ensuite, la présentation des différents types de personnages féminins récurrents dans l'œuvre de l'auteur a été entamée. Le premier type que nous avons examiné est celui des prostituées. Maupassant les a placées comme personnages principaux dans l'histoire de " *La Maison Tellier* ". Il a ensuite présenté différents stéréotypes de femmes que l'on pouvait trouver à l'époque dans de tels établissements. Ces personnages sont : Fernande, Rosa la Rosse, Flora, Louise et Raphaëlle. Il est important de noter que si l'auteur parle surtout de l'apparence physique de ces femmes, il ne les exclut pas de la société et les dépeint comme des personnes humaines dotées de sentiments et non comme de simples objets. Le personnage de la prostituée de la nouvelle " *La femme de Paul* " est aussi analysé dans ce même paragraphe. Maupassant y compare les lesbiennes et les prostituées et réfléchit à leurs libertés sexuelles et à leur pouvoir sur les hommes.

Le type suivant est la jeune paysanne. Ces personnages féminins sont généralement issus des régions rurales de Normandie, ils sont le plus souvent domestiques et pauvres et surtout victimes de la violence masculine allant parfois jusqu'au viol, voire le meurtre. Ces personnages sont alors : Rose (" *Histoire d'une fille de ferme* "), Céleste (" *L'aveu* ") et Rose (" *Histoire vraie* "). La seule différence entre ces trois femmes est que Céleste est censée être issue d'une riche famille de fermiers, mais elle a tout de même subi le même traitement de la part des hommes.

En outre, nous avons observé le personnage d'une bourgeoise qui n'est pas satisfaite de sa condition. Ce type de femme est donc manifestement une femme qui vit en milieu urbain mais qui a l'impression de ne pas avoir les moyens matériels qu'elle pense mériter. C'est le cas

des femmes dans les contes “ *En famille* ” (Madame Caravan) et “ *La Parure* ” (Mathilde Loisel). Les deux personnages féminins principaux de ces deux nouvelles sont dominatrices dans leurs mariages et elles sont toutes les deux avides d'argent, ce qui finit par les mener à la ruine.

De plus, nous avons analysé le type de femmes fortes qui ont enduré des injustices et se sont sacrifiées pour leurs proches. Ce sont des personnages dans les récits : “ *Le papa de Simon* ” (Blanchotte), “ *Le bonheur* ” (Suzanne de Sirmont), “ *Une vendetta* ” (la veuve de Paolo Saverini) et “ *Le père* ” (Louise). Dans la plupart de ces nouvelles, on peut constater que l'amour maternel donne de la force et de la détermination à ces femmes, à l'exception de la nouvelle “ *Le bonheur* ”, où l'amour véritable entre une femme et un homme peut suffire à supporter les épreuves.

Le dernier type de personnage féminin que nous avons distingué dans cette analyse est celui des femmes fatales. C'est le type de personnages féminins dont la présence entraîne la ruine des hommes qui les croisent. Joseph de l'histoire “ *Les tombales* ” ne parvient pas à oublier la femme qu'il a rencontrée au cimetière et avec laquelle il a entretenu une liaison. Madeleine, indépendante et nonchalante, conduit Paul à se suicider dans l'histoire “ *La femme de Paul* ”. Tel est également le cas du père malheureux de la nouvelle “ *Le petit* ” et de sa seconde femme Jeanne.

Le dernier grand chapitre de cette étude analyse les thèmes communs à ces deux recueils de nouvelles. Guy de Maupassant aborde une multitude de thématiques dans différents aspects de la vie. Le premier grand thème qui occupe une grande partie de son œuvre est la mort. Ce thème est principal dans quelques histoires de “ *La Maison Tellier* ” et est omniprésent dans la plupart des histoires des “ *Contes de jour et de la nuit* ”. En décrivant toutes ces morts et les motifs de la mort, l'auteur montre sa vision pessimiste de la vie. En outre, la mort peut être naturelle dans ses nouvelles, mais elle est dans la plupart des cas violente, triste, suicidaire ou liée à une sorte de crime.

À l'autre extrémité du spectre, il y a la thématique de l'amour. Dans ces récits, l'amour est rarement une forme pure d'amour, il est surtout lié au corps et aux plaisirs corporels et, dans de nombreux cas, il est également fatal.

