

cuadernos de la facultad

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

C O L E C C I O N

TEORÍA PURA
Y APLICADA
2000

Nº 8

MAUPASSANT
MYTHOLOGUE?

Olga María Díaz



UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Proyecto:

Innovación y mejoramiento integral de la formación inicial de docentes

CUADERNOS DE LA FACULTAD

COLECCIÓN
TEORÍA PURA Y APLICADA
2001

Nº 8

MAUPASSANT
MYTHOLOGUE?

Olga María Díaz

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

PROYECTO:

*“Innovación y mejoramiento integral de la
Formación Inicial Docente”*

UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

CUADERNOS DE LA FACULTAD

Decana: Carmen Balart Carmona
Secretaria Ejecutiva: Irma Céspedes Benítez

COMITÉ EDITORIAL

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| • Carmen Balart Carmona | Departamento de Castellano |
| • Guillermo Bravo Acevedo | Departamento de Historia y Geografía |
| • Irma Céspedes Benítez | Departamento de Castellano |
| • Lenka Domic Kuscevic | Departamento de Historia y Geografía |
| • Samuel Fernández Saavedra | Departamento de Inglés |
| • Giuseppina Grammatico Amari | Centro de Estudios Clásicos |
| • Nelly Olguín Vilches | Departamento de Castellano |
| • Héctor Ortiz Lira | Departamento de Inglés |
| • Iván Salas Pinilla | Centro de Estudios Clásicos |
| • Silvia Vyhmeister Tzschabran | Departamento de Alemán |
| • René Zúñiga Hevia | Departamento de Francés |

La correspondencia debe dirigirse a la Secretaría Administrativa de la Facultad de Historia, Geografía y Letras, Avenida José Pedro Alessandri 774, Ñuñoa, Santiago de Chile.
Fono-Fax (56-2) 241 27 35. E-mail: cbalart@umce.cl – higelet@umce.cl

Impreso en LOM
2001

Diagramación: Eduardo Polanco Rumié

Se prohíbe toda reproducción total o parcial por cualquier medio escrito o electrónico sin autorización escrita del Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Letras.

TABLE DES MATIÈRES

NOTES SUR MAUPASSANT 5
PROLOGUE: QUAND L'AUTEUR NOUS FAIT DES SIGNES 6

“CÉRÉMONIAL DE L'EAU”

1. FORCE SALVATRICE CONTRE FORCE DESTRUCTRICE 11

1.1 Entre la Genèse et le prologue, la mise en place d'un univers spatio-temporel: 11

1.1.1 La parole à l'origine de la Création 11

1.1.2 La clé de voûte spatiale:
La mer dévorante et malfaisante 13

1.1.3 Du silence au silence, le temps d'une journée 14

1.1.4 La règle ou le compas? Un abîme sépare le cercle maupassien de la ligne christocentrique 17

1.1.5 Quand créer et détruire ne font qu'un 17

1.2 L'image, au coeur de l'idée: 19

1.2.1 “Les pêcheurs” ou la première communauté des disciples de Jésus 19

1.2.2 Choix d'un idéogramme: le poisson 21

1.2.3 Quand “Manne” est synonyme d'agonie 21

1.2.4 À la recherche “des hommes que tu pêcheras” 23

1.2.5 La négation de Dieu au centre d'un mythe anti-chrétien 24

1.3 Le roman de l'impalpable: 26

1.3.1 Le miracle Marowsko 27

1.3.2 L'eau, le vin, le sang 29

1.3.3 Le vide qui sépare l'eau du vin 31

1.3.4 Maupassant mythologue 32

1.3.5 Ce mal profond qui s'appelle doute 33

“CÉRÉMONIAL DE L'OMBRE” OU L'EXPÉRIENCE DE LA MORT

2. CERTAINS ÉVÉNEMENTS PROJETTENT LEUR OMBRE DEVANT EUX... 37

2.1 Nature et surnature du mot “Testament” 37

2.1.1 Repas messianique 40

2.1.2 L'un s'appelait oubli et le second croissance 43

2.1.3 La main de Maréchal 47

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FRANCÉS

2.2	Comme un aveugle portant le soleil	51
2.2.1	Si la mort est un sommeil.....	52
2.2.2	Le problème du “double” ou le contenu individualisé de la mort	54
2.2.3	“O mort, où donc est ta victoire?”	57
2.3	Ultima verba:	61
2.3.1	Décodage et fonctionnement des exclamations codées: les injures du père Roland	61
2.3.2	Le langage des nombres: symbolique du chiffre quatre	64
3.	ÉPILOGUE: DERRIÈRE LE MASQUE DE MAUPASSANT	65
4.	BIBLIOGRAPHIE	66
4.1	<i>Pierre et Jean</i>	66
4.2	Textes de Maupassant	66
4.3	Études sur Maupassant	67
4.4	Textes bibliques.....	67
4.5	Études bibliques	67
4.6	Autres ouvrages.....	68
5.	ABRÉVIATIONS BIBLIQUES	68
	Notes de références.....	68



Photo B.N. de NADAR

Guy de Maupassant

Guy de Maupassant naît en Normandie, près de Dieppe, le 5 août 1850. Il termine ses études secondaires et commence des études de droit. La guerre de 1870 le mobilise, et les atrocités de cette guerre le marqueront profondément.

Tout en étant fonctionnaire au Ministère de la Marine, il ne cesse d'écrire, constamment encouragé par Gustave Flaubert. À Paris, il mène une vie joyeuse, et connaît le succès avec sa nouvelle *Boule de Suif*, en 1880. En 10 ans, il écrit plus de 300 contes et nouvelles. Parmi ses romans les plus célèbres, on peut citer *Une vie* (1883), *Bel-ami* (1885) et *Pierre et Jean* (1887).

Atteint de graves troubles nerveux, avec crises d'angoisse et hallucinations, il tente de se suicider en 1892, et, après avoir été interné, il meurt, dément, le 6 juillet 1893.

“Une fois Dieu a parlé,
deux fois, j’ai entendu.”
(Ps 62, 12)

PROLOGUE

QUAND L’AUTEUR NOUS FAIT DES SIGNES

“*Toutes choses appartiennent en double*” dit le Deutéronome 21,17, c’est-à-dire que tout dans la création est contraste, opposition, composition, complément ou reflet. Il n’est rien qui n’ait un envers et un endroit. De même l’histoire de *Pierre et Jean*¹ a un sens, autre pourrait-on dire, que celui donné par le simple déroulement des faits du récit.

Exposer en l’écrivant, la révélation de ce second sens accompli, ne serait donc pas un ajout superficiel, mais ferait partie intégrante de l’histoire, voire de son âme vivante. S’il est vrai qu’une sorte d’artifice raffiné dans la composition de cet ouvrage nous situe dans un double registre, une lecture attentive de Maupassant peut nous conduire sans nul doute à lui attribuer cet art volontaire d’un double sens qui par ailleurs se résout en une profonde unité.

Le livre se présente à nous comme un récit; mais est-ce seulement le récit qu’il paraît être?... Comment ne pas sentir que quelque chose de transcendant et de caché parcourt le texte? Et que tout se regroupe autour de certaines fonctions symboliques pour centrer la pensée qui, en soi, est dispersée dans la diversité de ses aspects? Nous le verrons, presque à chaque page on rencontrera des formules qui, jouant sur une sorte de bipolarité appelle et suscite *l’interprétation*.

Cependant mesurer avec exactitude jusqu’où on peut aller dans de nouvelles lectures, est chose particulièrement difficile, car ce deuxième sens demeure toujours foncièrement indépendant et subjectif. Reste que tout dans ce monde de matière peut y devenir l’image des réalités immatérielles, car toute perception de symbole se situe dans un certain univers spirituel. Un fait donc matériel pourra avoir ici une signification pour l’esprit, car de l’esprit il est inséparable, il l’accompagne et le produit.

Ceci explique par ailleurs aussi l’option ici choisie, qui est de montrer comment le contenu spécifique de ce texte pourrait être, dans une certaine mesure, déterminé par un principe central de caractère anti-religieux.

PASSAGE D'UNE PENSÉE LINÉAIRE À UNE PENSÉE SPATIALISÉE

Se proposer de voir ce texte comme ayant deux natures, c'est considérer qu'il puisse avoir une nature "humaine" (lecture linéaire) et une "surnature" (lecture spatialisée); si l'on admet que le sacrilège touche la surnature, on peut dire qu'ici ce qui a été dénaturé, c'est la transcendance de la religion.

Dès lors, la symbolique entrevue se précise: tout comme le dira J.A. Greimas à propos d'un autre récit de Maupassant², "*une symbolique chrétienne se trouve, recouvre le texte et invite à le lire comme une nouvelle parabole de l'Évangile*". Toutefois, Greimas nous parle d'une symbolique chrétienne alors qu'il s'agira ici d'une symbolique anti-chrétienne. La parabole perçue par Greimas va dans le sens du texte sacré, celle que nous nous proposons de voir, irait dans le sens inverse. Parabole inversée, écrite dans un style bien souvent "pastiche", voilà que *Pierre et Jean*, comme "objet littéraire" demande à être déchiffré dans un autre code.

L'élément de base restera pourtant le symbole car tout en remplissant par définition une fonction de substitut, il est particulièrement bien choisi pour tenter d'exprimer l'invisible et l'ineffable. Avec son langage à la fois mystérieux et révélateur, il surgit de lui comme la présence d'une énergie physique et psychique qui féconde, élève, nourrit.

DÉMARCHE ET SIGNIFICATION

L'absence de plan logique apparent en ce qui concerne ce deuxième sens, ne facilite pas la tâche: le récit et l'expression de la pensée gardent toujours une souplesse et une liberté riches de retours imprévisibles, renvoyant sur les premières pages comme une clarté réfléchie des suivantes.

En fait les symboles à proprement parler dans le récit, sont rares; mais ceux qui nous sont proposés ont le don de transformer les réalités les plus familières, de les rendre plus transparentes: c'est au-delà du divers et du multiple qu'ils veulent nous conduire. Disons que ce qui se contentait d'exister ne cesse de le faire, mais se charge en outre de signification, devient quelque chose d'autre en devenant signe et symbole.

C'est donc bien vers une lecture en marge de la description romanesque que nous conduisent "les signes" qui ponctuent le texte comme des repères, des signaux lumineux, guidant et orientant cette lecture dans tel ou tel sens.

C'est ainsi que certains thèmes caractéristiques se développent organiquement, créant spontanément une dynamique dont il serait difficile de dire à quel point l'auteur lui-même l'a prévue, mais qui s'impose d'elle-même.

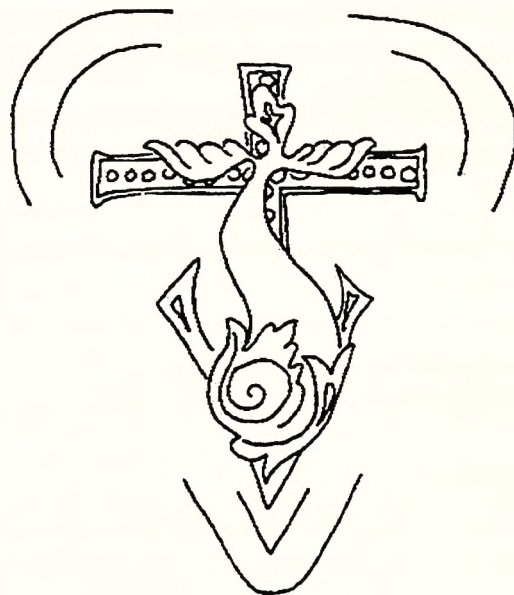
Lorsque par exemple le conflit que tout laissait prévoir commence, il apparaît comme l'opposition des *ténèbres à la lumière*, opposition qui s'achève par la victoire de l'obscurité. D'un bout à l'autre du récit, et comme on le verra plus spécialement au cours de la première partie du commentaire, *une force salvatrice* semble lutter contre *une force destructrice* et vice versa. Finalement, l'ignorance, le doute, l'erreur, aboutissent à *la mort*, et ce "cérémonial de l'ombre", résultat de la privation de lumière, peut tout aussi bien être vu comme *l'échec dans la recherche de la vérité*. Mais être asservi aux puissances des ténèbres, c'est aussi dans la religion chrétienne, être retenu loin de Dieu.

Contrairement à ce qui se produit dans le domaine de la théologie, en littérature le signe n'engendre pas la foi... Mais il se grave dans la mémoire en traits sombres qui s'illuminent plus tard, à la clarté réfléchie des événements postérieurs. Toutes ces remarques trouveront leur justification au cours du commentaire de détail qu'il va falloir à présent reprendre ligne par ligne et que nous avons parcouru d'un trait. Et pour conclure en résumant, voyons vers quelles finalités veut nous conduire la configuration générale du sujet.

L'ultime fonction du symbole est de rendre manifeste *la relation* qui s'établit entre le monde tel qu'il "est" et le monde tel qu'il est "**perçu**", tel que l'éprouve le sujet-auteur ou le sujet-lecteur. Cela touche donc le psychisme affectif et représentatif principalement d'ailleurs au niveau de l'inconscient. Selon la pensée de Jung, ce serait même le sens d'une recherche personnelle et la réponse d'une "intuition incontrôlable". On est déjà tenté de dire que cette réponse est à chercher d'après notre lecture dans le nihilisme et le pessimisme fondamental de l'auteur.

Mais pour l'instant, soulignons seulement que la rencontre de l'homme-auteur, du texte et du lecteur-interprétant, passe par cette fonction originale des symboles, qui est autant une révélation existentielle de l'auteur que du lecteur, et ce, à travers une expérience cosmologique dans laquelle nous pouvons inclure toutes nos expériences personnelles et sociales.

PREMIÈRE PARTIE



CÉRÉMONIAL DE L'EAU

*"A chaque oeuvre
sa forme."*

Honoré de Balzac

1. FORCE SALVATRICE CONTRE FORCE DESTRUCTRICE

1.1 ENTRE LA GENÈSE ET LE PROLOGUE, LA MISE EN PLACE D'UN UNIVERS SPATIO-TEMPOREL

1.1.1 LA PAROLE, À L'ORIGINE DE LA CRÉATION

“Quelle entreprise exaltante ce serait, note M. Eliade, de révéler le véritable rôle spirituel du roman au XIX^{ème} siècle, qui en dépit de toutes les 'formules' scientifiques, réalistes, sociales, a été le grand réservoir des mythes dégradés”.³ La partie inaugurale du roman *Pierre et Jean* qu'on pourrait appeler prologue⁴, illustre parfaitement cette pensée de M. Eliade, car c'est dès le commencement que l'oeuvre de Maupassant prend littéralement les “augures” des “mythes dégradés”.

Considérons en effet et en tout premier lieu, la façon très particulière que l'auteur a de nous introduire dans l'univers romanesque de son récit.

–“Zut!” s'écria tout à coup le père Roland qui depuis un quart d'heure demeurait immobile, les yeux fixés sur l'eau, et soulevant par moments, d'un mouvement très léger, sa ligne descendue au fond de la mer.” (p. 27).

Cette “ouverture” est absolument originale et nouvelle. Elle se présente très simplement comme une rupture avec ce qui précède, alors que précisément rien ne la précède sinon le vide, le néant. Le premier mot est un “zut” retentissant, c'est-à-dire un mot codé (et on verra plus avant l'importance de cette catégorie de mots dans le récit), qui surgit de façon subite et imprévue, sans qu'on sache d'ailleurs à qui s'adresse cette interjection, ni pourquoi elle est prononcée. Ce n'est que cinq pages plus loin (p. 37) que l'explication véritable sera donnée: “le père Roland, voyant que ses lignes ne tressaillaient plus, avait jeté, dans un mouvement d'impatience irraisonnée, un zut énergique qui s'adressait autant à la veuve indifférente qu'aux bêtes insaisissables.”

Quelque chose donc d'incommunicable semble s'être produit au départ entre l'énoncé et son auteur, qui par la vertu d'une parole, d'un mot, réussit à mettre instantanément en marche le mouvement et avec lui le temps. D'où ce sentiment de production spontanée, qui annonce sans que cela soit ni dit ni écrit, une antériorité au texte proprement dit, antériorité que l'on pressent sans qu'elle soit nommée, que l'on sent sans qu'elle soit suggérée...

Le fait que ce début de récit ne renvoie à rien, à aucune période temporellement déterminée, peut justifier ce sentiment. Et si l'absence de tout ancrage historique et situationnel se présente comme une omission volontaire, c'est que le dialogue d'ouverture, en constituant à lui seul le cadre et l'action du récit, et en surgissant de l'immobilité et du silence, se présente comme *un acte de création* par excellence.

Un seul verbe semble alors capable de traduire et de résumer toutes les caractéristiques réunies de cette singulière phrase d'introduction, c'est le verbe "bara" qui en hébreu désigne expressément l'acte créateur. Mais ce verbe est dans la Bible réservé à Dieu, car lui seul dit l'Écriture, peut créer.

L'antécédent de "bara" est le néant et ce qui suit création. *De la même manière semble pourtant naître du vide une autre signification de ce texte littéraire, qui s'efforce d'exprimer comme sa propre création à partir du néant.*

"À chaque oeuvre sa forme", le mot de Balzac prend ici tout son sens. C'est la *structure du récit* qui est inventrice. Et c'est de la création de la forme que va se dégager la *signification*. Toutefois, celle-ci ne se livre pas d'elle-même...

A vouloir établir des concordances entre les cadres de la Genèse et ce tableau de littérature moderne, on peut lire sous une forme qui en porte la marque, un enseignement révélé de valeur permanente. Ainsi dans le récit inaugural de la Genèse, comme dans ce texte qui commence le récit de *Pierre et Jean*, résonne une conception de l'ordonnance de la Création. L'exploitation de ce plan figuratif est appréciable car elle permet l'élargissement du sens des éléments narratifs mis en place par le texte. D'une part, la notion d'*ordonnance* à proprement parler repose sur des données concrètes et on la retrouve par exemple dans des expressions telles que:

p. 42 – "le patron enfin **ordonna**: Stop".

p. 42 – "nage **désordonnée**."

p. 37 – "ils s'étaient empressés d'**arranger** la partie, de tout **organiser**, de tout **régler** séance tenante."

D'autre part le père Roland, chose étrange, va apparaître comme le protagoniste de ce passage alors que jamais plus par la suite il ne jouera semblable rôle. Il émane ici de lui une autorité souveraine qui va le situer tout naturellement au-dessus de tout et de tous. Le texte l'exprime clairement avec des adjectifs aussi significatifs que "Propriétaire", "Capitaine" et "Patron": et des verbes tels que: "surveiller – interroger – commander – diriger – ordonner". Voyons-les en situation.

p. 31 – "Le bonhomme regardait autour de lui avec un air satisfait de **propriétaire**,"

p. 38 – "Roland s'était levé pour interroger l'horizon à la façon d'un **capitaine**."

p. 41 – "le **patron ordonna**: Stop".

p. 41 – "Ils attendirent que le **patron** criât: avant partout!"

p. 41 – "Le père **commanda** le retour."

p. 42 – "Le père Roland s'époumonait à **commander**."

p. 42 – “... *Tout en surveillant la marche de l'embarcation qu'il dirigeait d'un geste ou d'un mot.*”

D'un bout à l'autre de ce prologue, c'est Roland qui aura le pouvoir, autrement dit, la *Parole*. Et comme pour souligner le fait, Maupassant remarque (p. 46): “*Seul Roland parlait sans fin; il était de ceux que rien ne trouble.*”

On se souvient ensuite que Dieu, en imposant *un ordre au chaos* originel, l'arrache à la multitude organique des choses qui composent l'univers: lumière et obscurité, firmament et eaux, abîmes et terres sèches; les luminaires servant de signe au jour et à la nuit, établissent le “calendrier” qui va mesurer le temps. *Les mêmes espaces et la même division du temps* peuvent successivement et ponctuellement être repérés dans le prologue.

1.1.2 LA CLÉ DE VOÛTE SPATIALE: LA MER DÉVORANTE ET MALFAISANTE

L'image initiale, on l'a vu est celle de *la mer*. Avec elle, l'ancrage *spatial* est très affiché. Dans un premier temps, l'architecture de la création est donc déterminée par une clé de voûte désignée sous le terme “*d'eau*”. Tout se passe sur l'eau, et cet élément va devenir ce que Greimas appellerait un “*actant important et collectif*”, puisqu'il va tour à tour entrer en relation avec chacun des personnages du récit. Par sa place privilégiée, l'eau n'est donc pas vue comme élément décoratif mais *comme élément de l'action*.

Il est également à remarquer qu'elle n'est point vue non plus dans son écoulement mais dans sa profondeur: p. 27 c'est déjà la “*ligne descendue au fond de la mer*”. Cette caractéristique accentue le côté inquiétant de la mer et tend à montrer le vaste espace marin comme un objet maléfique et générateur de mort. Madame Rosémilly résume d'ailleurs fort bien ce sentiment lorsque, en pensant à son mari “*mort à la mer deux ans auparavant*” elle soupire: “*la mer, elle fait bien du mal quelquefois.*” (p. 45) C'est en réalité la mer dévorante et malfaisante l'actant véritable de ce prologue. L'auteur ne manque pas de la comparer à un monstre, “*un ogre dévorant*” (p. 44), repu, avalant les navires petits et grands “*comme une bouche*” (p. 44).

À l'origine des temps bibliques, l'eau joue un rôle semblable. Outre le fait que l'eau soit le premier élément cité au début de la Genèse: “*l'Esprit de Dieu planait sur l'eau*” (1,2), on sait que la mer fut depuis toujours considérée dans la légende biblique comme un lieu où “*habitent et agissent les puissances démoniaques*” (Job 7,12). C'est là en particulier que demeure le Léviathan, ce fameux monstre marin du chaos primitif, qui en étant une puissance hostile à Dieu, *incarne les forces du mal*.

