

Une mécanique détraquée :
Fort comme la mort de Guy de Maupassant

Lola BERMÚDEZ MEDINA
Universidad de Cádiz
dolores.bermudez@uca.es

Résumé

Analyse du comportement amoureux dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant, roman où l'amour devient une puissante et destructrice idée fixe. Et, comme l'auteur lui-même l'affirme dans son propre récit, « les idées fixes ont la ténacité rugueuse des maladies incurables. Une fois entrées dans l'âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose ». Si, dans le cas de Maupassant, l'amour au moment de la jeunesse facilite des moments d'envol, à la vieillesse, il enfonce le sujet amoureux dans le plus terrible des désespoirs. Il s'agit d'une maladie, d'un délire, d'une passion destructrice, d'une hallucination. Il ne sauve de rien, il ne procure aucune joie.

Mots-clés : Maupassant. *Fort comme la mort*. Amour. Folie.

Resumen

Análisis del comportamiento amoroso en *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant, novela en la que éste se convierte en una poderosa idea fija. Y, como el propio escritor afirma en su relato, “les ideas fijas ont la ténacité rongueuse des maladies incurables. Une fois entrées en une âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose”. Si, en el caso de Maupassant, el amor juvenil facilita a veces un despegue fulgurante, en el momento de la senectud precipita al sujeto enamorado en la más terrible de las desesperanzas... Es una enfermedad, un delirio, una pasión destructora, una alucinación; no salva de nada, no procura ninguna alegría.

Palabras clave: Maupassant. *Fort comme la mort*. Amor. Locura.

* Artículo recibido el 15/01/2017; evaluado el 10/06/2017; aceptado el 15/06/2017.

Abstract

Analysis of the loving behaviour of Guy de Maupassant's novel *Fort comme la mort* in which this behaviour becomes a powerful fixed idea. As the writer himself said "les idées fixes ont la ténacité rongeuse des maladies incurables. Une fois entrées en une âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose". If in the case of Maupassant young love makes sometimes a splendid beginning when aging it rushes the lover into the most terrible despair. It is a disease, a delusion, a destructive passion, a hallucination, it does not save, it does not seek any joy.

Key words: Maupassant. *Fort comme la mort*. Love. Madness.

Revenir sur *Fort comme la mort* (1889), avant-dernier roman de Maupassant (il mourra en 1893), implique de pénétrer à nouveau dans l'implacable mécanique d'un discours apparemment limpide mais lesté d'une caverneuse obscurité. Pour essayer de comprendre comment ce qu'il est convenu d'appeler « amour » dans le roman parvient au détraquement du personnage, je voudrais m'attarder, non pas tant sur le déroulement global de l'intrigue amoureuse dont est victime – on parle souvent de piège à l'encontre de Maupassant – le peintre Olivier Bertin, mais plutôt sur les dessous ou sur les « hors-là » de cette même intrigue amoureuse. Intrigue qui présente un (faux) triangle amoureux où seul le sommet (Annette) reste en dehors de la circulation érotique : Annette est aimée de Bertin, elle est jalouée par sa mère, mais n'en est jamais consciente et, par conséquent, ne réagit jamais à ces instances, qui demeurent parfaitement ignorées d'elle. Sa présence dans le roman entraîne néanmoins l'ébranlement d'une situation relativement stable et met en marche un processus obsessionnel de conséquences peut-être prévisibles, mais inéluctables :

L'angoisse de vieillir, – affirme-t-on à propos des romans de Maupassant – l'angoisse de la solitude et de la mort n'atteignent un tel degré de paroxysme dans son œuvre que parce qu'elles conduisent aux portes de la démence, avec son cortège d'idées fixes, de névroses obsessionnelles et de délires (Bury, 2012 : 1).

Sorte de repoussoir, la jeune Annette se limite à s'épanouir et à s'initier aux conventions qui régissent le petit monde aristocratique auquel elle est destinée. À son insu, son rôle dans le roman sera de révéler à sa mère que ce qui a été ne sera plus et à Olivier que ce qui a été ne peut plus l'être, c'est-à-dire de mettre en marche une course affolée contre le temps. La duplication onomastique Any/Annette déploie par ailleurs toute une série d'irisations qui font vaciller les identités, auxquelles il faudrait ajouter la question de la *Ressemblance*, mot qui résonne avec force et dans le roman et dans l'ensemble de

l'œuvre de Maupassant et qui déclenche cette « machine réflexive » dont parlait Alain Buisine dans « Profits et pertes » (Buisine, 1979 : 123). Signalons en passant que le prénom du peintre, Olivier, n'est pas sans évoquer la nouvelle *Le champ des Oliviers* où il est justement question du suicide du curé Valbois provoqué par la (non) reconnaissance ou plutôt par le rejet absolu d'un fils dont le curé n'avait jamais entendu parler, mais qu'il doit admettre parce qu'il lui présente une photographie. D'ailleurs, la même ambiguïté concernant leur mort (suicide ou accident) lie les personnages de ces deux récits. Néanmoins, il est d'autres récits de Maupassant, tels *Fini, Adieu* ou *M. Jocaste*, qui traitent de façon plus explicite une thématique semblable à celle de *Fort comme la mort*.