Par ailleurs, le grand intérêt de l'auteur est aussi le thème de l'adultère. Maupassant lui-même ne croyait pas au mariage et considérait l'infidélité comme faisant partie de la nature

humaine, en particulier féminine. Ainsi, l'auteur a dépeint l'adultère comme un phénomène courant dans la vie des gens ordinaires.

La paternité, thème analysé ensuite, est celui qui a hanté Maupassant. Il a surtout écrit sur les cas où l'absence de figure paternelle conduit à une fin tragique pour la mère, l'enfant, ou les deux, comme dans les contes “ *Un parricide* ” ou “ *Histoire vraie* ”.

La dernière grande thématique que nous avons abordée dans cette analyse est celle de l'argent. Maupassant montre le statut socio-économique de personnages de différents milieux, leur obsession pour l'argent qui est alimentée par la nouvelle société capitaliste et comment elle peut conduire à une vie triste et tragique, comme dans les nouvelles “ *La Parure* ”.

5. Bibliographie

Abbréviations utilisées

MT – Maupassant, Guy. *La Maison Tellier*. La Bibliothèque électronique du Québec. https://beq.ebooksgratuits.com/vents-xpdf/Maupassant_La_maison_Tellier.pdf.

CJN - Maupassant, Guy. Contes du jour et de la nuit. La Bibliothèque électronique du Québec. https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Maupassant_Contes_du_jour_et_de_la_nuit.pdf.

Bancquait, Marie-Claire. Maupassant et l'argent. In : *Romantisme*, 1983, n°40. L'argent. pp. 129-140.

Baudelle, Yves. “ Poétique des noms de personnage “, dans *Le Personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n° 6, Presses de la faculté des lettres de Nice, 1995, rétrospectivement p. 83 et p. 87-88.

Benini, Romain, “ À propos d’une chanson de Béranger dans “ La Maison Tellier “ de Maupassant “, *Littératures*, 64 | 2011, pp. 219-226.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene knjilevne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1997.

Bury, Mariane, *La Poétique de Maupassant*, Sedes, 1994.

Charvier-Berman, Evelyne, “ Maupassant nouvelliste : personnage féminin et adultère “ in. *Paroles gelées*. UCLA French Studies, volume 7, 1989, pp. 43-50.

Ducort, Oswald et Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, 1979.

Erman, Michel. *Poétique du personnage de roman*. Paris : Ellipses, 2006.

Flaubert, Gustave. *L'éducation sentimentale*. Paris : Pocket classiques, 2003.

Forestier, Louis, “ *Préface* “, dans Guy de Maupassant, *La Maison Tellier*, Paris, Gallimard, coll. “ Folio “, 2014, p. 7-15.

Fournier, Eric. La “ belle Juive “ : du ghetto à la maison close, une figure de l'altérité sexuelle en France au XIXe siècle. In : *Diasporas. Histoire et sociétés*, n°15, 2009. Transports amoureux. pp. 140-154.

Grisé, Catherine. “A source of the nightingale symbol in Maupassant’s *Une partie de campagne*.” *Romance Notes* 29, no. 3, 1989. pp. 221–26.

Hamon, Philippe. “ Pour un statut sémiologique du personnage “, in : *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1977 (coll. “ Points “).

Heap, Alan. *Guy de Maupassant and the World of the Norman Peasant*. Hull University, 1971.

Kerlouegan, François et Moricheau-Airaud, Bérengère. *Maupassant : la maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, Paris, Atlande, 2011.

Kirpalani, Marie-Claudette. Approche d’un genre : la nouvelle. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°107-108, 2000. pp. 145-204.

Kristeva, Julia. „Problématique de la structuration du texte“, in : *La Nouv. critique, numéro spécial*, 1958, p.61.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.

Maupassant, Guy. *Contes du jour et de la nuit*. La Bibliothèque électronique du Québec. https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Maupassant_Contes_du_jour_et_de_la_nuit.pdf .

Maupassant, Guy. *La Maison Tellier*. La Bibliothèque électronique du Québec. https://beq.ebooksgratuits.com/vents-xpdf/Maupassant_La_maison_Tellier.pdf .

Maupassant, Guy. *Pierre et Jean*. Paris : Gallimard. 2001.

Mead, Gerald. “ Social Commentary and Sexuality in Maupassant’s “La Maison Tellier” “, *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 24, no 1-2, pp. 162-169.