Job nous en parle de manière terrifiante dans le chapitre 41 de son Livre: “*Quand il se dresse, les flots prennent peur et les vagues de la mer se retirent*” (41,17); et Job s'interroge aussi: “*Qui a ouvert les battants de sa gueule?*” (41,6). “*L'ogre dévorant*” de

Maupassant rappelle donc par bien des côtés ce que Job appelle “*le dragon de la mer*” (27,1).

C’est avec cette image marine et sous-marine que commence et s’achève le roman. La mer qui rassemble les acteurs au début du récit, les séparera tout aussi bien à la fin, et Pierre sera comme dévoré à son tour par cette haute-mer vers laquelle Madame Roland, sa mère, jeta “un dernier regard, mais ne vit plus rien.” (p. 255)

1.1.3 DU SILENCE AU SILENCE, LE TEMPS D’UNE JOURNÉE

Parallèlement à l’ancrage spatial très nettement affiché avec la mer, *l’ancrage temporel* va progressivement situer l’action. La division du temps qui est l’un des premiers résultats de la Création et que marque parfaitement la mise en place des luminaires du firmament dans la Genèse, va comme se reproduire dans le détail au cours de ce prologue.

C’est tout d’abord *le soleil* qui mesure l’écoulement du temps:

p. 37 – “*Si le soleil chauffe, le poisson ne mord plus.*”

p. 31 – “*Il fait la sieste au soleil.*”

p. 37 – “*Le père Roland leva les yeux au ciel et remarqua que le soleil baissait.*”

p. 45 – “*... s’habillant de toile brune qui semblait rouge au soleil couchant.*”

p. 46 – “*Et elles se taisaient, rendues silencieuses par se coucher de soleil apaisant et magnifique.*”

Ensuite tout se passe comme si, sans cesser de nous présenter *un temps qui se referme sur lui-même*, le prologue offrait une gamme variée de toutes les notions temporelles qui vont s’échelonnant des minutes – “*un quart d’heure*” (p. 27), – aux années – “*le capitaine, mort deux ans auparavant*” (p. 34), – en passant par les saisons – “*elle avait fait sa connaissance pendant l’hiver*”. (p 34)

Pourtant nous nous limiterons ici à celles qui se rapportent à l’épisode de cette partie de pêche et cela constitue déjà un large corpus puisqu’il recouvre exactement *une semaine*, ce qui ne va pas sans rappeler les *sept jours de la Création*; séparons donc les deux étapes de l’épisode:

- a) p. 36 – “*Or un soir de la semaine précédente*”
- p. 36 – “*Mardi prochain?*”
- p. 36 – “*Oui, mardi prochain.*”
- p. 36 – “*Êtes-vous femme à partir à cinq heures du matin?*”
- p. 37 – “*A quelle heure?*”
- p. 37 – “*A neuf heures.*”
- p. 37 – “*Pas avant?*”
- p. 37 – “*Non, pas avant, et c’est déjà trop tôt.*”

- b) p. 37 – “*Donc, le mardi suivant...*”
 p. 38 – “*N’est-ce pas aujourd’hui que doit s’embarquer la ‘Normandie’?*”
 p. 36 – “*Il aimait s’embarquer avant le jour, aux heures de marée.*”
 p. 31 – “*Une fois dix heures passées, c’est fini.*”
 p. 37 – “*On avait pêché jusqu’à midi.*”
 p. 27 – “*Depuis midi, je n’ai rien pris.*”
 p. 37 – “*Je n’essaierai plus de pêcher l’après-midi.*”
 p. 39 – “*Elle semblait jouir plus que tout le monde de cette promenade de fin de jour.*”
 p. 48 – “*Ce serait triste de rentrer seule ce soir.*”

Une remarque pourrait être faite à ce niveau, et elle concerne la façon toute particulière que Maupassant a de passer du plan temporel au plan spatial et vice versa. Elle se caractérise par l’absence de lien explicite.

L’ellipse de juxtaposition est semble-t-il, sa manière la plus expressive de marquer la liaison:

- p. 31 – “*Le bonhomme regardait la mer autour de lui avec un air satisfait de propriétaire. / C’était un ancien bijoutier parisien qu’un amour immodéré de la navigation et de la pêche avait arraché au comptoir dès qu’il eut assez d’aisance pour vivre modestement de ses rentes.*”

Maupassant passe d’un plan (la première phrase évoque plutôt le lieu), à un autre (la deuxième est un retour dans le passé), ou, d’une réalité perçue à une réalité invisible, et il passe de l’une à l’autre avec cette habileté et cet art qui rappellent ce que nous appellerions aujourd’hui “le fondu enchaîné”. Cette dernière remarque d’ordre stylistique, en soulève une autre se rapportant cette fois à la structure **rythmique du récit**. En effet, dans l’exemple précité, cette référence au passé de M. Roland surgit de façon pour le moins imprévue. Or, ce début de biographie est en réalité parfaitement prévu; ce sera comme le premier pas d’un deuxième mouvement dans le prologue, après quoi iront en s’enchaînant l’un après l’autre, les deux fils – p. 32: “*Pierre, de cinq ans plus âgé que Jean*”... – p. 33 “*Jean, dès son enfance...*” – puis celle de Mme. Roland (p. 34) et enfin celle de Mme. Rosémilly (p. 35).

A partir de ce moment, ce prologue, véritable portique précédant l’histoire de *Pierre et Jean*, présente une dernière caractéristique qui peut le rapprocher du texte biblique de la Genèse. Il s’avère que le premier livre du Pentateuque, se divise lui aussi en deux parties inégales. La première, qui remonte aux origines du monde, relate sa création. La deuxième, est une véritable généalogique qui concentre son intérêt sur certaines biographies, en retenant principalement celles de l’histoire patriarcale d’Abraham, homme de foi, de Jacob, homme de ruse, et de Joseph, homme de sagesse.

On peut donc être tenté de penser que plus on avance dans cette analogie structurale des deux textes, et plus elle évolue dans un sens qu’on croirait positif. Il en va pourtant tout autrement dès l’instant où, à un autre niveau de la comparaison, on fait entrer en jeu un facteur important, celui de **mouvement**. La considération de ce dernier élément en relation

étroite avec les coordonnées spatio-temporelles déjà étudiées, aboutit à ce qu'on pourrait appeler une méditation sur l'accès à Dieu. Or, c'est précisément là où s'établit la dialectique qui montrera comment, le contenu spécifique du texte de Maupassant, par les éléments narratifs qu'il met en place, s'oppose radicalement à la philosophie et à l'éthique biblique.

Au centre de cette dialectique se trouvent deux conceptions différentes du **temps**. On a pu voir le rôle important de la parole aussi bien dans la Création du monde que dans la création littéraire de l'oeuvre considérée. Or le prologue de *Pierre et Jean* qui en réalité ne commence pas par une **parole** mais par un **silence**, s'achève par un **silence** également: "*Et les trois hommes ne prononcèrent plus un mot jusqu'au seuil de leur logis.*" (p. 48)

Que constatons-nous? La première conclusion serait que ce retour au silence initial dessine une *structure cyclique dans le mouvement*, l'espace et le temps ... On pourrait longuement commenter les nombreuses remarques, qui, dispersées dans le texte, consolident cette hypothèse. Nous n'en retiendrons que quelques-unes, afin seulement de montrer comment l'économie générale du texte autorise cette nouvelle lecture sous-jacente à la narration, et comment un seul travail de paradigme permet d'en rendre compte.

Fragmentairement, les indices qu'on peut rassembler et qui feront en définitive la spécificité de l'organisation narrative sont les suivants: p. 39, par exemple, le terme proprement dit de "*cercle*" se trouve entouré directement de *quatre autres expressions évoquant la même figure*, il s'agit de "*tout rond*" - "*arc-en-ciel*" - "*éclipses*" - et "*tourner*".

La phrase qui a accumulé ces cinq indices révélateurs se présente ainsi:

p. 39 - "*Elle ne distinguait rien, rien que du bleu, avec un cercle de couleur, un arc-en-ciel tout rond, et puis des choses bizarres, des espèces d'éclipses, qui lui faisaient tourner le coeur.*"

D'autres allusions suggèrent de la même manière le cercle et le mouvement cyclique:

p. 30 - "*Chacun tenait une ligne enroulée.*"

p. 31 - "*Il avait enroulé son fil.*"

p. 37 - "*Ils tirèrent leurs fils, les roulèrent.*"

p. 47 - "*Les goélands tournoyaient.*"

p. 31 - "*Il regardait autour de lui.*"

p. 46 - "*Les navires comme des bêtes couraient autour de leur tanière.*"

p. 44 - "*Laissant quelques lentes ondulations.*"

p. 36 - "*Avant le retour.*"

p. 41 - "*Commanda le retour.*"

p. 48 - "*Ce serait triste de rentrer toute seule.*"

p. 47 - "*Un mousse rattachait une poulie.*"

p. 44 - "*... Avec ses deux tambours jaunes, ronds comme des joues, le bateau de Southampton arrivait à toute vapeur, chargé de passagers et d'ombrelles*

ouvertes. Ses roues rapides, bruyantes (...) lui donnaient l'air d'un courrier."

Une telle récurrence visant la figure de la *circonférence* ne peut être que frappante. Et comme pour mieux hausser et mettre en valeur son sens, elle s'associe partout avec le *mouvement*. Des termes aussi précis que "roues", "éclipses" et "poulie" sont significatifs; de même la catégorie des verbes rencontrés: "enrouler – tourner – tourner".

Cette formulation est au centre d'un raisonnement qui va mettre en présence deux idées-forces antagonistes. Notre texte d'une part, qui *laisse mourir le temps en boucles infinies*, le texte biblique d'autre part, qui fait vivre le temps en construisant une perpétuelle et féconde histoire.

1.1.4 LA RÈGLE OU LE COMPAS? UN ABÎME SÉPARE LE CERCLE MAUPASSIEN DE LA LIGNE CHRISTOCENTRIQUE

Le texte biblique distingue un commencement (Genèse) et une fin (Apocalypse). Sa représentation ne peut donc être qu'une ligne droite. Le centre de cette ligne étant l'avènement du Christ, on pourra l'appeler ligne christocentrique. Pour le christianisme primitif, l'expression symbolique de temps c'est la ligne ascendante. Au contraire, on peut voir dans l'organisation textuelle de Maupassant, une représentation cyclique du temps qui "s'apparenterait" à la pensée helléniste représentant elle aussi le temps sous forme cyclique. Les divers morceaux qui composent le prologue de *Pierre et Jean* dessinent en effet une figure circulaire qui est comme le reflet d'un schème obsessionnel chez Maupassant.

Si dans la *symbolique* entrevue c'est une circonférence que l'on perçoit, celui qui la dessine c'est celui-là même qui tient le compas, c'est-à-dire l'auteur, le créateur. Or, le cercle est solidaire du compas et de celui qui le manipule. On en arrive donc à voir comment les réseaux associatifs mis en lumière dans le texte montrent que l'auteur se rallie plus ou moins consciemment d'ailleurs, à la conception grecque et cyclique du temps. A l'opposé se trouverait le temps biblique, temps qui ne se recommence pas mais engendre et évolue dans une perspective de progression et de maturation. C'est une force salvatrice qui anime cette conception du temps. Le temps grec lui, associe de façon intime l'idée de dégradation à la notion de temps destructeur.

1.1.5 QUAND CRÉER ET DÉTRUIRE NE FONT QU'UN...

Le thème de la dégradation, les Grecs l'appliquaient à l'ensemble du monde, au cosmos aussi bien qu'à l'homme. On se souvient alors de Maupassant écrivant: "*Je crois à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît.*"⁵ En effet, ses articles de foi sont: le néant de la vie et l'éternelle infamie de l'homme. Deux idées qu'on n'est pas surpris de

retrouver dans le *Physique* d'Aristote où on peut lire: dans le temps tout est engendré et détruit. Et Aristote qui ne se contente pas d'affirmer, explique:

“Peut-il donc y avoir l'épuisement du temps? Non sans doute, puisqu'un mouvement existe toujours. Est-il donc autre, ou est-il le même d'une façon répétée? Évidemment, il est tel que le mouvement. Si le mouvement est à un moment le même et un, de même le temps sera un et le même (...). Or tout changement est par nature défaisant, et c'est dans le temps que tout est engendré et détruit. On voit donc que le temps est cause par soi de destruction, plutôt que de génération, le changement est par soi défaisant.”

Comme pour Aristote, il semble bien que pour Maupassant créer et détruire ne font qu'un. Ce sont entités qui s'assemblent pour mieux se ressembler. Créer? Oui, semble répondre à présent le prologue, si “*l'imitation*” verbale présidait vraiment la création des mots, elle ferait du langage une réduplication du monde... Maupassant l'a visiblement compris, et son langage en prenant les mots dans un tourbillon étourdissant ne manque pas de leur donner une forme nouvelle.

Détruire? Notre réflexion ouvre sensiblement une perspective qui en allant du visible et du concret, vers l'abstrait et le caché, tend vers un Ailleurs, comme si l'Au-delà était le seul vrai monde où les gestes et les *mots puissent avoir un vrai sens*: c'est en tout cas un tournoi qui a lieu au grand large.

“Une oeuvre d’homme n’est rien d’autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l’art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le coeur, une première fois, s’est ouvert.”

Albert Camus

1.2 L’IMAGE, AU COEUR DE L’IDÉE

L’étude même partielle du prologue de *Pierre et Jean* a pu montrer que l’image chez Maupassant tend à exprimer un mouvement et à créer des forces: elle ordonne les mouvements de l’homme et ceux de l’univers. Et parce qu’elle n’est ni descriptive, ni didactique, elle se suffit à elle-même, et ce faisant elle perd sa valeur d’illustration de l’idée, loin de naître de l’idée, elle l’engendre.⁶ C’est ainsi que dans la première partie du roman, une image centrale est désignée expressément, se détache de telle sorte qu’elle demande à être traitée à part: *c’est celle de la pêche*.

L’étude de son fonctionnement thématique va marquer l’éclosion définitive de ce qui était en germe jusqu’ici.

1.2.1 LES “PÊCHEURS” OU LA PREMIÈRE COMMUNAUTÉ DES DISCIPLES DE JÉSUS

Maupassant commence son récit, en donnant à ses acteurs le rôle, au sens dramatique du terme, de “pêcheurs”. En assurant les rôles de pêcheurs, Roland et ses deux fils apparaissent ainsi tout aussi bien comme les personnages de la narration proprement dite, que comme les personnages d’une scène qui serait cette fois théâtrale. Si cette “partie de pêche” peut alors avoir la double fonction de cacher et de révéler quelque chose en même temps, c’est que tout dans un texte littéraire est échange, que l’auteur ne jouant pas seul fait de chacun son partenaire. On peut donc s’interroger. Car dès qu’on a été sensible à cet aspect de la composition, l’image de la pêche engendre et provoque, par symboles, et paraboles, un jeu multiple d’allusions et de correspondances qui nous conduisent à envisager la scène sous un autre éclairage. Dans l’optique comparative ici suivie, on en vient tout naturellement à se demander: est-ce que cette première scène, ne renvoie pas justement à cette première communauté de disciples de Jésus, faite elle aussi de pêcheurs?

Cette scène pourrait, il est vrai, fortement nous rappeler diverses autres scènes de pêche décrites dans les textes de l’Évangile. On pense à la pêche miraculeuse que nous raconte Saint Luc (5, 1-12) où on lit entre autres:

- (5, 2): *“Jésus vit au bord du lac (il s’agit du lac Génésareth), deux barques d’où les pêcheurs étaient descendus pour laver leur filets. Il monta dans l’une de ces barques, qui était à Simon, et le pria de s’éloigner un peu de terre.”*
- (5, 5): *“Avancez en pleine eau, leur dit-il, et jetez vos filets pour pêcher”. Simon lui répondit: “Maître, nous avons travaillé toute la nuit sans rien prendre.”*

Nous savons qu’après avoir jeté les filets au Nom de Jésus, *“ils prirent une grande quantité de poissons”* (5,7). Bien que de la même manière les personnages du roman aient eux aussi pêché longtemps sans rien prendre, l’analogie ne sera que partielle, puisque, on s’en doute, il ne se reproduira ici aucun miracle, et que leur pêche demeurera infructueuse.

Un autre texte, de Saint Jean cette fois, ne manque pas d’appeler l’attention. Il s’agit du chapitre 21 de son Livre, qui coïncidence ou pas, lui sert d’**épilogue** pendant que la scène de pêche analogue constitue chez Maupassant le **prologue**. On peut lire notamment dans cet appendice:

- (21, 3): *“Simon-Pierre dit aux autres apôtres qui se trouvaient avec lui: ‘Je vais pêcher’. Ils lui disent: ‘Nous venons nous aussi avec toi.’ Ils sortirent, montèrent en barque, cette nuit ils ne prirent rien.”*
- (21, 4): *“Au lever du jour, Jésus parût sur le rivage et leur dit: ‘Les enfants, avez-vous du poisson?’ Ils répondirent: Non! ‘Jetez le filet à droite de la barque et vous trouverez.’ Ils le jetèrent donc et ils ne parvenaient plus à le relever, tant il était plein de poissons.”*

Le même phénomène se produit donc ici, identique au départ, (pêche infructueuse) et inverse en définitive (pêche miraculeuse dans le texte biblique). On ajoutera qu’au cours de cet épisode que nous raconte l’apôtre Jean, un autre détail est susceptible de nous intéresser. Cette rencontre de Jésus avec ses disciples, s’achève par un repas car Jésus leur dit: (21, 12) *“Venez déjeuner”*. Cela peut rappeler l’invitation faite à Madame Rosémilly, invitation qui met fin également au prologue: (p. 47) *“Voulez-vous dîner avec nous sans cérémonie aucune, afin de finir ensemble la journée? – Mais oui, avec plaisir, j’accepte aussi sans cérémonie.”*

Tout ceci constitue, c’est certain, un ensemble de connections marquantes; mais, soit parce qu’elles ne sont pas suffisamment convaincantes, soit parce qu’elles ne forment pas un réseau assez dense d’analogies, elles permettent difficilement d’établir les bases d’une nouvelle lecture ou de donner libre cours à une nouvelle interprétation. Aussi, à la question préliminaire qui était de savoir si cette scène ne renvoyait pas de façon indirecte à cette première communauté des disciples de Jésus, faite elle aussi de pêcheurs, ne peut-on encore que partiellement répondre. La seule idée qui se dégage pour l’instant est que, en mettant l’accent uniquement sur cet aspect infructueux de la pêche, le texte a comme valorisé négativement le “mystère” de la pêche évangélique.

1.2.2 CHOIX D'UN IDÉOGRAMME: LE POISSON

Pour éclairer davantage notre réflexion, faisons intervenir un facteur important qui, par la même occasion, servira de relais et de réponse à un certain nombre d'autres questions. Cela concerne l'importance redondante dans ce premier chapitre, des poissons ou mieux, de ce qu'on pourrait appeler l'**idéogramme⁷ des poissons**.

Le symbolisme chrétien à ses débuts, se réduit à quelques **signes**. Et l'un des premiers signes symboliques vite répandu, propagé autour de la primitive Église, fut justement le poisson. Signe secret de la reconnaissance pour les Chrétiens, figure tracée sur les monuments, tombeaux, anneaux, il sert à désigner les chrétiens et à appeler l'attention de ceux qui en comprenaient le sens. Comme aujourd'hui la croix, le poisson avait également pour eux, un certain pouvoir de protection. Métaphore enfin dans les discours religieux, le poisson fut employé partout où naissaient les jeunes communautés chrétiennes.

Le choix de cet idéogramme venait de ce que chacune des lettres du nom grec de "Jésus – Christ – Fils de Dieu Sauveur" en donnaient les initiales. L'origine de cette énigme est donc connue. Le poisson devient très rapidement le symbole de base partout où se formait un noyau de nouveaux croyants.

Plus tard, sous l'apparence du poisson paraîtra aussi le Mystère de l'Eucharistie, ce que l'Église appelle aujourd'hui le "pain eucharistique".

1.2.3 QUAND "MANNE" EST SYNONYME D'AGONIE

L'image du "pain eucharistique" trouve déjà un écho assez singulier dans le texte de Maupassant. L'auteur en effet, utilise le terme de "**manne**" pour parler du poisson dans la phrase qui s'énonce ainsi:

p. 30 – *"Le père Roland saisit **la manne** entre ses genoux, la pencha, fit couler jusqu'au bord le flot d'argent des bêtes pour voir celles du fond, et leur palpitation d'agonie s'accroît, et l'odeur forte de leur corps, une saine puanteur de marée, monta du ventre plein de la corbeille."*

Avec ce mot de "manne", un écho retentit, tout intérieur, résonance intime due sans doute à la forte charge sémantique de ce terme pour le moins imprévu dans cette phrase où il se détache comme un élément déplacé ou plutôt placé de façon à éveiller l'attention d'un lecteur éventuellement distrait.

Outre le fait que la manne appartient déjà au vocabulaire spécifique de la théologie biblique, puisqu'elle désigne expressément la nourriture que Dieu donna au peuple d'Israël durant sa marche dans le désert (Exode:15; 16-36) c'est au niveau de son rôle symbolique que son emploi devient intéressant. Au plan symbolique la manne préfigure en réalité la

révélation du vrai pain, celui dont elle était, dit l'Évangile selon Saint Jean, l'annonce et la figure.

- St. Jean 6,31: *“Nos pères ont mangé la manne dans le désert, selon ce qui est écrit;
–Il leur donna le pain du ciel à manger.*
6,32 *–Jésus leur dit: En vérité, en vérité je vous le dis, Moïse ne vous a pas donné le pain du ciel;*
6,33 *car le pain de Dieu, c'est celui qui descend du ciel et qui donne la vie au monde.”*
6,35 *“Je suis le pain de vie.”*

Cette image du “pain de vie” pour désigner le Christ, est depuis, devenue signe expressif dans la liturgie chrétienne, où parler de “manne” c'est parler de “pain eucharistique” et par le même fait de vie éternelle.

Deux remarques s'imposent à présent si l'on considère le texte de Maupassant: la première est que le choix du mot “manne” ne semble pas innocent, et qu'au contraire, comme le commente Roland Barthes en parlant de la littérature du XIX^{ème} siècle, *“l'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est chargée de signes les plus spectaculaires.”*

La deuxième, serait que de nouveau, l'objet qui est à l'interférence des deux textes comparés, est **valorisé négativement** par Maupassant. En effet, la manne est, dit l'Ancien Testament, “pain du ciel” et le Nouveau Testament surenchérit “pain de vie éternelle”. Or, comment se caractérise la manne dans l'explication donnée par Maupassant? Elle se définit par des termes tels que: “palpitations d'agonie” - “odeur forte de leur corps” - et “saine puanteur de marée”. Autrement dit, c'est de Mort et non de Vie qu'il s'agit ici, le texte est clair à ce sujet. Et au cas où on n'en serait pas encore sûr, l'auteur ajoute:

- p. 30 – *“Le poisson palpitant vaguement encore, avec un bruit doux d'écailles gluantes et de nageoires soulevées, d'efforts impuissants et mous, et de bâillements dans l'air mortel.”*

D'un contexte à l'autre, les deux termes de “manne” apparaissent comme absolument antithétiques: d'un côté la vie, de l'autre la mort, une force destructrice anime l'un, une force salvatrice habite l'autre.

En résumé, on aurait affaire donc ici à une procédure assez curieuse, qui consiste à exploiter des représentations bibliques et chrétiennes afin de dénier d'autres représentations chrétiennes. C'est dire qu'on assisterait à la production d'un mythe para ou anti-chrétien selon un modèle chrétien.⁸

1.2.4 À LA RECHERCHE “DES HOMMES QUE TU PÊCHERAS”

Cette inversion trouve-t-elle une explication ailleurs dans le texte? Revenons pour la trouver, à l'idéogramme des poissons.

Sémantiquement parlant, il y a dans le verbe “pêcher”, outre l'idée de “prise”, l'idée de “prise par la ruse”. Ce verbe comporte de façon évidente, la notion de piège. Pêcher, c'est en quelque sorte prendre au piège.

Le poisson pris est un poisson captif. Symboliquement, mordre le vers qui est suspendu au bout de la ligne, ce n'est rien d'autre que se laisser prendre dans une embûche, un guet-apens, un piège. Cette idée de capture que retient le verbe pêcher, va être fondamentalement révélatrice. Car il semble bien que pour Maupassant, entre le piège que le pêcheur tend au poisson, et les promesses que l'Église proclame aux hommes, il n'y ait en définitive qu'un pas, ou peut-être aucun. La même attitude illusoire caractérise l'homme et le poisson, qui se laissent tous deux prendre par le pêcheur ou le prêtre.

On comprend mieux alors certaines expressions qu'une lecture rapide pourrait laisser passer inaperçues, et qui de près ou de loin, évoquent cette même et unique idée sous forme de provocation ou de plaisanterie naïve selon la façon dont on les lit:

p. 36 – *“L'ancien bijoutier, flatté dans sa passion (la pêche) et saisi de l'envie de la communiquer, de faire des croyants à la façon des prêtres, s'écria: Voulez-vous y venir? (à la pêche).”*

p. 36 – *“Il fut désappointé, refroidi, et il douta tout à coup de cette vocation” (de pêcheur).*

Dans ce contexte précis, “faire des croyants à la façon des prêtres”, reflète de manière significative l'expression évangélique “faire des apôtres, des pêcheurs d'hommes”, expression que l'on retrouve chez Luc 5,11:

“Jésus dit à Simon: désormais tu seras pêcheur d'hommes.”

Et comme il semble qu'il n'y ait de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau de relations réciproques, on dira que l'idée de piège et de capture est importante pour l'auteur parce qu'on va pouvoir la retrouver et la redécouvrir entre les structures formelles de son livre. Même si les significations en sont multiples, des points de suture vont apparaître.

Il s'agira par exemple dans la thématique de l'amour, de la double valeur du mot “pêche” au cours du badinage entre Jean Roland et Madame Rosémilly:

p. 171 – *“Si vous ne voyez que cela, vous n'aurez pas une fameuse pêche.”*

p. 172 – *“Oh! de toutes les pêches, c'est encore celle que je préférerais faire.”*

- p. 227 – “*Oh! Madame, j’ai fait, de mon côté, dans ce rocher de Saint Jouin, une pêche que je veux aussi rapporter chez moi.*
 – *Vous? Qui donc? Qu’est-ce que vous avez trouvé?*
 – *Une femme!*”

La même image sert logiquement à exprimer ce qui, pour l’auteur, ne représente qu’une seule réalité: comme Dieu, l’Amour est un piège. La religion aussi bien que le mariage rendent **captif l’homme libre**.

Le texte littéraire traduit clairement cette idée de capture, qu’une formule directe ne manque pas de mettre en relief:

- p. 37 – “*Il regardait le poisson capturé avec une joie vibrante d’avare.*”
 p. 30 – “*Le poisson capturé par les trois hommes palpait vaguement encore.*”

D’autres expressions illustrent par ailleurs la même idée:

- p. 174 – “*Presque à chaque coup, elle ramenait des bêtes trompées et surprises par la lenteur ingénieuse de sa poursuite.*”
 p. 166 – “*Il voulait acheter les engins spéciaux employés pour cette pêche, et qui ressemblent beaucoup à ceux dont on se sert pour attraper des papillons dans les praires.*”

Si l’on se souvient à présent que le poisson représente comme on l’a dit précédemment, le symbole fondamental de l’Église naissante et qu’il est la marque de reconnaissance des nouveaux croyants, de l’image du poisson captif se dégage une conception antireligieuse de l’Église toute entière, c’est-à-dire, en définitive de Dieu.

1.2.5 LA NÉGATION DE DIEU AU CENTRE D’UN MYTHE ANTI-CHRÉTIEN

Au terme de l’étude de ce prologue, on pourra dire que l’une de ses originalités aura été de mettre en place des harmoniques qui continueront à résonner doucement à travers tout le livre. Aussi, chaque fois que cela a été possible, on a semble-t-il gagné à relier l’étude de détail à l’oeuvre dans son unité et à l’éprouver comme telle.

Une oeuvre il est vrai, ne peut être ni augmenté, ni diminuée, elle est, elle rayonne par son être même. Toutefois, si entrer dans l’oeuvre c’est aussi changer d’univers, ouvrir un horizon, une conclusion ici s’impose. Les **actes symboliques** aperçus dans ce prologue, revêtent la **forme** et la **signification du refus** de quelque chose.

Refus de Dieu, répond l’étude de l’idéogramme des poissons, qui en valorisant négativement “le signe” de l’Église primitive, va en sens inverse de la symbolique chrétienne.

//////
Cette inversion est-elle le fruit de la collaboration étroite entre l'inconscient de l'auteur et la volonté lucide de l'artiste?

Nous laisserons M. Blanchot⁹ répondre que tout symbole est une expérience, et "*qu'il n'y a donc pas de symbole mais une expérience symbolique*".

“La Foi n’a pas de mérite là où la raison humaine offre une preuve expérimentale.”

Ludwing Feuerbach

1.3 LE ROMAN DE L’IMPALPABLE

Ferdinand Lemoine, en se référant à *Pierre et Jean*, parle du “roman de l’Impalpable”¹⁰. En effet, de cette oeuvre naît comme une seconde nature capable d’exprimer quelque chose qui va au-delà de ce qu’elle exprime littéralement, si tant est que l’impression a plus de valeur ici que le raisonnement, ou plus exactement, que leur rapport échappe à l’expression. Pourtant ce rapport est essentiel pour l’analyse; c’est donc lui qu’on essaiera de déterminer en analysant le texte qui termine le second chapitre du livre (pp. 71 à 75)¹¹.

Dans ce passage, les deux principaux personnages sont Pierre et son ami Marowsko à qui il rend visite. C’est la première fois que l’auteur met en présence ces deux personnages. Après avoir tracé avec un soin discret et attentif les traits bien particuliers de Marowsko, le vieux pharmacien Polonais, Maupassant nous laisse assister à leur conversation. Pierre est triste et contrarié sans réellement savoir pourquoi. Son ami, lui propose “un verre de liqueur”:

p. 73 – *“Allons, allons, il faut secouer tout cela. Voulez-vous un verre de liqueur?”*

Pierre accepte, et son ami lui explique comment il a inventé “cette bonne liqueur”.

p. 73 – *“Je vais vous faire goûter une préparation nouvelle, voilà deux mois que je cherche à tirer quelque chose de la groseille, dont on n’a fait jusqu’ici que du sirop... eh bien, j’ai trouvé... j’ai trouvé... une bonne liqueur, très bonne, très bonne, très bonne.”*

Visiblement, Marowsko est ravi de cette “trouvaille” (p. 74).

Ce passage, par la place qu’il occupe dans le récit, et par le développement que l’auteur lui a donné, présente un aspect exceptionnel: tout en étant une opération purement matérielle et utilitaire, la fabrication de cette liqueur présente un caractère magique et à la limite mythique.

Une répétition de la lecture de ce passage qui aurait soin de relier ce petit événement anodin en apparence, à tous les autres fils du récit, conduirait à une récollection de sens capable de transformer première la lecture et littérale. On sait que le langage de l’écrivain n’a pas à charge de représenter quelque chose, mais de le signifier. A nous de chercher à

voir comment ce texte “signifie”. Le texte pourrait-il être lu et traduit comme un véritable mime¹² symbolique d’un grand thème analogue? On pense à celui que l’on trouve dans l’exégèse du texte évangélique des “Noces de Cana” (St. Jean 2. 1 à 12). Cela présuppose une double lisibilité du texte; procéder à une nouvelle lecture nous oblige à nous déplacer par rapport au texte littéral et à considérer qu’il ne nous dit pas, dans une transparence absolue, tout ce qu’il voulait dire. En changeant de “terrain” et dans une deuxième lecture, le verbe cesse d’être univoque, constitue un autre sens. Partir en quête de cet autre sens sera pour nous, placer cet ailleurs au niveau du symbolique.

Or, le produit de ce déplacement, nous ramène encore une fois on le verra, vers la manifestation d’un **renversement des valeurs religieuses**. La démarche qui conduit à cette permutation de sens va du **signe linguistique** au **signifiant mythique** de certains mots-clés du texte. C’est dire que cette démarche reflète d’un part l’**irruption d’un monde invisible dans le visible**, phénomène que provoquent des signes avant-coureurs tel le mot “miracle” entendu ici comme paradigme du signifiant religieux et dont il faudra voir dans le passage quelle plénitude de sens il convient de lui donner; et d’autre part elle s’attaque à un concept encore mythique de nos jours, celui du vin ou de son dérivé substantiel la liqueur, ce qui montrera que chez Maupassant, le traitement des mots n’est finalement qu’un traitement particulier de l’objet qu’il choisit d’ailleurs en général de placer au centre de l’idée et de l’action.¹³

1.3.1 LE MIRACLE MAROWSKO

D’un côté donc, le vin; de l’autre, ce terme mythique par excellence, le “miracle” (p. 71: “Il avait échappé à la mort par **miracle**”). Une équation alors s’établit, qu’un mouvement de pendule annonce comme une égalité arithmétique: “VIN” (+) “MIRACLE” (=) “NOCES DE CANA”.

L’image centrale de “miracle”, posée là comme une confidence, une complicité, va galvaniser le tout, en étant l’image connectrice qui permet de consolider le rapprochement préliminaire suggéré: la liqueur de Marowsko, joue-t-elle symboliquement le rôle du vin de Jésus aux noces de Cana?

Mais voyons tout d’abord comment certains traits se répondent dans les deux textes, et rappelons pour cela la scène biblique, en soulignant les éléments à première vue comparables:

St. Jean 2,1: *“Jésus fut invité à ces noces ainsi que ses disciples.”*

2,3: *“Or il n’y avait plus de vin, car le vin des noces était épuisé.”*

2,7: *“Jésus dit aux serviteurs: ‘Remplissez d’eau ces jarres’”*

2,8: *“Puisse maintenant, et portez-en au maître du repas.”*

2,9: *“Le maître du repas goûta l’eau changée en vin, et comme il en ignorait la provenance tandis que les servants la connaissaient, eux qui en avaient puisé l’eau,*

2,10: *“il appelle le marié et il lui dit: ‘Tout le monde sert d’abord le bon vin et quand les gens sont gais, le moins bon, toi tu as gardé le bon vin jusqu’à maintenant’”*

2,11: *“Tel fut à Cana en Galilée, le premier des miracles que fit Jésus.”*

Si on essaie à présent de relever quelques similitudes, la première qui se présente est d’ordre spatial; Pierre se rend chez son ami, et le texte spécifie ce déplacement dans l’espace:

p. 71 – *“Il eut une inspiration: je vais (...) chez le père Marowsko; et il remonta vers le quartier d’Ingouville.”*

De même le texte biblique, commence avec un mouvement d’un lieu à un autre: Jésus se **rendit** à Cana, car il y était invité.

La seconde analogie, elle, serait d’ordre temporel:

St. Jean: *“Tu as gardé le bon vin jusqu’à maintenant.”*

p. 73 – *“On n’a fait jusqu’ici que du sirop.”*

Après ces deux remarques qui ne portent pas vraiment à conséquence, on soulèvera un point commun aux deux textes d’ordre plus spécialement thématique.

Dans la scène évangélique, le maître du repas fait une allusion très nette au degré de “gaîté” des invités. Le vin en effet, qui supporte une mythologie variée, est considéré la plupart du temps comme une substance de conversion, capable de retourner les situations et les états. Dans le texte de Maupassant, on retrouve de façon directe cette même idée, et Marowsko avant de proposer un “verre de liqueur” à son ami, lui fait remarquer:

p. 73 – *“vous n’avez pas l’air gai ce soir.”*

De façon plus symbolique, et dans la dynamique du récit, les paroles de Marowsko en faisant naître le doute dans l’esprit de son ami, ont le même “pouvoir philosophique” que la substance alchimique qu’il a inventée: cette visite chez le vieux pharmacien amorce **un revirement complet de la situation romanesque, et avec elle commence à proprement parler l’évolution psychologique de Pierre.** Par ailleurs, dans ce texte qui semble être le champ privilégié des significations mythiques, plusieurs éléments vont alimenter et créer un autre mythe autour du “personnage” Marowsko.

Les constituants mythiques qui font du vieux pharmacien une figure presque éternelle sont de divers types. C’est d’une part l’absence d’information sur son passé:

p. 71 – *“On ne savait rien de sa vie passée; aussi des légendes avaient-elles couru parmi les internes, les externes et plus tard les voisins.”*

p. 71 – *“Pierre était devenu l’ami du vieux Polonais, sans avoir jamais obtenu de lui, d’ailleurs aucun aveu sur son existence ancienne.”*

Ce personnage légendaire et mystérieux fascine le jeune docteur. Entre eux, c’est même une relation maître-disciple qui semble depuis longtemps établie.

p. 72 – *“Pierre aimait la figure calme et la rare conversation de Marowsko dont il jugeait profonds les longs silences.”*

p. 71 – *“Cela avait séduit l’imagination aventureuse de Pierre.”*

Une autre connotation mythique complémentaire apparaît au cours du récit avec des termes tels que “régicide” et “Marat” attribués à Marowsko. Entre la mort d’un roi et celle d’un révolutionnaire, c’est la même “historicité” qui resurgit autour de notre “héros”. Tout se présente alors comme si, sous-jacente au texte, une réserve instantanée d’histoire était là, richesse soumise qu’il devient possible d’appeler ou d’éloigner dans une sorte d’alternance volontaire de l’auteur. En réalité, la personnalité de Marowsko est révélée en peu de mots: mémoire et histoire lui confèrent une spiritualité qui fait de lui une figure exceptionnelle, mythique, éternelle.

Il n’est alors ni étrange ni surprenant de voir le terme de “miracle” directement relié à ce personnage. Le concept de miracle suppose l’intervention d’un personnage qui donne l’impression de jouir d’une autorité particulière, qui a un ascendant sur son entourage, C’est même cet élément subjectif qui est de première importance dans la qualification d’un fait dit “miraculeux”. Or, après l’exemple de Jésus, il semblerait bien que les caractéristiques de Marowsko correspondent de façon plus ou moins évidente, à cette description.

1.3.2 L’EAU, LE VIN, LE SANG

Il est frappant de voir jusqu’à quel point l’analogie peut se poursuivre et comment les mêmes traits se répondent dans les deux scènes. On insiste par exemple ici et là sur la “qualité” de la boisson. La liqueur de Marowsko semble rivaliser dans ce domaine avec le vin de Cana...

St. Jean: *“Tout le monde sert d’abord le bon vin, puis le moins bon. Toi, tu as gardé le bon vin jusqu’à présent.”*

p. 73 – *“Marowsko: J’ai trouvé une bonne liqueur, très bonne, très bonne, très bonne.”*

p. 73 – *“Marowsko: Avec un bon sirop, ou une bonne liqueur on fait fortune.”*

p. 74 – *“Pierre: Très bon, très bon, très neuf comme saveur.”*

p. 74 – *“Marowsko: ‘Jolis rubis’: très bon, très bon.”*

Dans le texte de Maupassant, cette récurrence de l'adjectif "bon" que l'on trouve pas moins de **neuf fois en deux pages** est quelque peu significative. Tout aussi frappante sera la récurrence qui caractérise la notation des couleurs. Et comme si le texte donnait lui-même la clé d'une symbolique des couleurs cachée derrière toute une série d'images, c'est le terme de "coloration" qui est évoqué page 74:

*Les deux hommes examinèrent en l'élevant,
(noter le geste ascensionnel qui fait penser au geste de la Communion)
vers le gaz, la coloration du liquide."*

La couleur qui domine en effet les pages de ce passage est **le rouge**. Cela apparaît aussi bien dans des images comme "jolis rubis", "groseille", "groselia", que dans des termes forts, comme l'est le nom de Marat qui évoque sans hésitation le rouge, en évoquant le sang; ou le participe passé "sacrifié" directement signifiant:

p. 73 – *"Pierre affirmait que Marowsko le faisait penser à Marat."*

p. 75 – *"Il parut surpris et fâché (...) de voir son jeune ami sacrifié."*

La symbolique du "rouge" n'est donc ni gratuite ni innocente; sous la coloration du rouge, on retrouve la très vieille hypostase du vin, le sang.

Jésus avait déjà choisi le vin pour symboliser le sacrifice:

St. Jean 6,55: *"et mon sang est un vrai breuvage"*.

Ce breuvage surnaturel est dans la liturgie chrétienne, l'annonce de la mort de Jésus, de son sang répandu pour les siens. Une dernière grande figure se dessine derrière les images et les couleurs, commune aux deux textes, celle de **la mort**. D'un côté le vin, élément de base du Saint Sacrement de Communion qui a à charge de symboliser la mort de Jésus-Christ; de l'autre, le thème de la mort symbolisé indirectement d'abord avec l'image du sommeil qui précède et suit le dialogue des deux amis:

p. 72 – *"Marowsko dormait profondément, le menton sur la poitrine. Au bruit du timbre il s'éveilla, se leva."*

p. 75 – *"Pierre entendit Jean qui marchait doucement dans la chambre voisine, puis il s'endormit."*

Enfin outre les termes de "Marat" et de "régicide" qui reflètent la même idée de la mort, le signifiant est directement énoncé par l'auteur:

p. 71 – *"...il avait échappé à la mort."*

De l'objet à son symbole, la boucle semble donc bouclée. En réalité le puzzle n'est pas complet, et on s'aperçoit, au terme de cette étude analogique, qu'un élément essentiel manque, a échappé dans le jeu des relations établies, cet élément c'est l'**eau**.

Le texte de Maupassant ne comblera pas ce vide, ou s'il le fait, ce sera de telle sorte que l'image que nous renverra désormais le texte apparaîtra comme étant la **figure inversée** de celle qui se dessine dans le texte des "Noces de Cana".

1.3.3 LE VIDE QUI SÉPARE L'EAU DU VIN

Le vide qui sépare l'eau du vin dans le texte des noces de Cana, c'est le Miracle. Dans ce court passage de *Pierre et Jean*, l'auteur fait bien allusion à la liqueur, au miracle, et à l'eau; mais à ce dernier niveau, s'amorce une "réversibilité" du texte littéraire par rapport au texte biblique, qui finira par détruire le lien analogique qui les avait jusqu'à présent unis. Bachelard, dans son étude psychanalytique et substantielle du vin à la fin de son essai sur les rêveries de la volonté, montre que la substance mythique qui lui est le plus contraire, c'est l'eau.

Or, ces deux éléments se trouvent rassemblés de façon curieuse dans le texte de Maupassant. Alors que tout le passage se rapporte à la "bonne liqueur" inventée par Marowsko, le tout dernier mot qui achève le récit comme un point lumineux qu'on ne peut manquer de voir, sera "eau". Il n'apparaîtra par ailleurs qu'une seule fois dans le passage:

p. 75 – "... et il s'endormit après avoir bu deux verres **d'eau**."