Montalbetti, Christine. *Le Personnage*, Paris : Flammarion, 2003 (coll. “ GF “, n° 3066)

Place-Verghnes, Floriane Virginie Marguerite. *Maupassant et ses lecteur*, Durham theses, Durham University, 2002.

Reboul Pierre, “ *Préface* “, dans *Contes du jour et de la nuit*, Paris, Gallimard, 1984. “ Folio ”, pp. 7-40.

Richter, Klaus Bodo. *L'Adultère e(s)t la souffrance : analyse thématique et exemplifiée de l'œuvre fictive de Guy de Maupassant*. University of Waterloo. 1991.

Rousseau, Jean Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Paris : Flammarion, 1967.

Thorel, Sylvie (sous la direction de). *Lectures de Maupassant : la Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*. Presses universitaires de Rennes. 2011.

Zola, Émile. *Nana*. Paris, Livre de Poche, 2003.

<https://www.cnrtl.fr/definition/chicot>

<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/femme-fatale>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/adult%C3%A8re/1232>

6. Résumé

L'Étude thématique et l'étude des personnages féminins dans les recueils *Contes du jour et de la nuit*, et *La Maison Tellier* de Guy de Maupassant

Ce mémoire de Master II est consacré à l'étude des deux recueils de nouvelles de Guy de Maupassant, *Contes du jour et de la nuit* et *La Maison Tellier*. L'objectif de ce mémoire est de présenter une étude des personnages féminins et des thématiques qui reviennent dans ces nouvelles en appliquant une approche éclectique. Le premier chapitre introduit à la poétique et au contexte littéraire de l'auteur et donne au lecteur de ce mémoire un aperçu des deux recueils de nouvelles qui font l'objet de l'étude. Le deuxième chapitre est dédié à l'étude des personnages féminins qui est faite par la classification de ces personnages en plusieurs catégories : prostituée, jeune paysanne, bourgeoise insatisfaite de sa condition, femmes fortes et femmes fatales. Le dernier chapitre traite des thèmes centraux que partagent nombre de ces récits, tels que la mort, l'amour, l'adultère, l'argent et la paternité.

Mots clés : Maupassant, Contes du jour et de la nuit, La Maison Tellier, personnages féminins, étude thématique, nom propre, motivation

Sažetak

Tematska studija i studija ženskih likova u *Contes du jour et de la nuit* i *La Maison Tellier* Guya de Maupassanta

Ovaj diplomski rad posvećen je proučavanju dviju zbirki novela Guya de Maupassanta *Contes du jour et de la nuit* i *La Maison Tellier*. Cilj ovog rada je koristeći eklektični pristup prikazati studiju ženskih likova i tema koje se iznova pojavljuju u ovim novelama. Prvo poglavlje upoznaje nas s poetikom autora i književnim kontekstom te daje čitatelju ovog rada uvid u dvije zbirke novela koje su predmet analize. Drugo poglavlje posvećeno je proučavanju ženskih likova koje se vrši klasifikacijom navedenih likova u nekoliko kategorija: prostitutka, mlada seljanka, buržujka nezadovoljna svojim stanjem, snažne žene i fatalne žene. Posljednje poglavlje raščlanjuje središnje teme koje su uobičajene u značajnom broju novela, poput smrti, ljubavi, preljuba, novca i očinstva.

Ključne riječi: Maupassant, *Contes du jour et de la nuit*, *La Maison Tellier*, ženski likovi, tematska studija, ime lika, motivacija

Abstract

Thematic study and the study of female characters in Guy de Maupassant's *Contes du jour et de la nuit* and *La Maison Tellier*

This master thesis is dedicated to the study of Guy de Maupassant's two short story collections *Contes du jour et de la nuit* and *La Maison Tellier*. The objective of this thesis is to present a study of female characters and themes that reappear in these short stories by using eclectic approach. The first chapter introduces us to the author's poetics and literary context and also gives the reader of this thesis an insight about two short story collections that are being object of the study. The second chapter is dedicated to the study of female characters which is done by classification of said characters in multiple categories : prostitute, young peasant woman, bourgeois woman not satisfied with her condition, strong women and femmes fatales. The last chapter examines central themes that are common in numerous of these stories, such as death, love, adultery, money and fatherhood.

Keywords: Maupassant, *Contes du jour et de la nuit*, *La Maison Tellier*, female characters, thematic study, character name, motivation