On pourrait n'attacher aucune importance à cette dernière remarque de l'auteur. Pourtant, ayant noté que la composition de ce passage présentait une forme très structurée, une forte unité, par ses dimensions propres et ses caractéristiques (atmosphère, couleur locale), on peut penser que cette composition rappelle à plus d'un titre celle des nouvelles de Maupassant. On attachera alors au contraire une grande importance à cette dernière phrase, car on sait que notre conteur aime finir ses récits (contes et nouvelles) par des phrases-choc, d'effet saisissant. Avec cette technique propre à l'auteur, un indice, de coutume placé à la fin, effectuée très souvent une révélation, donne au récit un sens inattendu. Cette phrase devient dès lors le terme final d'un processus qui est allé s'enrichissant au fur et à mesure de son développement et qui peut par conséquent résumer, condenser ou mettre en relief le sens de ce développement.

Avec elle, nous passons en effet brusquement, trop brusquement peut-être, de la **liqueur ou du vin**, à son élément le plus contraire selon Bachelard, l'eau. On remarque immédiatement, que s'est le phénomène inverse qui s'est produit dans le texte biblique où l'on est passé "spontanément" de l'**eau** (départ) au **vin** (final).

Cet indice, aussi singulier qu'il soit, paraît trop peu décisif pour qu'on puisse asseoir sur lui une conviction ferme. Pourtant, alors que tout semblait bien établir une symbolique analogique, le système des connexions latérales commence à s'écrouler avec cette inversion partielle qui n'est que l'une des résistances d'opposition que nous propose le texte littéraire.

Bachelard avait sans doute raison de donner comme contraire de l'eau, le vin; de la même manière que l'eau serait l'anti-vin, le texte de Maupassant va apparaître de plus en plus comme l'anti-texte religieux: cette "irreligiousité" restera toutefois prisonnière de la religion, ou plutôt continuera à se cacher derrière elle.

1.3.4 MAUPASSANT MYTHOLOGUE

Après s'être demandé si ce texte n'était pas propice à certaines investigations de représentations figuratives bibliques, il semble qu'on puisse prospecter avec fruit le système textuel. Mais une telle perspective fait jouer le récit littéraire comme une contre-lecture ou une contre-valeur de cette figure biblique qu'il a lui-même utilisée. C'est ainsi que parallèlement à l'image religieusement mythique du personnage principal, Marowski, l'auteur crée une **autre image** capable de "faire tomber" la première; il s'en suit qu'avec l'image "tombe" aussi tout ce qu'elle représente.

p. 72 – *"un 'vieux' homme chauve, avec un grand nez d'oiseau qui continuant son front dégarni lui donnait un air triste de perroquet..."*

Et c'est la même image comparative et péjorative de l'oiseau qui revient p. 74:

"La vieille tête de perroquet du Polonais semblait ravie."

Cette image, parce qu'elle n'est pas simplement pittoresque, a le don de transformer le portrait de Marowski en véritable **caricature**; on sent et on devine derrière elle l'intention ironique de l'auteur qui ouvertement conjuguera de nouveau le mythique et le ridicule en écrivant:

p. 72 – *"Sa redingote noire, (...) beaucoup trop vaste pour son corps maigre et petit, avait un aspect d'antique soutane; et l'homme parlait avec un fort accent polonais qui donnait à sa voix fluette quelque chose d'enfantin, un zézaiement et des intonations de jeune être qui commence à prononcer."*

Avec semblable description, c'est l'auteur lui-même qui a l'air de se divertir. Et c'est la même impression qui perce à travers les adjectifs qui accompagnent cette fameuse "liqueur nouvelle". Après avoir fait l'objet d'un véritable cérémonial – (p. 72: *Marowski demanda conseil pour baptiser la liqueur nouvelle*) l'auteur ne trouve pas mieux, pour la ridiculiser, que de lui attribuer des noms tels que: "groseille", "groselia", ou "groseline".

Visiblement, Maupassant s'amuse. Mais aux dépens de qui et de quoi? Aux dépens de la même représentation qui est à la base de cette dérivation, est-on logiquement tenté de penser. Mais alors, en défaisant la signification d'un mythe qu'il a lui-même recréé, l'auteur ne montre-t-il pas qu'il le reçoit comme une imposture?

L'incroyance, dirait L. Feuerbach¹⁴ "tout en étant encore croyance, met quelque chose en doute." Or, le doute pour Maupassant ne semble pouvoir se situer qu'au niveau de la notion "d'acte miraculeux". En effet, son "héros" fabrique bien de la liqueur, mais c'est d'une **production** qu'il s'agit. Dans le texte de Maupassant il est clair que le vieux pharmacien fait une découverte "scientifique" pourrait-on dire:

p. 73 – *"J'ai trouvé une bonne liqueur" s'écrie-t-il.*

Et Pierre de qualifier, avec nuance, cette découverte de "trouvaille" (p. 73) Marowsko a *"inventé des certaines de préparations"* (p. 73) et il a finit par découvrir, un heureux hasard l'aidant, "cette bonne liqueur".

Au contraire, l'eau de Cana qui devient vin, ne peut sous aucun prétexte faire l'objet d'une expérience; entre l'un et l'autre c'est **le vide** du miracle. L'athée sait produire du vin, le chrétien l'ignore: **l'eau devient vin**. Autrement dit, croire au miracle, c'est franchir ce vide qui sépare l'eau du vin. Rien ne semble impossible pour la foi, et le miracle ne fait que rendre réelle cette toute puissance. L'objet caractéristique de **la foi** est donc bien le miracle: *"foi et miracle sont inséparables"* dit encore Feuerbach.

On comprend alors pourquoi ceux qui dès l'apparition du christianisme ont le plus âprement combattu cette doctrine, étaient ceux qui se bornaient à en donner une interprétation qui en éliminait le miracle, le surnaturel.

On comprend aussi que Maupassant s'attaque à cet aspect capital de la religion chrétienne: en mimant l'acte symbolique des noces de Cana, il en démystifie le sens, comme si cet essai de démystification pouvait le libérer d'une aliénation profonde. Détruire le mythe aliénant, c'est se libérer en défaisant son sens, puisque, s'il le respecte, il le restitue encore mystifié.

En choisissant le mythe pour attaquer ce qui, pour lui, n'est qu'un mythe, le romancier gomme aussi un paradoxe, car comme l'écrivait plus tard Roland Barthes¹⁵:

"Le mythe peut toujours en dernière instance signifier la résistance qu'on lui oppose; et à vrai dire, la meilleure arme contre le mythe c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel: ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie."

1.3.5 CE MAL PROFOND QUI S'APPELLE DOUTE

Au terme de cette première partie qui avait pour thème "l'eau" considérée à travers l'opposition force salvatrice contre force destructrice, et au terme aussi de l'analyse de ce passage, nous arrivons aux conclusions que tout laissait prévoir. Ce dernier texte se présente désormais comme un miroir plan qui renvoie une image plus ou moins volontairement déformée...

Ici toute l'intelligence de l'auteur semble s'être mobilisée pour lutter contre les valeurs religieuses mises en place dans un premier temps.

De la ressemblance de deux textes littéraire et biblique, on passe à leur profonde dissemblance par le truchement d'une relation ironique, sarcastique même, faisant fonctionner les deux textes l'un à l'envers de l'autre.

L'originalité du texte littéraire réside alors dans le croisement de ces deux courants, l'un positif l'autre négatif, qui réussissent singulièrement bien à extraire des objets leur contraire.

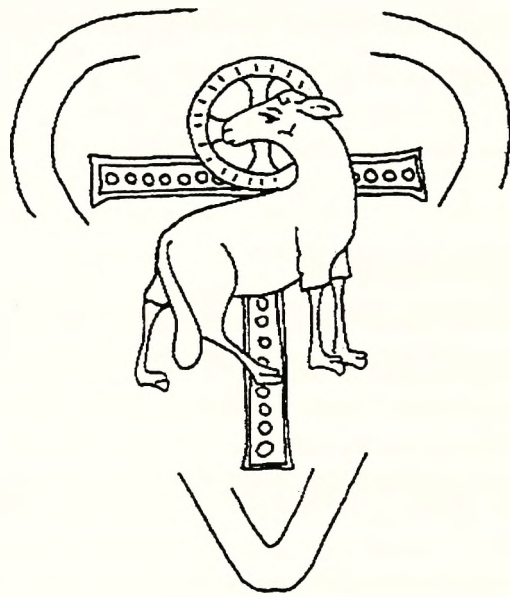
Aussi, ce passage se caractérise-t-il par un système d'opposition qui est le principe même de la composition de *Pierre et Jean*. D'un bout à l'autre du livre, deux forces occultes et contraires iront en s'opposant. De la même manière qu'on a vu l'eau s'opposer au vin, le réveil au sommeil, de même on verra s'opposer avec force l'espoir que la foi donne au chrétien à l'**amertume** de l'incroyant. Tous les personnages de Maupassant portent en eux, comme une marque indélébile, une profonde amertume. Ouvrons ici une parenthèse linguistique: Le personnage principal se nomme ici Marowsko, et de nombreux autres personnages dans le récit portent des noms qui ont ceci en commun avec le sien, qu'ils commencent tous par la syllabe "mar". On a déjà vu **Marat**, mais on trouvera aussi **Maréchal**, **Marival**, et **Marchand**. Or en hébreu, très curieusement, "mar" signifie "amèr(e)-amertume". L'Exode (15,22) raconte à ce propos, que les Hébreux donnèrent le nom de **Mara** à ce lieu désert où ils ne purent pas boire d'eau tant elle était amère. Par une étonnante coïncidence donc, c'est une idée que l'on retrouve jusque dans les noms des personnages.

Étrangement aussi, l'amertume de Pierre prendra sa source dans cette fin de chapitre, c'est-à-dire avec le doute que Marowsko fait surgir dans son esprit. Ce mal profond qui s'appelle **Doute**, détermine par ailleurs le premier pas vers l'**Incroyance**: le miracle qui est présent de manière essentielle dans la religion chrétienne, devient fausse merveille pour l'athée. Pour lui, il n'est qu'illusion. Or, l'auto-illusion en tant que telle est dénuée de sens. Un personnage en fera la dure et triste expérience, c'est Marowsko.

En mettant tout son espoir et sa confiance en la personne de Pierre, l'histoire montre qu'il s'était littéralement "auto-illusionné". Il aura beau demeurer "*atterré, sentant crouler son dernier espoir*" (p. 239), il aura beau se révolter soudain "*contre cet homme qu'il avait suivi, qu'il aimait, en qui il avait eu tant de confiance et qui l'abandonnait ainsi*" (p. 239), il aura beau bredouiller "*mais vous n'allez pas me trahir à votre tour?*" (p. 239), le résultat sera le même, Pierre partira.

L'amertume de Pierre et de Marowsko c'est aussi dans une large mesure l'amertume de Maupassant. Elle prend son origine en des régions profondes, séparées de notre regard par des couches miroitantes qui sont le domaine du provisoire, de l'illusion. En souhaitant dans *L'Endormeuse*¹⁶ "*aider à sortir de la vie et du rêve, ceux qui en ont assez et veulent finir ce drame sans trêve ou cette honteuse comédie*", l'auteur montre que l'utopie est pour lui un luxe impossible. Le pessimisme de Maupassant vient de loin... Et son oeuvre, *Pierre et Jean*, semble s'en nourrir intérieurement comme d'un "limon" mystérieux avec lequel la main de l'auteur aurait pétri une autre matière.

DEUXIÈME PARTIE



CÉRÉMONIAL DE L'OMBRE OU L'EXPÉRIENCE DE LA MORT

*“Les événements projettent
leur ombre devant eux.”*

William Shakespeare

2. CERTAINS ÉVÉNEMENTS PROJETENT LEUR OMBRE DEVANT EUX...

Le drame de *Pierre et Jean* prend racine au chapitre I du livre avec un événement précis: l’annonce d’un héritage par testament. A partir de ce moment-là, une ombre va planer sur toute l’histoire de *Pierre et Jean*, celle d’un mort, celle du testateur, préfiguration d’une autre ombre, celle-là même de la mort. Avec l’annonce de la mort de Maréchal, la mort rode, entre, détruit la famille Roland. Et c’est même le père, le personnage le plus inconscient du drame et du roman, qui en sentant que quelque chose alourdit singulièrement l’atmosphère interroge son fils Pierre et s’écrie:

p. 157 – *“Pourquoi diable nous fais-tu une figure d’enterrement? (...)”*

p. 157 – *“Vraiment c’est trop fort. Depuis que nous avons eu le bonheur de cet héritage, tout le monde semble malheureux. C’est comme s’il nous était arrivé un accident, comme si nous pleurions quelqu’un!”*

Pierre pleure en effet quelqu’un, une femme morte dans son coeur, sa mère. Les pleurs, le deuil, le repos symbolique du sommeil, l’obscurité et la nuit dans lesquels sombre tout le récit, autant d’éléments qui gravitent autour d’un ensevelissement symbolique et qui contribuent à renvoyer de ce singulier roman toujours et encore la même image explicite parfois, implicite le plus souvent, de **la mort**. La suite des chapitres de ce livre n’est en réalité qu’une longue marche funéraire, au bout de laquelle avec la destinée du protagoniste Pierre Roland, s’accomplit aussi le roman: sur la mer qui l’emporte, la mort a planté son drapeau noir.

2.1 NATURE ET SURNATURE DU MOT “TESTAMENT”

Le grand commencement du récit proprement dit de *Pierre et Jean* se réalise avec deux annonces intimement entremêlées: celle de la mort de Maréchal et celle de l’héritage que celui-ci laisse à l’un seulement des deux fils Roland, Jean, le cadet. Ces deux annonces en effet ne peuvent que surgir ensemble et en même temps, l’une étant le prolongement de l’autre. Le texte traduit parfaitement le fait, et c’est immédiatement l’une après l’autre que Maître Lecanu le notaire, énonce les deux phrases:

p. 53 – *“M. Maréchal est décédé.”*

p. 53 – *“Mon confrère de Paris vient de me communiquer la principale disposition de son testament par laquelle il institue votre fils Jean, M. Jean Roland, son légataire universel.”*

En joignant d'un trait imaginaire ces deux annonces, placées obligatoirement dans le même axe, on détermine nettement la ligne qui relie et passe par les trois mots-clés d'héritage, de testament et de mort.

Or, l'évocation simultanée de ces trois mots provoque presque instantanément, l'image d'un autre récit, celui qui est à la base de la doctrine chrétienne et qui nous est largement décrit dans l'Évangile. L'Épître de Paul aux Galates dit en particulier:

Ga. 3,15 *“Frères, partons du plan humain: un testament en bonne et due forme, qui n'est pourtant que de l'homme, ne s'annule pas ni ne reçoit de codicilles.”*

Ga. 3,16 *“Or, l'Écriture ne dit pas: ‘et aux descendants’, comme s'il s'agissait de plusieurs; elle n'en désigne qu'un: c'est-à-dire le Christ.”*

Et l'apôtre ajoute une idée supplémentaire en poursuivant dans l'épître aux Hébreux:

He. 9,15 *“Voilà pourquoi il (le Christ) est médiateur d'une nouvelle alliance, afin que sa mort ayant eu lieu pour racheter les transgressions de la première Alliance, ceux qui sont appelés reçoivent l'héritage éternel promis. Car là où il y a testament, il est nécessaire que la mort du testateur soit constatée. Un testament, en effet, n'est valide qu'à la fin du décès, puisqu'il n'entre jamais en vigueur tant que vit le testateur.”*

Voyons à présent si entre le Testament biblique que l'apôtre Paul qualifie “d'Alliance Nouvelle” (He. 9,15) et les “filiations”, “les alliances” et le testament auquel se réfère le texte de Maupassant, il y a des corrélations susceptibles d'éclairer l'intelligence du texte littéraire.

Une étude sémantique de certains mots spécifiques et communs aux deux textes, ne semble pouvoir être à même de répondre qu'après avoir mis “l'écriture” à l'épreuve. Et c'est tout d'abord le mot “testament”, qui par le rôle déterminant qu'il joue aussi bien dans le roman que dans la bible, capte immédiatement l'attention. Avant cependant de se demander ce qu'il cache ou ce qu'il révèle, une équivoque possible doit être écartée.

L'Apocalypse parle de “deux témoins” qui sont les deux Testaments de la Bible, l'Ancien et le Nouveau. De son côté le passage de *Pierre et Jean* situé à la fin du chapitre I (pp. 48 à 52) évoque de façon claire l'existence à son tour de deux testaments, celui de Maréchal et celui des parents Roland:

p. 62 – *“Alors, nous laisserons à Pierre un peu plus par testament nous”, dit Madame Roland à son époux.*

Toutefois, il est clair également que ce n'est qu'entre le testament de Maréchal et le Nouveau Testament biblique que va se développer le jeu verbal capable d'alimenter un parallélisme symbolique, assez riche en soi pour mériter une place à part dans cette étude style contrastif.

On passe en effet de façon singulière et sans difficulté aucune, de l'un à l'autre texte par l'intermédiaire de certaines unités narratives que le roman met en place et qui sont comme un pont jeté négligemment entre deux réalités bien différentes. C'est ainsi qu'un noeud de significations relie solidement les deux façades d'un même objet "linguistique", ce qu'on pourrait appeler la nature et la surnature du mot "testament". Comment s'effectue cette liaison? A la base, on trouve dans un premier temps, l'utilisation d'une seule et unique expression pour définir et désigner l'un ou l'autre testament, celle de "**la bonne nouvelle**".

Alors que le texte de Maupassant substitue de manière récurrente l'objet du testament par l'expression "bonne nouvelle", le texte biblique en effectuant une démarche "en amont" s'approprie la même expression et adopte pour se nommer, la traduction du mot grec "EUAGGELION" qui donne directement ÉVANGILE en signifiant littéralement "BONNE NOUVELLE" (eu, bien et aggelion, nouvelle). Les maillons de cette chaîne sémantique dessinent une ligne qui a un sens et qui va du réel au symbolique, du narratif romanesque au narratif biblique:

testament....."bonne nouvelle".....Évangile
(euaggelion)

Disons encore et avant d'illustrer par quelques exemples ce rapprochement, que l'apparition du verbe "annoncer" (ou sa nominalisation) resserre encore le noeud des relations en accompagnant dans l'un et autre cas la formulation "bonne nouvelle":

- Mt. 4,23: *"Jésus parcourait toute la Galilée enseignant la **bonne nouvelle**."*
- Mc. 1,1: *"Au commencement de **la Bonne Nouvelle**, le Fils de Dieu."*
- Lc. 3,18: *"C'est ainsi que Jean **annonçait la bonne nouvelle**."*
- Lc. 4,43: *"Il faut que j'**annonce** aux autres villes **la bonne nouvelle** du royaume de Dieu."*
- p. 55 – *"Roland n'avait point du tout songé que cette **bonne nouvelle** était la mort d'un ami."*
- p. 55 – *"J'ai été bien aise, dit le notaire, de vous **annoncer** moi-même la chose, ça fait toujours plaisir d'apporter une **bonne nouvelle**."*
- p. 55 – *"Roland aussi avait oublié cette intimité **annoncée** tout à l'heure avec conviction."*
- p. 65 – *"**Quand** le notaire **avait annoncé** cette **nouvelle** il (Pierre) avait senti son coeur battre plus fort."*

Cependant les ressemblances ne sont pas suffisamment puissantes pour dissimuler de profondes différences. Car si la “bonne nouvelle”, sens donc premier du mot Évangile, a pour objet l’arrivée imminente du Royaume des cieux (Mt. 3,2), l’autre “bonne nouvelle”, sens dérivé pourrait-on dire du testament de Maréchal, a, elle, pour objet, l’arrivée imminente d’une fortune. C’est dire que la même expression recouvre ici et là deux réalités antagonistes et qui plus est, s’excluant mutuellement. L’Évangile a beau comparer le royaume des cieux à un héritage:

Mt. 13,4: *“Le Royaume des Cieux est semblable à un trésor.”*

L’image que nous propose le texte littéraire et qui associe ciel à fortune risque d’être sentie non seulement comme passablement usée, mais vide.

p. 61 – *“... la fortune nous tombe du ciel” dit le père Roland. Elle (Mme. Roland) était devenue toute sérieuse:
–Elle tombe du ciel pour Jean, mais Pierre?”*

Car l’Évangile ne laisse aucune illusion aux possesseurs d’un éventuel trésor matériel:

Mt. 19,23: *“En vérité en vérité je vous le dis, il sera difficile au riche d’entrer dans le Royaume des Cieux.”*

Autrement dit, pas de compromis, pas de réconciliation possible entre Dieu et Mammôn:

Mt. 6,24: *“Nul ne peut servir deux maîtres; ou il haïra l’un et aimera l’autre ou il s’attachera à l’un et méprisera l’autre, vous ne pouvez servir Dieu et l’argent.”*

L’héritier du roman a fait un choix: en passant par-dessus “tous les préjugés et toutes les saintes susceptibilités de la morale naturelle” (p. 210), il décide de demeurer et de ne plus jamais être que “Jean le Riche” (p. 95).

C’est bien une question d’intérêt et d’argent qui est au coeur du drame de *Pierre et Jean* et ce n’est peut être pas innocemment que l’auteur fait phonétiquement rimer le nom de Jean [ʒɑ̃] avec celui d’argent [ɑʁʒɑ̃]¹⁷.

2.1.1 REPAS MESSIANIQUE

Autour de “Jean le Riche” une série d’indices révélateurs achève d’opposer ce qu’on a pu appeler la nature et la surnature du mot testament. Le premier indice se situe chapitre III (p. 95), avec la remarque très pertinente de Pierre, qui en s’asseyant à table déclare:

p. 95 – *“Bigre! nous célébrons l’avènement de ‘Jean le Riche!’”*

Ce terme d’avènement, tout en signifiant “élévation à une dignité supérieure”, fait surtout penser à son synonyme “venue” et plus spécialement à l’expression biblique “venue du Messie”. Or, cette réflexion de Pierre sans grande importance en apparence, devient relativement intéressante resituée dans la chaîne sémantique précédemment construite. En effet, à la suite d’Isaïe, le judaïsme a souvent représenté les joies de l’ère messianique sous l’image d’un festin. Plus tard, le Royaume des Cieux annoncé par la Bonne Nouvelle est représenté à son tour dans la doctrine chrétienne par l’image traditionnelle du festin:

Mt. 8,11 *“Je vous déclare que beaucoup viendront du levant et du couchant, prendre place au festin avec Abraham, Isaac et Jacob dans le royaume des cieux.”*

Isaïe avait déjà décrit le festin messianique comme *“un festin de viandes grasses, un festin de bons vins, de viandes juteuses et de vins clarifiés.”* (Is. 25,6)

De même que la félicité messianique se traduit traditionnellement par un festin, “l’avènement de Jean le Riche” sera marqué par un véritable repas de fête:

p. 93 – *“Dès la porte Pierre entendit un grand bruit de voix et de rires dans le salon, et comme il entrait, il entendit Madame Rosémilly et le capitaine Beausire, ramenés par son père et gardés à dîner afin de fêter la bonne nouvelle.”*

Suit une surprenante description du repas, détaillée, remarquablement riche, et dont on peut retenir ce fragment:

p. 95 – *“Sur la table éclatait un luxe inaccoutumé: devant l’assiette de Jean, assis à la place de son père, un énorme bouquet rempli de faveurs de soie, un vrai bouquet de cérémonie s’élevait comme un dôme pavoisé, flanqué de quatre compotiers dont l’un contenait une pyramide de pêches magnifiques, le second un gâteau monumental gorgé de crème fouettée et couvert de clochettes de sucre fondu, une cathédrale en biscuit, le troisième des tranches d’ananas noyées dans un sirop clair, et le quatrième, luxe inouï, un raisin noir, venu des pays chauds.”*

Bien que d’autres passages complètent par ailleurs la description de ce somptueux banquet, ces quelques lignes ne suffisent-elles pas à éveiller en cours de lecture l’ombre d’un soupçon? Chaque mot du texte ne semble-t-il pas poser une question au lieu de déposer là une signification univoque? Et pourquoi, d’où vient cet aspect subversif des mots qui ne portent en eux finalement aucun “signe” extérieur pouvant donner prise à une éventuelle explication?

On sent sans doute, on devine. éparse entre ces lignes une certaine intention de l’auteur, mais que traduit-elle et quel est son but?

Selon la façon de recevoir le texte, ironie et parodie pourraient bien être les attributs de cette “intentionnalité”¹⁸ du texte.

Or, si parodie et ironie il y a, elles ne peuvent avoir pour cible l’histoire elle-même (car quel sens aurait cette auto-destruction?), ni les personnages de cette histoire (quand c’est le cas, Maupassant le fait en général de façon beaucoup plus directe; on peut donner l’exemple du portrait que fait l’auteur du capitaine Beausire dans ce même chapitre III:

p. 93 – *“Le capitaine Beausire, un petit homme tout rond à force d’avoir roulé sur la mer, et dont toutes les idées semblaient rondes aussi, comme les galets des rivages, et qui riait avec des r plein la gorge, jugeait la vie une chose excellente dont tout était bon à prendre.”*

La cible se situe donc dans un extra-contexte ou un hors-texte.

On rejoint avec cet ex-référent les deux grandes lignes qui se dessinaient nettement au départ avec la double distinction d’une nature (littérale) et une surnature (symbolique) du mot testament. Expliquons-nous; un texte n’est jamais neutre il est vrai, toutefois, la non-neutralité de ce passage est particulièrement soulignée avec des termes tels que “cérémonie”, “dôme”, ou “cathédrale” qui, parce qu’ils semblent déplacés ou plutôt placés en vue d’une provocation, jouent le rôle de “perturbateurs” de sens...

En rassemblant des mots et des idées de différentes natures, le texte provoque le rire, ce rire que Bergson a justement analysé comme la brusque conscience d’une différence. Ce décalage donne en fait au passage l’air d’avoir été écrit avec humour, comme une plaisanterie. Mais le rire de l’humour implique bien souvent aussi “l’exercice de ce qu’en Normandie on nomme la ‘malice’, finesse non dépourvue de cruauté...”¹⁹

Ironie ou parodie, sans doute les deux, voilà la toile de fond et la couleur de *Pierre et Jean* où elles seront sans cesse présentes comme une riposte prête à jaillir et réagir. C’est ainsi qu’à la fin du repas, l’auteur après avoir noté “qu’il y eut quelques secondes d’accalmie, de **recueillement décent, comme après une prière**”, remarque pour terminer ce chapitre III, “on avait pris le café, absorbé des liqueurs, et beaucoup ri **en plaisantant.**”

Avec ce dernière mot, le texte a-t-il livré sa clé musicale? C’est possible, et dans ce cas elle aussi nous acheminerait vers l’irréligiosité de Maupassant et plus précisément vers son anti-cléricalisme. Les déclarations que l’auteur lui-même fait à son ami Hugues Leroux ne sont d’ailleurs pas du genre à nous en dissuader: “tout petit, lui dit-il, les rites de la religion, la forme des cérémonies me blessaient. Je n’en voyais que le ridicule.”

Il reste que l’auteur a le don de saisir la signification spirituelle de ces mêmes faits qu’il récuse et en définitive tout se passe comme s’il les connaissait par une autre voie, comme si ces faits provenaient dans son oeuvre d’une source autonome. On n’opposera donc aucunement symbolisme et histoire, le symbolisme est celui des faits eux-mêmes, il jaillit de l’histoire, il s’enracine en eux, il en exprime le sens et très souvent aussi le non-sens.

2.1.2 L'UN S'APPELAIT OUBLI ET LE SECOND CROISSANCE

La comparaison biblique n'est pas limitée à quelques détails ou à quelques scènes. Elle peut aussi prendre les dimensions du livre et en particulier avec l'existence d'analogies frappantes entre les **personnages** du roman et les personnages bibliques. Toutefois, avant d'arriver à ces rapprochements, voyons comment ils se justifient tout d'abord par une remarque d'ordre général. On sait que Maupassant choisit toujours pour ses romans, contes et nouvelles, des titres assez significatifs et dans une certaine mesure, des titres qui suggèrent dès le départ la tonalité de l'oeuvre.

Si on pense par exemple à des titres tels que "Notre Coeur", "Fort comme la Mort" ou "Une Vie", on voit comment ils reflètent parfaitement les contenus de leurs oeuvres respectives:

Notre Coeur, est une étude psychologique du sentiment amoureux; **Fort comme la Mort**, interprète à sa manière la supériorité de l'amour sur la mort; **Une Vie**, veut justement montrer la vie telle qu'elle est, (son sous-titre, **L'Humble Vérité**, est d'ailleurs significatif).

Sachant aussi que bien souvent Maupassant fait paraître dans ses titres des noms propres qui expressément symbolisent les acteurs principaux (**Monsieur Parent**, **Théodule Sabot**, **Marocca**, **Le père Amable** entre autres), on est tenté de se demander si par le choix spécifique d'un titre comme "Pierre et Jean", Maupassant n'a pas suggéré en même temps la double possibilité d'une analogie avec les deux apôtres du même nom?

Justifions à présent le rapprochement par les faits eux-mêmes. Jusqu'à ce chapitre III non inclus, qui racontait "l'avènement de Jean le Riche", on avait eu une vision presque synoptique d'un tableau qui représentait les deux frères presque toujours en même temps et comme deux parties d'un même ensemble. Là où était l'un était l'autre, ce que faisait l'un faisait l'autre (p. 58/59):

"Les deux frères, en deux fauteuils pareils, les jambes croisées de la même façon, à droite et à gauche du guéridon central, regardaient fixement devant eux, en des attitudes semblables..."

et si l'un se séparait de l'autre ce n'était finalement que pour mieux le retrouver: alors que Pierre sort pour une courte promenade le long du port, il aperçoit un homme assis à l'extrémité du môle, et en pensant:

p. 69 – *"un rêveur, un amoureux, un sage, un nerveux, un triste? Qui était-ce? Il s'approcha curieux, pour voir la figure de ce solitaire; et il reconnut son frère.*

–Tiens, c'est toi, Jean?

–Tiens...Pierre... qu'est-ce que tu viens faire ici?

–Mais je prends l'air. Et toi?

–Je prends l'air également."

Dans l'Évangile, Pierre, Jean et Jacques (frère de Jean et fils de Zébédée), font partie l'intime collègue apostolique de Jésus. Rien d'étonnant alors de voir Pierre et Jean très fréquemment ensemble. Outre les nombreuses fois où on les retrouve en compagnie des autres disciples, l'Évangile les réunit seuls à plusieurs reprises et notamment dans le chapitre 4 des Actes (v. 1 à 19) où les deux apôtres sont arrêtés et traduits devant un sanhédrin. Leurs noms apparaîtront côte à côte au cours de cet épisode pas moins de quatre fois en l'espace de dix-neuf versets:

- v. 1 – “Tandis que *Pierre et Jean* parlaient...”
- v. 7 – “Ils firent placer au milieu d'eux *Pierre et Jean*”
- v. 13 – “Lorsqu'ils virent l'assurance de *Pierre et Jean*”
- v. 19 – “*Pierre et Jean* leur répondirent...”

Le chapitre 8 des mêmes Actes, intitulé “*Pierre et Jean en Samarie*” fait à nouveau des deux disciples les protagonistes du récit:

- v. 14 – “les apôtres ayant appris que la Samarie avait reçu la parole de Dieu, y envoyèrent *Pierre et Jean*”
- v. 17 – “Alors *Pierre et Jean* leur imposèrent les mains”
- v. 25 – “*Pierre et Jean* retournèrent à Jérusalem en prêchant la bonne nouvelle.”

C'est encore *Pierre et Jean* qu'on voit courir au tombeau vide (Jn. 20,3) et dans bien d'autres occasions, Jean sera nommé et paraîtra aux côtés de Pierre. La question qui se pose ensuite est celle de savoir si les disciples ont des traits particuliers qui les rapprochent plus directement des personnages du roman. Bien que la Bible ne donne pas beaucoup de détails sur les caractères des amis de Jésus, on note que Jean était doux et capable d'une tendre amitié. On remarque également chez lui une constance de caractère et un attachement aux principes. Il est par ailleurs avec Pierre, l'une des plus importantes figures de l'Église naissante et de l'Évangile.²⁰

Le récit romanesque signale pour sa part que “*Jean était d'une nature douce et tendre*” (p. 70), “*dès son enfance, il avait été un modèle de douceur, de bonté et de caractère égal*” (p. 33), que “*son amour à la tranquillité le poussait à la patience*” (p. 163) et qu'il “*aimait l'ordre et la sagesse, le repos par tempérament, n'ayant point de replis dans l'esprit.*” (p. 195).

Mais un point plus important encore fait curieusement coïncider les caractéristiques de ces deux personnages; il s'agit de la notion de préférence que marquent de façon récurrente et claire les deux textes: le IV^{ème} Évangile qui ne mentionne que rarement Saint Jean, parle assez fréquemment par contre d'un disciple bien-aimé de Jésus. Cette désignation énigmatique est reprise cinq fois dans le seul livre de Jean (cf. Jn. 13,23 – 19,26 – 20,2 – 21,7 – 21,20/ 21/ 24). Une tradition très ancienne identifie le disciple “bien-aimé” avec l'apôtre Jean, en même temps qu'elle fait de lui l'auteur de l'Évangile qui porte son nom. Le bien-aimé, c'est depuis, l'apôtre de l'amour.

Avec son visage d'adolescent, lui qui était le plus jeune des disciples, on le voit très souvent représenté par les peintres lors de la dernière Cène, sa tête reposant sur la poitrine du Maître:

Jn. 13,24 – “L'un des disciples, *celui que Jésus aimait*, était couché sur le sein de Jésus.”

Et par une preuve supplémentaire d'amour, Jésus lui confie la suprême mission de garder sa mère:

Jn. 19,26 – “Jésus, voyant auprès de sa mère *le disciple qu'il aimait*, dit à sa mère: Femme, voilà ton fils.”

Dans le récit de Maupassant, Jean, le cadet, est lui aussi le préféré de tout le monde. Les exemples le prouvant sont fréquents.

Alors que Pierre se demande pourquoi Maréchal a eu cette préférence pour son frère, celui-ci se souvient: “*Il m'aimait bien en effet, il m'embrassait toujours quand j'allais le voir.*” (p. 56) Madame Rosémilly, elle aussi préfère Jean dès le début et “*portée vers lui par une similitude de nature, cette préférence ne se montrait que par une presque insensible différence dans la voix et le regard, et en ceci encore qu'elle prenait quelquefois son avis.*” (p. 35). Elle avouera franchement d'ailleurs cette préférence à la fin du livre en acceptant de l'épouser. La jeune fille de la brasserie préfère à son tour “*ce beau blond à grande barbe*” qui, dit-elle, “*est rudement joli garçon*” (p. 89).

Enfin, dans la famille “*on appelait toujours Jean 'le petit' bien qu'il fut beaucoup plus grand que Pierre,*”(p. 57): “*Eh bien! mon petit Jean, je suis content de t'avoir rencontré tout seul ce soir pour te dire combien je te félicite et combien je t'aime*” lui dit le père Roland (p. 70).

Toutefois, l'opinion de son frère Pierre d'une part, et celle de l'auteur d'autre part, “effacent” partie de cette analogie positive en transformant sa douceur en mollesse, sa bonté en niaiserie et sa bienveillance en aveuglement (p. 33) et “*dans son âme, dit l'auteur, où l'égoïsme prenait des marques honnêtes, tous les intérêts déguisés luttèrent et se combattaient*” (p. 212) car, ajoute-t-il, “*il n'était pas un homme de résistance, il n'aimait lutter contre personne et encore moins contre lui-même.*”

Avec cette seconde image de Jean Roland qui est comme le cliché, le négatif de la première et donc de celle de Jean l'apôtre, on reste dans la tonalité de l'oeuvre, la parodie se poursuit en ne ménageant rien, en n'épargnant personne.

Quant à l'apôtre Pierre, qui est-il? Le nom de Pierre ne dérive pas du latin Petronius, mais du mot grec Céphas qui veut dire “rocher”. Jésus change le nom de l'apôtre en lui disant; “tu es Simon, mais tu seras appelé Kephas”; soulignons au passage, que ce changement de nom qui est l'une des caractéristiques les plus originales du personnage, est un phénomène que l'on retrouve dans le roman quoique n'affectant pas Pierre mais Jean.

L'apôtre Pierre est dit le "Zélé", peut-être à cause de son ardeur à l'action. Âme enthousiaste, coeur droit, il représente la loyauté même et la franchise. Il a le geste prompt et la parole aussi.²¹ Il achève son ministère en mourant en martyr à Rome sous l'empereur Néron. Il sera l'une des principales colonnes de l'Église naissante, Jésus l'ayant institué chef de la communauté chrétienne après lui avoir confié la direction du groupe des apôtres (Mt. 20,20).

Pierre Roland, lui, est un homme de trente ans, exalté, emporté, intelligent et changeant, tenace et rancunier, plein d'utopies et d'idées philosophiques (chap. I), et chez qui un certain sentiment de supériorité n'était pas étranger.

(p. 87 – *"il ne pouvait s'abstenir de le juger (Jean) un peu médiocre et de se croire supérieur."*)

Comme cela s'était déjà produit pour Jean, dans ses grandes lignes, le caractère de Pierre Roland correspond à celui de l'apôtre du même nom.

Toutefois, une différence, une divergence fondamentale ne tarde pas à apparaître, avec un revirement total au niveau d'un autre argument.

En effet, qui dit christianisme dit Révélation, c'est-à-dire mise en lumière des vérités divines. Or, c'est aux apôtres qu'il incombe, qu'il revient obligatoirement de divulguer, de proclamer cette Révélation écrite et traduite dans le Nouveau Testament. Il s'avère par ailleurs, que le testament de Maréchal est en soi lui aussi une **révélation** en ce sens qu'il fait découvrir, fait connaître ce qui était jusqu'ici inconnu, tenu secret. Mais parce que l'objet de cette révélation est qualifié "d'infâme secret" (p. 162), il devient impossible à dévoiler:

p. 150 – *"Après avoir découvert enfin cette trahison honteuse, (...) il (Pierre) ne pouvait rien dire, rien faire, rien montrer, rien révéler."*

p. 132 – *"Aujourd'hui il (Pierre) ne pouvait plus parler, il fallait à présent garder, enterrer en lui cette honte découverte par lui, cacher à tous la tache aperçue et que personne ne devait découvrir."*

Pour que cesse d'exister cette vérité, il faut que cesse d'exister celui qui la connaît et la possède, c'est-à-dire le Christ dans l'Histoire biblique, c'est-à-dire Pierre dans le roman.

Mais alors que la mort du Christ a pour but de laisser avec la Révélation accomplie la "Lumière de la Vie Éternelle", avec le départ à la fin du livre de celui qui détient la vérité, Pierre, c'est le mensonge qui en gagnant la partie dresse l'ultime bastion de ce "cérémonial de l'ombre". Car, de même que lumière et vérité accompagnent dans le texte biblique la Révélation et la Vie, la non-vérité, le mensonge, s'associe aux ténèbres et à la mort. Mentir, dit le Psaume 78, (v.36), c'est rompre les liens qui unissent les hommes, et rompre les liens qui unissent à Dieu qui ne ment pas (He. 6,18). Si la vérité est une relation interpersonnelle, mentir revient à détruire cette solidarité, tuer l'autre (J. 8,40). La mort

symbolique de Pierre, avant d'être traduite par le départ et l'oubli (chap. IX), commence dans le livre au moment même où celui-ci se sent victime du mensonge:

p. 150 – *“Donc elle avait menti!
Elle avait menti en répondant ce matin (...)
Pierre regardait sa mère, qui avait menti.
Il la regardait avec une colère exaspérée de
fils trompé, volé dans son affection sacrée.”*

À travers son testament, la main de Maréchal a souverainement fixé les rôles des deux frères en nommant l'un Oubli et le second Croissance. Pendant qu'elle fait de Jean l'héritier du bonheur et de la prospérité, elle conduira Pierre sur les sentiers de la solitude et symboliquement aussi de la mort.

Et Pierre qui sent tout cela comme une profonde injustice, se demande avec amertume “pourquoi faut-il- qu'il croisse et que je diminue? (Jn. 3,30). La révolte de Pierre contre cette main toute puissante, n'est que l'expression suprême d'un homme qui lutte désespérément contre le destin, contre la mort et à la limite contre Dieu.

2.1.3 LA MAIN DE MARÉCHAL

Anatole France dans un compte-rendu intitulé “Maupassant critique et romancier” et en commentant *Pierre et Jean* déclare: “Le dénouement? Il n'y en a pas. Une telle situation ne peut être dénouée”.²²

Si on se demande à présent pourquoi une telle situation ne peut être dénouée, on arrive très vite, en remontant de l'effet à la cause, à constater que cette situation de crise qui ne trouve point d'issue, a pour principal responsable Maréchal, c'est-à-dire un mort. D'un bout à l'autre du livre. c'est en effet la main d'un mort qui aura noué tous les fils du drame de *Pierre et Jean*, faisant en sorte qu'en rendant impossible un retour acceptable à un équilibre initial, elle rende vaine et inefficace toute tentative dans la recherche d'une éventuelle solution. Lutter contre cette main toute puissante, c'est lutter contre la Mort elle-même qui entraîne inexorablement et malgré lui, le seul personnage qui ose ouvertement l'attaquer, Pierre Roland.

Invisible mais omnipotent et omniprésent, c'est étrangement un personnage absent qui joue un rôle de première importance dans le récit. Maréchal, ce quatrième personnage qui occupe une place aussi déterminante dans la narration, a-t-il une fonction signifiante dans une telle thématique symbolique de l'oeuvre?

On remarque tout d'abord que la personne proprement dite de Maréchal, considérée en elle-même, est représentée à travers le texte de façon singulièrement originale. Deux mots seulement suffisent et semblent avoir à charge de reconstituer et de renvoyer une image signifiante de son être: d'un côté on se réfère à une représentation picturale, à “un

portrait miniature” que Madame Roland possède de lui, de l’autre, l’auteur en choisissant d’exprimer tout son être par une partie seulement de sa personne, utilise cette figure de rhétorique qu’on appelle métonymie, et c’est en effet “une main” qui en se substituant au personnage le caractérise et le symbolise.

Or, le choix de cette double figuration capable de symboliser le personnage dans sa totalité, sa puissance et son efficacité, rappelle à bien des égards la disposition mentale d’anciens artistes, peintres en particulier, qui en retenant par exemple le même motif de “la main”, voulaient eux aussi traduire la totalité, la puissance et l’efficacité de l’Être suprême, Dieu.

Durant de nombreux siècles, les artistes ont hésité à tracer une image de l’Éternel, que des esprits humains ne peuvent concevoir, car disait St. Paul aux Corinthiens: “Personne n’a jamais vu Dieu”. De son côté Saint Augustin devait en interdire la figuration en disant: *“tout ce qui peut, quand il s’agit de Dieu réveiller l’idée d’une similitude corporelle, tu dois le chasser de ta pensée, le renier, le répudier, le fuir.”*

Aussi, pour symboliser Dieu le Père, dans les scènes de l’Ancien Testament, les artistes des quatre premiers siècles se servirent d’une **main droite** sortant souvent d’un nuage. Ils continuèrent à employer ce symbole jusqu’au IX^{ème} siècle, époque à laquelle apparurent les premières représentations de l’Éternel sous forme humaine. Dans la tradition biblique et chrétienne, la main a donc longtemps servi et sert encore souvent à symboliser la puissance et la suprématie de Dieu: en hébreu, le mot IAD ou YÂD signifie à la fois main et puissance; dans les textes Sacrés surtout, puissance divine et main sont très fréquemment associées:

Dt. 3,24 – “Seigneur Éternel, tu as commencé à montrer à ton serviteur ta grandeur et **ta main puissante.**”

Ps. 31,16 – “Mes destinées, dit le psalmiste David, sont **dans ta main.**”

Mais tout en restant la main qui sauve, crée et protège, la main de Dieu peut aussi détruire si elle s’oppose:

Ps. 32,4 – “La nuit et le jour **ta main** s’appesantissait sur moi.”

Jb. 19,21 – “Ayez pitié de moi, vous mes amis!
car **la main de Dieu** m’a frappé.”

He. 10,31 – “Oh! chose effroyable que de tomber
aux mains de Dieu vivant!”

Chez Maupassant à présent, on se souvient que déjà l’image inquiétante d’une main-objet revient à plusieurs reprises dans **La main d’écorché** (qui raconte comment on découvre un homme mystérieusement assassiné, portant au cou les empreintes d’une main; l’oeuvre qui avait paru dans “L’Almanach” de Pont-à-Mousson en 1875, deviendra d’ailleurs **La main** en 1883.)

Dans *La Petite Roque*, il semble à Renardet “qu’une main inconnue, invisible, lui serrait le cou”²³ Dans *Pierre et Jean* enfin, la main considérée à nouveau isolément a une fonction précise:

- p. 127 – “*Pierre se leva frémissant d’une telle fureur qu’il eût voulu tuer quelqu’un! Son bras tendu, sa main grande ouverte avait envie de frapper, de meurtrir, de broyer, d’étrangler! Qui? Tout le monde, son père, son frère, le mort, sa mère!*”
- p. 131 – “*Il (Pierre) se sentait traîné par sa logique comme une main qui attire et étrangle.*”

La main, on le voit, est animée d’une force surnaturelle, presque magique. Considérée comme un objet indépendant et autonome, la main est comme dans le texte biblique signe de domination, mais contrairement aussi, signe de domination maléfique, donc puissance adverse.

En ce qui concerne le personnage de Maréchal plus précisément, qui comme Dieu semble partout présent et omnipotent, lorsque Pierre se met à rechercher les paroles, les gestes, les intonations, les regards de “cet homme disparu de la terre”, et lorsque “sa pensée, sans qu’il prononçât ce mot avec ses lèvres, répétait comme pour l’appeler, pour évoquer ou provoquer son ombre: “*Maréchal... Maréchal...*” (p. 120), c’est l’image d’une main qui sort et surgit de l’ombre, mais d’une main qui au lieu d’être comme la main divine chargée de transmettre la force ou de protéger, c’est, dit Pierre:

- p. 148 – “*Une main inconnue et malfaisante, la main d’un mort qui avait depuis deux jours, arraché et cassé un à un, tous les liens qui tenaient l’un à l’autre ces quatre êtres.*”

C’est ensuite par une savante translation de sens que la même relation crée mi-forme, mi-substance, un total associatif entre le portrait et la main:

- p. 154 – “*Et ce petit portrait, moins grand qu’une main ouverte, semblait une personne vivante, méchante, redoutable, entrée soudain dans cette maison et dans cette famille.*”

Or, l’association d’un concept Bien/Mal et d’une image (celle de la main dans les deux cas), définit par excellence ce qu’on a pu appeler, au sens où R. Barthes l’entend, un signe sémiotique. En effet, le rapport établi entre la Main et le Bien ou le Mal, ce rapport qui n’est en fait ni dans l’un ni dans l’autre texte une égalité mais une équivalence, choisit de traduire de la même manière une corrélation entre un signifiant unique et deux signifiés opposés; le produit de cette corrélation est alors un signe qui a un sens, positif dans un cas, négatif dans l’autre. Le donné manifeste de l’image de Maupassant, en cachant un contenu latent, montre donc que cette “main personnifiée” et “vivante” avait bien une fonction intentionnelle. Dans notre analogie thématique et symbolique on pourra dire qu’il y a en effet unité au niveau des formes mais pas au niveau des contenus: à nouveau la liaison

fonctionnelle établie entre les deux termes de cette comparaison aura eu pour but de les opposer, non de les unir.

Par ses pouvoirs limités mais surnaturels et sa présence toujours néfaste, empreinte presque de diabolisme, la main de Maréchal est une puissance malfaisante, “supérieure” qui peut bien rivaliser avec la main de Dieu.

Il n’y aurait d’ailleurs aucune contradiction dans l’esprit de l’auteur entre elles puisque, dit-il dans **L’Inutile Beauté**, Dieu “est un bourreau sournois et cynique”, et que dans **l’Angélus** il le qualifie “d’éternel meurtrier qui semble ne goûter le plaisir de produire que pour savourer insatiablement sa passion acharnée de tuer de nouveau, de recommencer ses exterminations, à mesure qu’il crée des êtres.”²⁴

Concluons aussi que l’imagination de Maupassant semble être particulièrement sensibilisée aux grandes situations archétypales. Avec d’aussi fracassantes images il donne l’impression non seulement de vouloir briser l’armoire aux idées et les idées elles-mêmes, mais de vouloir montrer et prouver par la même occasion que l’acceptation n’est jamais que l’une des deux faces de la religion, l’autre est révolte et revendication contre ce qui est, et vers ce qui, selon lui, devrait être.

“L’homme absurde fixe la mort avec une attention passionnée et cette fascination le libère.”

Jean-Paul Sartre

2.2 COMME UN AVEUGLE PORTANT LE SOLEIL

Un abîme sépare l’éthique religieuse de la pensée philosophique de Maupassant et met hors jeu, on vient partiellement de le voir, toute tentative possible de réconciliation entre elles. L’étude plus détaillée d’un dernier grand thème cher à Maupassant, celui de la mort, peut pour sa part souligner plus fortement encore la mésalliance et la rupture fondamentale qui existe à ce propos entre la doctrine chrétienne et la ferme conviction de l’auteur.

Entre être et non-être, une dialectique oppose le “rien” de Maupassant, ce “rien” que laisse une mort totale et définitive, à la plénitude de l’esprit chrétien qui tend essentiellement vers une véritable continuation de la vie après la mort. Dans ce dernier cas, la mort en n’écrasant plus la vie, n’est que le seuil d’une renaissance, et la Parole en débouchant sur “la lumière de la résurrection” fait renaître la vie d’une mort qui prétendait l’engloutir: ainsi, c’est bien l’**espérance qui jaillit d’un tombeau vide**, et qui en faisant couler la vie, l’autre vie, à pleins flots dans l’Évangile, resplendit dit l’apôtre Jean, “**comme le soleil du monde**”. Chez Maupassant, la vacuité du Ciel, a toujours vaincu la plénitude de la vie”²⁶, car la mort dans son esprit, appelle le gouffre du néant. Or, c’est le “jamais” de la mort qui inspire de la terreur, l’angoisse, la désespérance. Dans *La Tombe* ce sentiment trouve son expression la plus pathétique: “*Mort, comprenez-vous ce mot? Jamais, jamais, jamais nulle part, cet être n’existera plus. Jamais cet oeil ne regardera plus rien; jamais, jamais... est-ce possible? On devient fou en y songeant.*” C’est, atténué, ce même “jamais” qui dans *Pierre et Jean* ouvre les portes de l’angoisse et avec elle la vie est synonyme d’un tel poids d’amertume, que la perspective de la prolonger telle quelle indéfiniment n’a plus aucun sens:

p. 129 – “*Oh! s’il avait pu partir, tout de suite, n’importe où, et ne jamais revenir, ne jamais écrire, ne jamais laisser savoir ce qu’il était devenu!*” (*Pierre*)

p. 254 – “*Il lui semblait aussi que sa vie était finie, il lui semblait encore qu’elle (Madame Roland) ne reverrait jamais plus son enfant.*”

Dans ce roman l’idée de la mort quoique moins directement évoquée que dans *La Tombe* par exemple, est néanmoins inextricablement liée à l’action, elle fait corps avec elle, et en devenant symbole d’un monde caché, exprime en réalité toute une vision du monde. Maupassant, qui formule dans *La Vie Errante* son opinion sur “l’oeuvre d’art”, en disant qu’elle “n’est supérieure que si elle est, en même temps un symbole et l’expression d’une réalité”, nous invite d’une certaine manière à tenir le plus grand compte des données

symboliques de son oeuvre. En choisissant donc de traiter successivement l'image du **sommeil** et le problème de "double" pour illustrer ici le thème de la mort l'auteur dépasse, on le constatera, la **description** pour accomplir le saut du **réel objectif** à la **réalité intérieure** et donne à sa représentation du monde le poids de son expérience intime.

Quant à l'impossible rencontre entre sens théologique et "signe" littéraire au niveau de la conception spécifique de la mort, on s'en tiendra, pour l'instant, à l'explication que nous donne Maupassant dans **Bel Ami**: "Toutes les religions sont stupides avec leur morale puérole et leurs promesses égoïstes, monstrueusement bêtes. La mort seule est certaine." Venant de l'auteur, cette position a le double mérite de montrer d'une part qu'il n'a aucun motif particulier de respecter **un mystère dans lequel il n'entre pas** (le mystère de la mort sera en fait toujours valorisé négativement), et d'autre part, elle met à nu la **pensée philosophique de l'auteur**, tout comme "la Chimère" de Rodin qui ornait son cabinet de travail l'avait elle aussi déjà parfaitement bien symbolisée: "Rien n'est que la douleur et la mort."

Derrière la critique de Maupassant vis-à-vis des institutions religieuses et derrière cette négation absolue de tout, sauf de la mort, une ombre géante se dresse que Pol Neveux n'a pas sans raison appelée et nommée "miroir fidèle du dernier pessimisme."

2.2.1 SI LA MORT EST UN SOMMEIL...

La transposition symbolique de la mort en l'image métaphorique du sommeil est dans *Pierre et Jean* une transposition particulièrement signifiante. Il y a dans ce livre une véritable doctrine du "quiétisme" ou doctrine du repos, contre laquelle en réalité Maupassant prendra le parti de la révolte.

Le sommeil qui est un procédé "d'oubli" inefficace, entoure en effet comme une ceinture maléfique tout le roman. Voyons à cet égard comment chaque chapitre ou presque, commence et s'achève par cette même image du sommeil:

- | | | |
|-----------------------|---|---|
| Début du Chapitre I | – | <i>"Madame Roland, assoupie à l'arrière du bateau, à côté de Madame Rosémilly se réveilla..."</i> |
| Fin du Chapitre I | – | <i>"Le père Roland: 'Tiens, je vais me coucher. Bonsoir'."</i> |
| Fin du Chapitre II | – | <i>"Et le docteur, impatienté, s'en alla, entra dans la maison paternelle et se coucha (...) puis il s'endormit après avoir bu deux verre d'eau."</i> |
| Début du Chapitre III | – | <i>"Enfoncé dans son lit entre les draps chauds il méditait."</i> |
| Fin du Chapitre III | – | <i>"Puis il se coucha, vers minuit, l'esprit confus et la tête lourde. Et il dormit comme une brute jusqu'à neuf heures le lendemain."</i> |

- Début du Chapitre IV – “*Ce sommeil baigné de champagne et de chartreuse l’avait sans doute adouci et calmé...*”
 Fin du Chapitre IV – “*Lorsqu’il aurait dormi il penserait tout autrement. Alors il rentra pour se coucher, et à force de volonté, il finit par s’assoupir.*”
 Début du Chapitre V – “*Mais le corps du docteur s’engourdit à peine une heure ou deux dans l’agitation d’un sommeil troublé.*”
 Fin du Chapitre VI – “*On réveilla Pierre qui feignait de dormir.*”
 Début de Chapitre VII – “*Dans le break, en revenant, tous les hommes hormis Jean, sommeillèrent.*”
 Fin du Chapitre VII – “*Elle remonta à pas furtifs (...) auprès de Roland qui ronflait.*”

Les images du sommeil éparpillées ensuite dans le récit sont légion; on n’en retiendra que quelques-unes, celles qui ont pour but de montrer les personnages sous l’empire de cet “invincible repos”:

- p. 145 – “*Comme il n’avait guère dormi cette nuit-là, il s’assoupit à l’ombre d’un tilleul.*”
 p. 136 – “*Jean, la bouche entrouverte, dormait d’un sommeil animal et profond.*”
 p. 132 – “*Jean dormait tranquille et ronflait doucement. Il dormait lui !*”
 p. 139 – “*Roland, un foulard sur la tête, et tourné vers le mur, s’obstinait à dormir. Rien ne l’éveillait tant qu’on ne l’avait pas secoué à lui arracher le bras.*”
 p. 115 – “*Sous le bec de gaz qui veillait pour lui, le vieux pharmacien dormait toujours.*”
 p. 108 – “*Le matelot Papagris, dit Jean-Bart, sommeillait au fond de la barque.*”
 p. 88 – “*Le patron en manches de chemise, dormait tout à fait sur la banquette.*”
 p. 246 – “*Il entra dans le salon où quelques Anglais sommeillaient déjà dans les coins.*”
 p. 137 – “*Les heures (...) traversaient les murs et les portes, allaient mourir au fond des chambres dans l’oreille inerte des dormeurs.*”
 p. 245 – “*Il se sentait tellement las de lutter, las de frapper, las de détester, las de tout, qu’il n’en pouvait plus et tâchait d’engourdir son coeur dans l’oubli comme on tombe dans le sommeil.*”
 p. 131 – “*Il semble que le malheur, dont le choc nous a seulement heurté la veille, se soit glissé durant notre repos, dans notre chair elle-même, qu’il meurtrit et fatigue comme une fièvre.*”

Ce sommeil que Maupassant présente presque comme un mal spirituel pénétrant le souffle, produisant et opérant la désagrégation physique et morale de l'être, est en réalité la première apparence empirique de la mort.

Le sommeil et la mort sont frères, disait déjà Homère, ou encore "reposer de son dernier sommeil" traduit la même image bien connue de tous les temps; la métaphore du sommeil est restée ancrée au fond des âmes car le mort est considéré symboliquement comme un homme qui s'est endormi. Dans ce sommeil originaire que retrouve le mort, la nuit entre majestueusement dans l'analogie car au sein des ténèbres tout s'endort, s'éteint, repose, s'indifférencie.

Chez Maupassant, la large place que la mort occupe dans son oeuvre, n'est due qu'en partie à des raisons esthétiques. La mort a en fait une grande importance dans sa vision du monde. De nouveau, Maupassant dont l'enracinement dans la tradition chrétienne est plus profond qu'il n'apparaît à première vue, met en accusation le Dieu-Créateur.

Dans **Mon Oncle-Sosthène**, par exemple, il écrit: "Je suis un libre-penseur, c'est-à-dire un révolté contre tous les dogmes que fit inventer la peur de la mort; (...) Un temple est un hommage à l'inconnu. Plus la pensée s'élargit, plus l'inconnu diminue, plus les temples s'écroulent. Moi au lieu d'y mettre des encensoirs, j'y placerai des télescopes, et des microscopes et des machines électriques..." En réalité, cette révolte contre les dogmes, **ne le libère aucunement de la peur de la mort**. Le romancier et ses personnages continuent à l'avoir en horreur et à se révolter contre elle. En définitive, tout se passe comme si pour lui, penser la religion c'était **lui dire NON**, et que le signe du OUI c'était celui d'un homme qui **s'endort** et que le réveil fait secouer la tête. Parce que sommeil s'oppose à réveil et vigilance, on se souvient que dans *Pierre et Jean* où le spectre de la mort hante tout le livre, le seul être qui angoissé, s'efforce de fuir cette réalité, c'est **Pierre; alerte, pendant que les autres dorment, il veille**: p. 207 – "*Seul dans la maison, Pierre qui ne dormait pas l'avait entendue revenir.*" Encore une fois, l'angoisse nous livre toujours à ce qui nous angoisse...

2.2.2 LE PROBLÈME DU "DOUBLE" OU LE CONTENU INDIVIDUALISÉ DE LA MORT

L'angoisse de mourir a depuis longtemps trouvé un symbole ...

Il s'appelle chez Homère l'Eidolon, chez les Égyptiens le Ka, chez les Romains le Génius, Réphaim chez les Hébreux, le "Double" chez les romantiques ou les modernes. En effet, le double est le noyau de toute représentation archaïque concernant les morts. Avec **Le Horla** par exemple, pour Maupassant la peur de la solitude n'est autre que l'angoisse du double, car **la solitude** c'est le tête-à-tête avec **soi-même**, c'est-à-dire avec **le double** ou avec **la mort**.

Dans *Pierre et Jean*, l'égo-alter, ce vieux compagnon de route, réapparaît en nous faisant ingénument retrouver le contenu primitif de la mort.

Précisons toutefois qu'on ne donnera pas à ce terme de double, la signification de "reproduction" ou de copie conforme post-mortem de tel ou tel personnage décédé; bien plutôt on retiendra la définition que nous propose M. Edgar Morin: "le double accompagne le vivant dans son existence, le double littéralement; ce dernier le sent, le connaît, l'entend, le voit, selon une expérience quotidienne et quotinocturne, dans ses rêves, son regard, son écho, son ombre, son souffle".²⁷

À partir de là on pourrait voir comment l'oeuvre traduit de très nombreuses associations du double. Pourtant on se limitera ici à l'étude d'un passage qui, parce qu'il montre assez nettement cette réalité, dévoile parfaitement cet ego-alter, ce "je" de Rimbaud qui "est un autre".

Ce passage situé chapitre IV (pp. 106 à 130), sorte de cycle infernal, où Pierre se retrouve à trois reprises face à face avec lui-même, est un signe avant-coureur qui annonce le thème de la mort plus largement développé par la suite; on en atteindra le point culminant au dernier chapitre (IX) où les images et les symboles utilisés pour exprimer cette même angoisse de la mort seront beaucoup plus explicites:

p. 234 – *"Sa première émotion fut celle du condamné à mort à qui on annonce sa peine commuée."*

p. 245 – *"Une heure plus tard, il était dans son petit lit marin étroit et long comme un cercueil."*

Dans ce chapitre IV, c'est donc le double qui a pour fonction de traduire cette angoisse de la mort, et on le trouve tout d'abord avec l'une de ses manifestations permanentes, celle de l'ombre.

L'ombre qui a été pour l'homme un des premiers mystères, était pour les Grecs avec l'Eidolon par exemple, le double aussi bien que le mort. Notre langage porte d'ailleurs encore la marque des mystères de l'ombre: l'**ombrageux** est au sens propre, celui qui a peur de son ombre, pendant qu'il est au sens figuré, celui dont l'irritabilité est analogue à celle des morts. Ici quelques exemples relevés uniquement dans ce passage, peuvent illustrer ces remarques:

p. 111 – *"Vers le nord, une ombre grise profonde et légère, noyant le ciel et couvrant la mer" accourait vers eux "comme un nuage tombé d'en haut".*

p. 120 – *"Pierre appelle Maréchal comme pour évoquer et provoquer son ombre."*

p. 128 – *"Sous la clarté diffuse des feux électriques du port, une grande ombre noire se dessina entre les deux jetées."*

p. 129 – *"Il en vit venir encore plusieurs (bateaux) sortant l'un après l'autre de l'ombre impénétrable."*

Le double peut encore se manifester dans l'écho qui est une sorte de reflet auditif ou de souffle, comme l'avait déjà signalé E. Morin, car l'invisibilité propre au double tient aussi à cette nature aérienne:

- p. 109 – *“Le faible souffle d'air venu par les rues tombait sur le haut de la voile, si doucement qu'on ne sentait rien, et la Perle semblait (...) poussée par une force mystérieuse cachée en elle.”*
- p. 122 – *“Alors, à mi-voix, comme on parle dans les cauchemars, il murmura...”*
-référence au rêve et à la voix intérieure-
- p. 119 – *“Il (Pierre) entendit une plainte lamentable et sinistre pareille au meuglement d'un taureau, mais plus longue et plus puissante. C'était le cri d'une sirène, le cri des navires perdus dans la brume.”*
- p. 119 – *“Un frisson remua sa chair, crispa son coeur tant il avait retenti dans son âme et dans ses nerfs, ce cri de détresse, qu'il croyait avoir jeté lui-même.”*
“Une autre voix semblable gémit à son tour, un peu plus loin; puis tout près, la sirène du port leur répondant, poussa une clameur déchirante.”
- p. 128 – *“Derrière lui, la voix du veilleur, voix enrouée de vieux capitaine en retraite criait– (...) Et dans le brouillard la voix du pilote debout sur le pont, enrouée aussi lui répondait.”*
- p. 124/125 – *“Sa détresse devint si déchirante qu'il poussa un gémissement, une de ces courtes plaintes arrachées à la gorge par les douleurs trop vives. Et soudain, comme si elle l'eût entendu, comme si elle l'eût compris et lui eût répondu, la sirène de la jetée hurla tout près de lui. Sa clameur de monstre surnaturel, plus retentissante que le tonnerre, rugissement sauvage et formidable fait pour dominer les voix du vent et des vagues, se répandit dans les ténèbres sur la mer invisible ensevelie sous les brouillards.”*

Avec ces quelques manifestations du double, on vient également de traiter deux représentation parmi celles que G. Bachelard appelle “le lot des quatre parties de la mort”, c'est-à-dire l'air (exposition) et l'eau (immersion); les deux autres ne tarderont pas à apparaître: il s'agit de la terre (ensevelissement) et du feu (crémation):

- p. 119 – *“Lorsqu'il fut assis à l'extrémité du môle, il ferma les yeux pour ne point voir les foyers électriques, (...) ni le feu rouge du phare sur la jetée sud.”*
- p. 128 – *“Et Pierre devant ses yeux troubles crut apercevoir le panache de feu du Vésuve tandis qu'au pied du volcan, des lucioles voltigeaient.”*
- p. 115 – *“On eût dit une fumée pestilentielle abattue sur la terre. On la voyait passer sur les becs de gaz qu'elle paraissait éteindre...”*

Quand à l'ensevelissement qui, dit Bachelard, a pour ancrage référentiel la terre, on l'illustrera simplement en soulignant la récurrence dans ce passage de cette même notion d'enveloppement et d'ensevelissement que donne directement le texte:

- p. 125 – On avait déjà relevé “mer invisible **ensevelie** sous les brouillards.”)
- p. 111 – “*Un frisson de froid courut sur les membres de Pierre, l'enveloppant dans son imperceptible épaisseur.*”
- p. 111 – “*La ville entière était ensevelie déjà sous cette vapeur menue.*”
- p. 115 – “*Les rues étaient ensevelies sous le brouillard qui rendait pesante, opaque et nauséabonde la nuit.*”

Dans ce passage, Maupassant a dit, à sa manière, sa peur de la mort, en la flairant, la refoulant. Cet affrontement panique dans un climat d'angoisse ira en s'accroissant et prendra figure de véritable crise de l'individualisme devant la mort. À ce niveau un problème fondamental reste posé: comme cet homme absurde dont parlent Sartre et Camus, l'auteur fixe lui aussi avec une action passionnée cette décomposition physique et morale de l'être, autrement dit la mort ou encore, cet autre visage de la mort, “son double”:

- p. 129 – “*La voix des sirènes lui plaisaient*” remarque le narrateur.

Or, si cette fascination le libère, ce n'est que pour un moment, car la tranquillité que donne l'espoir du salut, implique en réalité, la dévalorisation du double et la promotion de l'âme qui veut survivre à la ruine du corps, s'assurer un corps immortel. Mais cet espoir est fondé sur l'intervention salvatrice d'un Dieu qui arrache les hommes à la mort. Maupassant a rejeté cette possibilité en refusant cette condition; alors, face à la mort et à l'angoisse dont elle est inséparable, il ne peut plus, après s'être révolté, qu'essayer de s'en divertir. Ce besoin de se révolter et de se divertir explique pourquoi il ne cesse de **parodier** d'un bout à l'autre de l'oeuvre: l'ironie cruelle est le plus souvent, sa façon à lui, d'être lucide.

2.2.3 “O MORT, OÙ DONC EST TA VICTOIRE?”

En restant dans une sphère assez restreinte on s'est efforcé d'analyser le phénomène de la mort dans *Pierre et Jean* à travers deux illustrations, celle du sommeil d'une part et le problème du double d'autre part; si on élargit la sphère à la totalité de l'oeuvre, les rapports existant entre ces termes restent les mêmes.

C'est que, en réalité, l'oeuvre entière de Maupassant, comme l'oeuvre de Barrès, Loti, Mallarmé ou Rilke, est marquée par l'obsession de la mort. On se souvient à cet égard que la deuxième moitié du XIXème siècle a été le début de ce qu'on pourrait appeler la “crise” de la mort: nihilisme et scepticisme formant le climat des angoisses modernes. Mais cela n'explique pas tout ... En ce qui concerne Maupassant, l'étude biblique et littéraire des rapports que nous avons voulu “jumeller”, a pu pour sa part, apporter quelques éléments

nouveaux. En effet, la composition littéraire de l'oeuvre, ici à l'image d'une conception morale et philosophique de la vie, montre comment, par un **renversement** fantastique, le **contenu symbolique** de l'oeuvre était une véritable **imitation burlesque** de l'essence du christianisme, sinon proche de la notion de paganisme, du moins opposé à celle de religion. En fait la conception philosophique de la mort et de la vie relève bien chez Maupassant du matérialisme antique, ce matérialisme atomiste où la négation et le scepticisme expriment l'énergie même de l'esprit. L'épicurisme en portant cette énergie à son point extrême montre que le néant de la mort est réduit à un simple rien: "après la mort, tout est fini, même la mort" dira Sénèque et après lui Maupassant.

Comme Lucrèce et Epicure, Maupassant semble convaincu de ce que l'homme n'est qu'un agrégat d'atomes qui se dispersent à la mort "comme une fumée"²⁸. Cette image du feu en révélant une conception particulière de la mort, est intéressante parce qu'elle est significative: le rôle du feu n'est-il pas de détruire, de dilater, d'effacer la **forme**? Il devient important alors de noter ici que Maupassant, après avoir accordé dans ce récit une place presque aussi grande au **feu** qu'à l'**eau**, achève son roman par l'image "**d'une petite fumée grise**" qui en se substituant littéralement au personnage principal Pierre Roland, peut parfaitement devenir le pur symbole de sa mort:

p. 253 – "*Il s'en allait, il fuyait, disparaissait, devenu tout petit, effacé comme une tache imperceptible ... Elle s'efforçait de le reconnaître encore et ne le distinguait plus.*"

p. 255 – "*Elle se retourna encore une fois pour jeter un dernier regard sur la haute mer; elle ne vit plus rien qu'une petite fumée grise, si lointaine, si légère qu'elle avait l'air d'un peu de brume.*"

Tout se passe alors comme si le personnage avait définitivement consommé sa propre existence, sa destinée. Et par une logique interne à l'oeuvre extrêmement rigoureuse qui fait qu'on ne peut expliquer une image en l'isolant des autres et de tout le courant de pensée qui l'a engendrée, on a comme le prélude de cette fin au moment précis où Pierre, en exprimant sa pensée de façon si condensée qu'elle devient abrupte, dit à sa mère: "tout est fini" (p. 243).

Si on retrouve alors l'Évangile avec cette réplique qui est mot pour mot la sixième Parole de Jésus sur la croix: "Tout est fini" (Jn. 19,30), on peut penser aussi qu'elle sera chez Maupassant une expression parabolique inversée ...

En effet, on a bien au départ une même structure, et chez Maupassant comme dans l'Évangile "tout est fini" signifie "tout est achevé", "tout est accompli" ou mieux encore "tout est consommé". De même que le mot **fin** exprime à la fois **but** et **disparition du mouvement qui sert à l'atteindre**, le verbe "consommer" qui se profile derrière le verbe finir, associe plus précisément l'idée de fin à la notion de feu, en appelant ensemble l'idée de parachever et de destruction par le feu. Mais, et c'est ici qu'intervient l'inversion; car, alors que tout le sens de cette réplique est utilisé, avec l'image dernière de la fumée, comme symbole et instrument de la mort, le dernier cri du Christ sur la croix se transforme, en

revanche dans l'Évangile, en une clameur suprême à laquelle tient toute la doctrine chrétienne et que Paul résume à merveille dans son premier Épître aux Corinthiens 15,55:

“La mort a été engloutie dans la victoire:
O mort, où donc est ta victoire?
O mort, où est ton aiguillon?”

Ce qui est donc barré, rayé, refusé, comme par les deux traits qui se coupent à angle droit en formant le signe de la croix, c'est bien la mort.

Ouvrons ici une parenthèse qui nous permette de voir, après le rapprochement et l'inversion, la parodie. Pour résumer et exprimer l'essentiel de leur doctrine, il fallait aux chrétiens un signe à la fois simple et riche, celui de la Croix. Le mystère de la mort et de la vie, il est vrai, semble inscrit sur son graphique même. Si une branche horizontale et lourde comme un tombeau peut la nier, une autre branche verticale apparaît dans le prolongement de la première comme une tige renaissante au-delà de la contradiction même qui devait l'absorber. Étrangement chez Maupassant à présent, un jeu de mots duquel on ne saurait définitivement dire s'il a été voulu ou non, mais qu'on peut néanmoins suggérer, rapproche le signe qui **sauve**, c'est-à-dire la croix traditionnelle ou crux capitata, du signe qui tue, c'est-à-dire “**la Lorraine**” qui en plus d'être le symbole de mort pour Pierre, est doublement évocatrice: substantif comme ici, elle est **une croix** qui a deux traverses d'inégale longueur, et adjectif comme on l'employait au temps de la Ligue et des princes de la Maison de Guise, un(e) “lorrain(e)” est selon la définition que donne le dictionnaire²⁹ synonyme de “vilain, **traître à Dieu et à son prochain**”.

Si on ajoute à cela et avant de refermer cette parenthèse, que le jour du départ de “la Lorraine” coïncide étrangement aussi avec l'un des éléments les plus intéressants de la chronologie du Christ, c'est-à-dire le jour de sa crucifixion, **jour de la Pâque**, selon le calendrier liturgique juif le 14 nisan et selon le calendrier chrétien le vendredi 7 avril, on reviendrait par là, à la même intention burlesque qui est propre à toute parodie:

p. 219 – “*C'est bien le mois prochain que part la Lorraine?*”

– *Oui, le sept.*”

p. 243 – “*Le 1er octobre, la Lorraine venant de Saint-Nazaire, entra au port du Havre pour en repartir le 7 du même mois.*”

Cette dernière remarque qui montre comment à deux reprises l'auteur insiste sur un **fait daté**, met en lumière par ailleurs un autre point plus important peut-être pour l'économie générale de l'oeuvre et qui concerne la notion de temporalité. Ici comme dans tout le récit, **deux temps semblent coexister**; l'un est un temps concret, “réel” si l'on peut dire, l'autre est **rythmique et mythique**. Le premier est un temps “explosif”, c'est celui de l'usure, celui qui est propre à l'individu, celui de la **chronologie**. Le second serait le temps sacralisé répétitif, cyclique et à la limite intemporel. À la place du temps on aurait alors du mouvement, du devenir. Voilà le cercle qui boucle définitivement la boucle du temps et achève l'oeuvre. Avec ce deuxième temps, le livre allant de la Création à la mort, avance

au rythme d'un temps mythique, phénomène qu'on avait déjà pressenti, on s'en rappellera, au commencement de cette étude.

Avec cette constatation notre boucle aussi est presque bouclée puisqu'on aboutit encore une fois à une conception (à travers la vision du temps) de la vie et de la mort qui est la même que celle qui caractérise l'antiquité païenne, autrement dit celle qui **s'oppose** le plus et le mieux à la doctrine chrétienne. Mais puisqu'on aura à revenir sur ce rapprochement et pour terminer ce développement sur le thème de la mort, disons simplement que la mort en tant que nécessité biologique exigée par les lois d'un univers en devenir, ne peut cesser d'apparaître à la conscience humaine comme une catastrophe que si l'on réussit à la métamorphoser en acte humain **libre**. C'est en cela dit M. Lepp "et non en une hypothétique immortalité dans les temps que consiste la véritable victoire sur la mort" et il ajoute, "seul l'amour est à même d'opérer une telle métamorphose".³⁰ Or, c'est justement ce pont, **ce lien mystérieux d'amour** qui a été détruit et brisé dans *Pierre et Jean*:

p. 148/149 – *“Pour Pierre c’était fini, c’était brisé. Plus de mère car il ne pourrait pas la chérir, ne pouvant la vénérer avec ce respect absolu, tendre et pieux, dont a besoin le cœur des fils; plus de frère, puisqu’il était le fils d’un étranger; il ne lui restait qu’un père, ce gros homme, qu’il n’aimait pas.”*

Nier en même temps l'homme et l'amour, c'est d'une certaine manière nier Dieu, car dit St. Jean "Dieu est Amour". C'est pourquoi, en absence de cet amour qui unissait les personnages au départ, la mort ne peut plus apparaître à la fin du roman comme un acte libre et volontaire. Cette perte de liberté liée à ce manque d'amour prophétise elle aussi qu'aucun accommodement avec la mort ne pourra, dans ces conditions, jamais être possible. Dans leur lutte désespérée pour vaincre la peur de la mort, les personnages de Maupassant, et Maupassant à travers eux, ne peuvent alors adopter qu'une seule attitude: se révolter contre elle ou mieux, s'en moquer. À ceux qui, comme le matelot Papagris ou le père Roland, croient encore à une éventuelle félicité éternelle, l'auteur, comme Pierre, semble leur dire en reprenant et en inversant le sens et l'enseignement de l'une des Huit Béatitudes dont parle l'Évangile, "Bienheureux les simples d'esprit":

p. 242 – *“Les deux hommes (le matelot et le père Roland), assis à l’arrière du bateau, fumaient leur pipe avec un air de parfait bonheur. Le docteur songea en les voyant passer: “Bienheureux les simples d’esprit”.*

Décidément, le sens de cette histoire qui se déroule dans le temps mais plonge dans l'éternité, repose sur une structure qui reflète **un vide**, celui qui se crée socialement autour de Pierre, celui créé spirituellement autour du père Roland, mais encore et surtout ce vide que P. Cogny qualifie de³¹: "vide de l'expression intentionnelle qui répond au néant du monde".

*“C’était bien l’Enfer, l’ancien,
celui dont le Fils de l’Homme a
ouvert les portes”*

(Arthur Rimbaud)

2.3 ULTIMA VERBA

Il semble à présent qu’il soit temps non plus “d’ouvrir le dossier de Dieu” selon l’expression de Maupassant,³² mais de compléter ce dossier par deux remarques; l’une repose sur des données linguistiques puisqu’il s’agit de voir succinctement la fonction du **blasphème** à travers les **injures** du père Roland, l’autre d’ordre plus thématique, considère le rôle symbolique du chiffre **quatre** dans la narration. Ces deux derniers regards sur le livre forment, avec tous les autres éléments déjà vus, une trame complexe, mettent en jeu des forces multiples, et tendent eux aussi à monter qu’au coeur de la parodie, c’est une opposition ou une lutte qui se dessine entre le **sacré maudit** (c’est-à-dire le sacré que quelqu’un maudit) et le **sacré divin**, traçant un mouvement ascendant-descendant et qui loin d’aboutir à Dieu, part de Dieu; ce mouvement, après avoir représenté l’effort vers la spiritualisation, traduit l’échec qui le suit.

2.3.1 DÉCODAGE ET FONCTIONNEMENT DES EXCLAMATIONS CODÉES: LES INJURES DU PÈRE ROLAND

Maupassant s’est-il quelques fois demandé: “*Qu’est-ce que croire en Dieu?*” Bien qu’il se soit expliqué le plus souvent sur le qu’est-ce que **ne pas croire en Lui**, l’auteur semble en effet savoir ce que croire en Dieu veut dire. La réponse se résume en un mot, car en définitive, croire en Dieu ce n’est rien d’autre que croire en **son Nom**. Le nom, qui joue dans l’Ancien Testament un rôle capital, n’a jamais été un signe vide, mais l’expression de l’essence même de l’être; selon le Deutéronome (12,5), il dit la personne en sa profondeur. Si donc le nom et la “personne” ne font qu’un, croire au Nom de Dieu, c’est adhérer à Lui, le connaître, le reconnaître:

“*O, Dieu, par ton Nom, sauve-moi*” est-il écrit dans le Psaume 54,3. Le Nom de Dieu qui désigne alors la personne même du Père, est considéré dans l’Ancien et le Nouveau Testament comme une chose sainte et sacrée; et Dieu, en même temps qu’il a révélé son Nom, a interdit qu’il soit prononcé à faux:

Ex. 20.7 – “*Tu ne prononceras pas le Nom de Yahvé ton Dieu à faux, car Yahvé ne laisse pas impuni celui qui prononce son Nom à faux*” (ou “en vain” comme le traduit la Vulgate).

Mt. 5,33 – *“Vous avez encore appris qu’il a été dit aux ancêtres: tu ne parjureras pas; et bien moi je vous dis de ne pas jurer du tout.”*

Blasphémer, d’après l’étymologie du mot, signifie parler (phémi) à tort (blas) et c’est, dit la Bible, une faute typique des païens (2R. 19,4).

Visant Dieu, le blasphème est un outrage en actes ou paroles qui sous-entend le rejet de sa personne ou de sa parole (Mt. 9,3). C’est également toute négation d’une représentation ou d’une détermination dont participent l’honneur de Dieu et donc l’honneur de la foi. Le texte de Maupassant, lui, ne dit pas si le père Roland est croyant, incroyant, païen ou religieux, par contre il montre clairement qu’il commet régulièrement cette faute grave selon la loi juive et selon Matthieu (5,22) qui consiste à jurer, sacrer et blasphémer:

p. 48 – *“Le père Roland ne lui parlait pas sans hurler et sans sacrer.”*

p. 40 – *“... pour le père Roland, commander équivaut à jurer.”*

On pourrait ensuite faire la longue énumération de **ses injures** qui sont comme “la richesse” et le balbutiement de son langage ... C’est en effet ce comportement irreligieux et à la limite sacrilège, qui le caractérise d’un bout à l’autre du roman, avec au répertoire, plus d’une vingtaine de jurons parmi lesquels on ne citera que les plus significatifs:

de “CRISTI” (p. 31 - p. 81 - p. 85 - p. 152 - p. 188 - p. 253)

à “NOM DE DIEU” (p. 214 - p. 252)

en passant par:

“SACRISTI” (p. 55- p. 82 - p. 158)

ou “PARBLEU” (p. 51 - p. 60 - p. 79 - p. 244)

“SACREBLEU” (p. 80)

et “NOM D’UN CHIEN” (p. 218 - p. 159 - p. 184 - p. 214)

Ce goût marqué pour la profanation des choses saintes, annonce que dès l’instant où on ne respecte plus l’interdit frappant l’identité de Dieu, on approche du désir de **transgresser cet interdit** et c’est ici qu’une étude du langage est indispensable car des notions nouvelles apparaissent.

“Le juron appartient au langage mais il constitue à lui seul une classe d’expressions typiques dont le linguiste”, dit Émile Benvéniste, *“ne sait que faire et qu’en général il renvoie au lexique ou à la phraséologie”*.³³ De ce fait on ne retient du juron que les aspects pittoresques, anecdotiques, sans s’attarder à la motivation profonde ni aux formes spécifiques de l’expression.

Rendons donc pleine forme au terme “d’exclamation” quand il s’agit du blasphème et voyons comment cette parole qui n’est pas communicative, mais comme le dirait R. Jakobson seulement expressive ou émotive, ne cesse pas d’avoir un sens. Suivant la terminologie de Benvéniste, “la forme prononcée en blasphémie”, ne se réfère à aucune situation objective en particulier, ne transmet pas de message, n’ouvre pas de dialogue, ne suscite pas de réponse. Mais alors, en quoi ces exclamations peuvent-elles nous intéresser,

si celui qui les émet se trahit plutôt qu'il ne se révèle en laissant "s'échapper" ces interjections?

C'est ici qu'on retrouve le commentaire biblique, en même temps que Benvéniste qui, dans *Problèmes de linguistique générale II*, nous éclaire à nouveau à ce sujet. Dans les langues occidentales explique-t-il, le lexique du juron ou répertoire des locutions blasphémiques, procède en fait du besoin de violer l'interdiction de prononcer le **Nom de Dieu**. La blasphémie consiste à remplacer alors le Nom de Dieu par son outrage. La tradition religieuse n'a voulu en effet retenir que le sacré divin et exclure le sacré maudit. La blasphémie à sa façon veut rétablir cette totalité en profanant le Nom de Dieu, car tout ce qu'on possède de Dieu, c'est son Nom. Par là seulement on peut l'atteindre, le blesser, l'insulter en insultant son Nom. La blasphémie qui se manifeste donc comme exclamation, a la syntaxe de l'interjection dont elle constitue la variété la plus typique. Elle n'utilise que des formes **signifiantes**, ce qui la différencie des onomatopées qui sont des simples cris (oh! aïe! hé!). Enfin, en traduisant le désir de profaner le sacré elle dévoile la tendance à **transgresser l'interdit**.

L'expression même de cet interdit est "Nom de Dieu" qu'on renforce quelques fois avec l'épithète qui va souligner la transgression: "sacré nom de Dieu". Très souvent aussi on substitue au "nom" le "corps", le "sang", tel organe ou "sa mort", tout en gardant le même modèle syntaxique et sémantique; on a vu ainsi "cristi" qui provient directement de l'expression latine "corpus cristi" c'est-à-dire "le corps du Christ". Mais ces exclamations suscitent aussitôt une censure et la blasphémie appelle l'**euphémie**, ou adoucissement de l'expression trop crue. Voilà pourquoi, dit encore Benvéniste "le blasphème et l'euphémie sont les deux forces opposées dont l'action conjointe produit le **juron**".

Toutefois, l'euphémie ne refrène pas la blasphémie, elle la corrige dans son expression, la désarme en tant que jurement mais ne change pas le cadre locutionnel de l'expression: "**nom de Dieu**" devient alors comme on en a l'exemple dans le texte, "**nom d'un chien**"; "**Par Dieu**" devient par aphérèse de la finale "**pardi**" ou bien "**parbleu**"; enfin un dernier procédé consiste à invoquer nommément l'anti-Dieu, autrement dit le diable, par l'exclamation simple "**Diable!**" (texte: p. 157).

Dans tous les cas la blasphémie subsiste même si elle est masquée par l'euphémie et en faisant allusion à une profanation langagière sans l'accomplir, elle remplit sa fonction psychique en la détournant néanmoins, en la déguisant.

Dans *Pierre et Jean* et chez le père Roland tout spécialement, lui qui ne cesse de proférer des invectives contre Dieu, les jurons, véritable articulation de son langage, forment une sorte de controverse répétée à l'égard de la religion. Cette série d'assertions diffamantes, parce qu'elle outrage la divinité, concerne l'honneur de Dieu et par là concerne la foi, vu que celui qui blesse l'un, blesse l'autre et vice versa. En fait dans ce livre, le sacré maudit ne guerroye le sacré divin que pour mieux le provoquer, le parodier, le transgresser. La seule interdiction que Maupassant laissera volontiers planer sur tout le livre sera celle qui veut que soit "interdit de respecter les interdits!"

2.3.2 LE LANGAGE DES NOMBRES: SYMBOLIQUE DU CHIFFRE QUATRE

“*Le Nombre est la raison de Dieu*” écrit J. H. Fabre dans son livre intitulé *Arithmos*.³⁴ Toute chose au monde semble de fait réglée et établie par le nombre qui, en étant l’expression de la puissance et de l’idée créatrice, est en réalité un langage. Le langage des nombres est un langage qui n’est pas emprunté à la forme ou au mouvement mais qui traduit l’essence même de cette forme ou ce mouvement. En outre, de même qu’il existe une symbolique des couleurs, il existe une **symbolique des nombres**, car chaque nombre a parallèlement à son sens propre, un sens dérivé, figuré ou allégorique.

On trouve il est vrai, des nombres et des chiffres plus spécialement à portée symbolique; et si c’est le chiffre quatre qui nous intéresse plus particulièrement ici c’est parce que l’auteur qui, très souvent se plaît à provoquer des effets en jouant avec le vocabulaire, semble l’avoir fait cette fois en jouant avec les chiffres et plus précisément avec le **chiffre quatre** qui paraît bénéficier d’un rôle privilégié. On le remarque maintes fois dans la narration, (cf. pp. 31/31 - 43 - 47 - 49 - 50 - 52 - 68 - 84 - 95/95 - 148 - 154 - 225/225 - 226/226 - 248) et dans des conditions spécifiques comme c’est le cas quand il représente la composition de la famille Roland, ou la composition des quatre “scènes” reproduites par les quatre gravures de Madame Rosémilly (pp. 225/226).

Que dire de cette accumulation, cet emploi répété du chiffre quatre? que cela traduit une intention de l’auteur? Certes, l’oeuvre ne dépend pas des spéculations pythagoriciennes; toutefois, un dispositif figuratif semble se dessiner et opérer comme souterrainement une **quadruple partition de l’oeuvre**. En profondeur alors, une certaine perspective tend à unifier l’oeuvre littéraire, pendant que les textes sacrés du Nouveau Testament sont eux aussi éminemment symbolisés par le chiffre quatre.

Effectivement, on ne peut évoquer les Évangiles, sans parler des **quatre figures** qui symbolisent Saint Luc, Marc, Matthieu, et Jean. Résumons en un mot ces figurations: un homme ailé est associé à Matthieu car son évangile débute avec la généalogie humaine du sauveur; un lion représente Marc qui fit entendre la voix du lion rugissant dans le désert; un boeuf (quelques fois aussi un taureau) accompagne Luc, et l’aigle de Jean, représente l’essor vertical car celui-ci s’est élancé dans les régions sublimes de la connaissance. Mais le chiffre quatre est également le signe de la totalité cosmique, avec comme ancrage référentiel les quatre points cardinaux ou les quatre fleuves de l’Éden qui d’après l’interprétation biblique en émanant de la source de vie éternelle sont chargés de porter l’abondance et la fertilité de la parole divine à travers le monde entier.

“À côté de toute grande chose il y a une parodie”

(Victor Hugo)

3. ÉPILOGUE: DERRIÈRE LE MASQUE DE MAUPASSANT

Émile Zola termine son discours aux obsèques de Maupassant en disant: *“il avait la satire profonde ...”* On se souvient que Guy de Maupassant tient non seulement de Flaubert le goût des rapprochements ironiques des idées et des événements, mais qu’il a encore hérité du cauchois, le goût de la farce. On conçoit donc parfaitement que lorsqu’il n’ouvre pas directement ce qu’il appelle “le dossier de Dieu” comme il l’entreprend dans **L’Angélus**, **Sur l’eau** ou **Nos Anglais**, il puisse le faire indirectement en parodiant ses “signes” (“miracle”), sa parole (juron), ou son Écriture (testament). Symboliquement on a pu retrouver dans *Pierre et Jean* cette irreligion de l’auteur qui se traduit ici par ce qu’on a pu percevoir comme une parodie de l’Évangile, irreligion que certains critiques ont, non sans, raison qualifiée **d’athéisme**. Selon les conclusions que nous suggère cette analyse, Maupassant serait notablement plus athée qu’irreligieux. L’irreligion implique le dépassement de la religion, l’athéisme, lui, en est seulement la **négation**. En conférant à la notion de renversement une fonction privilégiée, on a vu qu’il s’agit ici de renverser Dieu, au sens trivial du terme, ce qui est logiquement obtenu par ce moyen douteux parce que non critique, le renversement.

Le substitut de ce renversement, image claire du désir de transgresser l’interdit, serait alors le produit d’une sorte de refoulement chrétien. C’est pourquoi on reste sur cette impression, qui est qu’après avoir balayé le christianisme, Maupassant n’est capable que de proposer une diversion anti-chrétienne de la religion. Et si le christianisme se présente à lui comme une énorme farce, (idée que M. Schmidt illustre dans **Maupassant par lui-même** en citant l’auteur: *“Dieu, s’amuse à contempler ce qui se joue sur le théâtre du monde”*³⁵ sa conception de cette religion trouve tout naturellement alors son expression dans l’imitation burlesque, autrement dit, la parodie. Il reste que la meilleure farce est encore celle dont l’auteur est seul à rire. Et à cet égard le roman a montré que dans une large mesure le style peut, comme le signale R. Barthes *“devenir un langage particulier: celui dont l’écrivain use pour lui-même et pour lui seul: le style est alors une sorte de mythe solipsiste, la langue que l’écrivain se parle; on comprend qu’à ce degré de solidification, le style appelle un déchiffrement.”*³⁶ C’est bien en fait un problème de lisibilité et de déchiffrement que soulève ce livre: comme le problème religieux qui ne se pose pas en termes **d’explication**, mais **d’interprétation**, ce livre a désormais sens, double sens, infinité de sens.

Le caractère bien souvent démystifiant de *Pierre et Jean* montre que l’auteur a une fois entrepris de soulever un masque, l’objet masqué étant essentiellement l’enseignement de la doctrine chrétienne. Mais en démasquant l’objet et dans un mouvement dialectique destructeur, il semblerait qu’il en soit devenu dans le même temps la victime. Car en

retrouvant chez Maupassant le même sentiment tragique de la vie qui habite le monde antique, c'est son pessimisme fondamental qu'on a découvert. Il est ainsi l'homme désespéré qui n'attend rien de la vie, rien de la mort. Comme dans la littérature antique l'espérance est pour lui une duperie affreuse, une permanente tentation, la miséricorde un "vice du coeur", et la pitié un travestissement subtil et trompeur de l'égoïsme.

Maupassant est ici dans la juste note de la tradition païenne. Avec sa conception cyclique de la vie, de la mort et du temps dont Dieu est exclu, pour lui comme pour le philosophe grec, il y a un obstacle irrémédiable entre l'homme et Dieu. Son dernier mot, le plus profond, sera d'ailleurs celui qui caractérise l'antique âme païenne: "désespérance totale". Car Maupassant en tuant la nouvelle doctrine chrétienne a tué en même temps son message d'Espoir. En cherchant alors dans le mythe une diversion, une consolation ou encore l'image de son tourment, il cherche en réalité à fuir ce vide quasiment insoutenable marqué par la disparition de tout espoir, de toute espérance. La fin véritable de *Pierre et Jean* est, comme l'avait été le début du livre, **le temps d'un silence**, à cette différence près, qu'il ne s'agit plus ici du silence de la **création** mais du silence de la **mort**, celui dont on redoute l'issue et qu'on appellerait aujourd'hui "angoisse existentielle". Le pessimisme de Maupassant n'est jamais un parti-pris, il correspond au fond de sa nature: "*Mon esprit suit des vallons noirs qui me conduisent je ne sais où, ils se succèdent et s'emmêlent, profonds et longs, infranchissables*" écrit-il à Madame Kann.³⁷ L'effort désespéré de Maupassant pour se libérer restera toujours problématique, tant que son appel comme celui des philosophes grecs, se heurtera au culte de la raison humaine qui s'épuise à l'impossible découverte d'un Dieu à son image.

4. BIBLIOGRAPHIE

4.1 *Pierre et Jean* (ouvrage plus spécialement utilisé pour la pagination). Paris, Éd. Albin Michel, 1973, 225 p.

4.2 Textes de Maupassant

Chronologie, Études, Correspondances, recueillies, préfacées et annotées par René Dusmenil avec la collaboration de Jean Loize. Paris, Gründ, 1938.

Contes et Nouvelles, textes présentés, corrigés, classés et augmentés de pages inédites par Albert-Marie Schmidt, avec la collaboration de Gérard Delaisement. Paris, Albin Michel, tome I, 1956, tome II, 1957.

Boule de suif et autres contes Normands, texte établi avec introduction, chronologie, bibliographie et notes de M.C. Bancquart. Paris, Garnier, 1971, 647 p.

Romans, textes établis et augmentés de notices introductives par: Albert-Marie Schmidt. Paris, Albin Michel, 1959.

4.3 Études sur Maupassant

Antoine Régis. État présent des études sur Maupassant in: *Revue des Sciences Humaines*, N° 144, Oct. déc. 1971.

Artian Artine. *Pour ou contre Maupassant*. (enquête internationale, cent-quarante-sept témoignages). Paris, Nizet, 1955. 147 p.

Besnard-Coursodon Micheline. *Étude schématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant: Le piège*. Paris, Nizet, 1973. 279 p.

Castex Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Corti, 1962. 466 p.

Cogny Pierre. La structure de la farce in: *Europe* N° 482, Juin 1969, pp 93 à 99.

Delacaze-Duthiers Gérard. *Guy de Maupassant, son oeuvre*. Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1926. 185 p.

France Anatole. Guy de Maupassant critique et romancier in: *La vie littéraire*, Paris, Caemmann-Lévy, 1895. pp 152 à 158.

Greimas Algirdas Julien. *Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques*. Paris, Éd. du Seuil, 1966. 267 p.

Lemoine, Ferdinand. *Guy de Maupassant. Classiques du XIXème siècle*. Paris, Éd. Universitaire, 1957. 140 p.

Ropars Wulleumier et Mourier Maurice. Lire l'écriture in: *Esprit* N° 12, Déc. 1974, pp 801 à 833.

Schmidt Albert-Marie. *Maupassant, par lui-même*. Coll. "Écrivains de toujours", Paris, Éd. du Seuil, 1962. 191 p.

Togebj Knud. *L'oeuvre de Maupassant*. Copenhague, Danish Press, L.T.D.

Vial André. *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954. 355 p.

Vial André. *Faits et significations* (Musset, Hugo, Beaudelaire, Verlaine, Balzac, St. Beuve, Flaubert et Maupassant). Paris, Nizet, 1973. 355 p.

4.4 Textes Bibliques

La Sainte Bible. Traduction en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem. Paris, Éd. du Cerf, 1967

4.5 Études Bibliques

Alain. *Propos sur la religion*. P.U.F. Paris: 1951. 82 pp

Arimoghate Jean-Robert. "Existe-t-il un cinquième Évangile?" in: *Le Monde* Quotidien, Le Monde des Livres, du 4 mars 1977, p.19 (il s'agit d'un commentaire à propos du livre de Pomilio Mario: *Le cinquième Évangile*, traduit de l'italien par Henri Louette, Paris, Éd. Fayard, 1977. 240 p.)

Bouyer Louis. *Le quatrième Évangile*. Paris, Éd. Castemann, 1955. 254 p.

Claudiel Paul. *Un poète regarde la croix*. Paris, N.R.F., 1935. 110 p.

Feuerbach Ludwig. *L'essence du christianisme*. Paris, Éd. François Maspero; coll. "Théorie-Textes", 1973. 528 p.

Gilles René. *Le symbolisme dans l'art religieux*. Paris, Éd. du Vieux Colombier, 1973. 528 p.

Werner Keller. *La Bible arrachée aux sables*. Paris, Presses de la Cité, 1965. 180 p.

4.6 Autres Ouvrages

- Barthes Roland. *Mythologies*. Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 1970. 350 p.
- Blanchot M. "Le secret du golem". In: *Nouvelle Revue Française*. Mai 1955, pp.870 à 878.
- Benveniste Émile. *Problèmes de Linguistique générale*, tome II. Paris, Éd. Gallimard, N.R.F. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1974. 293 p.
- Dictionnaire des symboles*. Laffont Robert. Sous la direction de J. Chevalier, collaboration A. Gheerbrant.
- Fabre J.H. *Arithmos*. Rééd. Paris, Véga, 1933. 220 p.
- Grenette Gérard. *Figures III*. Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique, 1973. 281 p.
- Lepp Ignace. *La mort et ses mystères (Approches Psychanalytiques)*. Paris, Éd. B. Grasset, 1966. 295 p.

5. Abréviations Bibliques:

- A. N. = Ancien Testament
 Ex. = Exode
 Dt. = Deutéronome
 1R. = Premier Livre des Rois
 2R. = Deuxième Livre des Rois
 Ps. = Psaumes
 Jb. = Job
 N. T = Nouveau Testament
 Mt. = Matthieu
 Mc. = Marc
 Lc. = Luc
 Jn. = Jean
 Co. = Epître aux Corinthiens
 Ga. = Epître aux Galates
 He. = Epître aux Hébreux
 Ap. = Apocalypse.

Notes de références:

¹ Guy de Maupassant. –*Pierre et Jean*. Paris: Ed. Albin Michel, 1973, pp. 255. Ouvrage utilisé pour la pagination de cette étude.

La présente étude reprend en partie un travail réalisé pour l'obtention de la Maîtrise (2^e année, 2^e cycle d'Études Supérieures, Lettres Modernes), soutenue en septembre 1977 à l'Université de Lyon II, elle reprend notamment le travail de recherche pour le mémoire intitulé *Pierre et Jean* ou la Parodie des Quatre Évangiles (pp. 136) et effectué sous la direction de Monsieur le Prof. Dr. H. Bellet.

Nota : Pour une bibliographie postérieure à cette date, se reporter à: Cahier N°7, Col. Méthodologie, "Ecrivons... des contes, des nouvelles, des légendes", UMCE, Santiago, 1997.

² Algirdas Julien Greimas. – *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices Pratiques*. Paris: Ed. du Seuil, 1966, pp.267. (Il s'agit du récit de Maupassant intitulé "Deux Amis").

- ³ In: *Étude schématique et structurale de l'oeuvre Maupassant: le piège* – de Micheline Bernard-Coursodon. Éd. Nizet, Paris: 1973, cit. p.12, note 2.
- ⁴ Concerne dans la présente étude, les pages 27 à 48 du livre de Poche, soit du début à “Et les trois hommes ne prononcèrent plus un mot jusqu’au seuil de leur logis.” On conservera la même pagination par la suite.
- ⁵ Cité dans “Lui?” in: *Les soeurs Rondoli* de Maupassant.
- ⁶ Cette fonction de l’image est particulièrement bien traitée dans l’ouvrage de Micheline Bernard-Coursodon; cf. op. cit., note 3.
- ⁷ L’idéogramme est un signe qui représente une idée et non les “sons” du mot. Dans le cas de l’origine du mot “poisson” dans la symbolique chrétienne, on peut parler d’idéographie puisqu’on a une représentation directe de l’idée par des signes graphiques.
- ⁸ A.J. Greimas parvient à de semblables conclusions dans son ouvrage concernant l’étude du récit de Maupassant “Deux Amis” cf. op. cit. p. II.
- ⁹ In: *Le secret du Golem de M. Blanchot*. Nouvelle Revue Française, Mai 1955, pp. 870 à 878.
- ¹⁰ In: *Guy de Maupassant* de Ferdinand Lemoine. Classiques du XIXème siècle, éd. Universitaires, Paris: 1957, 140 pp. cit. p. 110.
- ¹¹ Limites du passage:
P. 71 à partir de: “Lorsqu’il fut entré dans la ville, il se demanda de nouveau ce qu’il ferait.”
P. 75 jusqu’à: “puis il s’endormit après avoir bu deux verres d’eau.”
- ¹² Mime: Avec la nuance spécifique que lui donnaient les anciens Grecs et Romains, genre de comédie populaire où l’auteur imitait les caractères et les moeurs; à relier à la citation de Maupassant (16), où l’on retrouve cette même idée de “comédie”.
- ¹³ In: *L’oeuvre de Maupassant* de Knud Togeby.
Où l’auteur dit notamment: “Comme la nature et la physionomie, les objets peuvent chez Maupassant représenter d’une façon symbolique l’action, l’idée et le sentiment. (...) L’idée et l’action ont constamment pour centre un objet”.
Danish Science Press; L.T.D. Copenhague, P.U.F. Paris: 1953; p. 180.
- ¹⁴ In *L’essence du christianisme* de Ludwing Feuerbach. Ed. François Maspéro, collection “Théorie-Textes”; Paris: 1973, p. 528.
- ¹⁵ In *Mythologies* de Roland Barthes. Ed. du Seuil, collection Points, Paris:1970; p. 250, cit. p. 222.
- ¹⁶ In *L’endormeuse* de Guy de Maupassant. Cf. Biblio. Générale, CN II; p. 1172.
- ¹⁷ Cette idée se trouve annoncée et développée dans l’article “Lire l’écriture” (étude approfondie du système textuel de *Pierre et Jean* et de son fonctionnement signifiant) de Marie Claire Ropars-Wuilleumier et de Maurice Mourier; in *Esprit*, N° 12, décembre 1974, p. 816.
- ¹⁸ “Intentionnalité”: Le choix de ce néologisme s’explique par le besoin “d’exprimer un concept éphémère, lié à des contingences limitées” selon le mot de R. Barthes; in: op. cit. p. 64; cit. p. 206 (note 15).
- ¹⁹ Note de M.C. Banquart dans l’Introduction à *Boule de Suif et autre Contes Normands* de Guy de Maupassant; Ed. Garnier – Paris: 1971, cit. p. 28
- ²⁰ Quelques détails bibliques concernant les apôtres ont été rassemblés dans *La Bible arrachée aux Sables* de Werner Keller. Presses de la Cité, Paris: 1965.
- ²¹ In *ibid.*, W. Keller.
- ²² In *La vie littéraire* “Guy de Maupassant critique et romancier” article d’Anatole France: Ed. Calemann-Lévy, Paris: 1985, p. 372, cit. p. 34.
- ²³ *La Petite Roque* in: Mont-Oriol. cf. biblio. générale, CN II., p. 1039.
- ²⁴ *L’Angélu*, roman, cf. biblio. générale, R. pp. 1408-1409.
- ²⁵ L’idée est en fait de Camus, mais Sartre la reprend dans “Explication de l’étranger” Situation I, où il explique que cette libération est en réalité une révolte.
- ²⁶ In: *L’oeuvre de Maupassant* de Knud Togeby, cit. p. 109, cf. op. cit. p. 63.
- ²⁷ In: *L’homme et la mort* d’Edgar Morin, 2ème Éd. du Seuil, Paris. 1970, cit., p. 130.
- ²⁸ In: *Lucrèce III*, 870 sq.
- ²⁹ “Lorraine”: allusion historique donnée par le *Dictionnaire Encyclopédique Grand Larousse*; p. 846.
- ³⁰ In: *La mort et ses mystères. Approches psychanalytiques* d’Ignace LEPP, éd. B. Grasset; Paris: 1966, pp. 295, cit. p.192.
- ³¹ In: *La Revue Europe*, Juin 1969; article de Pierre Cogny: “La structure de la farce” (pp. 93 à 99).
- ³² *L’Angelus* cf. biblio. générale, ct. p. 1407.

-
- ³³ In: *Problèmes de linguistique générale*, Volume II d'Émile Benveniste, dernière partie de l'ouvrage: "La blasphémie et l'euphémie", Éd. Gallimard, N.R.F., Bibliothèque des Sciences Humaines.
- ³⁴ In: *Arithmos* de J.H.Fabre, Éd. Véga, Paris, 1933, cit. p. 85.
- ³⁵ In *Maupassant par lui-même* d'Albert-Marie Schmidt collection "Écrivains de toujours"; éd. du Seuil, Paris: 1962, p. 191, cit., p. 73.
- ³⁶ In *Mythologies* de Roland Barthes, cf. op. cit., p. 64 cit. p. 221.
- ³⁷ Lettre à Madame Kann publiée par Pol Neveux datant de 1890 ou 1891, citée dans *Boule dde Suif et autres contes normands* de Maupassant, Éd. Garnier, notes de M.C. Banquart, Paris, 1971.

COLECCIÓN TEORÍA PURA Y APLICADA

1

La investigación científica en los estudios geográficos
Adela Fuentes A.



2

Claves de la estructura narrativa: de Maupassant a Borges
Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.



3

Der Dativ: Typen, Merkmale und Funktionen
Luz Cox M.



4

Die Satzbaupläne im Vergleich Deutsch - Spanisch
Ángel Bascuñán V.



5

La représentation dans l'abstraction
Olga María Díaz



6

Metodología de la investigación
Orlando Vidal L.



7

El verbo en Alemán
Ramiro Aguilar B.



8

Maupassant mythologue?
Olga María Díaz