Mais, si l'amour n'est pas l'affaire de trois, il n'est pas non plus l'affaire de deux car, dans *Fort comme la mort*, il s'agit d'une illusion/simulacre qui n'est l'apanage que d'un seul, chacun en proie à des sensations rarement partagées : « Annette est l'occasion d'une prise de conscience non seulement du vieillissement, mais de l'enfoncement des êtres dans une solitude progressive » (Forestier, 1987 : 1569). D'ailleurs, au moment où le roman commence, l'amour pour Any, déjà fini, a été remplacé par une amitié amoureuse très confortable pour les deux amants, situation similaire à celle de sa condition de peintre reconnu. Le surgissement de la passion de Bertin pour Annette dessinera deux lignes nettement divergentes : celle du peintre, aimant Annette malgré son déni initial et s'essayant à la récupération de sa jeunesse et de sa créativité perdues, et celle d'Any qui, voulant le retenir dès qu'elle s'aperçoit qu'elle est en train de le perdre, devient victime d'un sentiment de dépossession de soi provoqué par la conscience de son vieillissement.

Conçu comme un diptyque (deux grandes parties de longueur équivalente), les deux premiers chapitres du premier volet retracent en flash-back les amours du peintre et d'Any, et les autres, l'arrivée d'Annette à Paris pour sa présentation en société. La deuxième partie, qui commence avec le départ à Roncières lors du décès de la mère d'Any, décrit l'affolement progressif du peintre. La première partie se ferme sur la question de la ressemblance qui jouera fatalement dans le dénouement de l'histoire :

De cette ressemblance naturelle et voulue, réelle et travaillée, était née dans l'esprit et dans le cœur du peintre l'impression d'un être double, ancien et nouveau, très connu et presque ignoré, de deux corps faits l'un après l'autre avec la même chair, de la même femme continuée, rajeunie, redevenue ce qu'elle avait été. Et il vivait près d'elles, partagé entre les deux, inquiet, troublé, sentant pour la mère ses ardeurs réveillées et couvrant la fille d'une obscure tendresse (Maupassant, 1983 [1889] : 143-144)¹.

¹ Les pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

Le double, joint à la question de la ressemblance, s'articule dans le roman autour de deux motifs, le miroir et le tableau, ponctuant l'intrigue et structurant les grands thèmes du roman : l'amour, le temps et la folie.

La structure en miroir du roman est confirmée par la composition du récit qui présente les scènes initiale et finale, identiques, mais renversées. Avec un emploi absolument surprenant du présent de l'indicatif – comme pour bien mettre le lecteur au beau milieu de l'atelier – dans une entrée de jeu *in medias res*, l'incipit enferme les lignes que traversera le roman et qui seront reprises, plus ou moins transformées, à la fin. La dimension inchoative, au sens architectural (fondations) du terme, de l'incipit évoquée par Bonnefis (1993 : 19-20) trouve ici pleinement son sens. Dans la scène initiale, Olivier Bertin, peintre beau et reconnu, mais d'un certain âge, apparaît hanté par son « impuissance à rêver du nouveau, à découvrir l'inconnu » : Bertin se trouve en effet dans une « crise de vie », « obsédé depuis un an, d'être vidé, d'avoir fait le tour de tous les sujets, d'avoir tari son inspiration » (33). Pour se délasser, il relève la draperie voilant la glace de l'atelier et jongle avec un haltère. Si, après ce geste théâtral, l'image est relativement complaisante au tout début, le surgissement d'Any² du fond du miroir trouble cette sensation initiale et instaure le jeu entre apparence et vérité, propre à de nombreux textes de Maupassant et que cette mise en scène initiale semble signifier : l'image de l'Autre fait irruption, un Autre qui se révélera double (Any/Annette) et qui constitue le point de départ de nombreuses scènes de confusion. Un mécanisme de dédoublement se met en marche, double en l'occurrence – et par la filiation et par la ressemblance –, commenté par Philippe Bonnefis (1993 : 131) :

Entre l'être et son double s'interpose l'obstacle matériel d'un tableau (*Fort comme la mort*), d'une photographie (*Le Champ des Oliviers, Le Horla*), daguerréotype (*Pierre et Jean*) d'un miroir [...]. Chacun réagit à sa manière [...] mais tous réagissent à la même chose qui précède, et peut-être commande, la ressemblance, et qui [...] est ce à quoi on en vient, en dernière instance à ressembler.

Dans cette même scène initiale, la lumière est celle du coucher du soleil, traversé par le vol des hirondelles, et le peintre se trouve à la quête d'un nouveau sujet poétique. Dans ce contexte nettement dysphorique, la recherche d'une « trouvaille insaisissable » (34) se mettant en marche, elle prendra, dans le roman, la forme de la lente maturation d'un amour impossible ; l'issue est prévisible dans la mesure où, comme l'affirme Bayard dans *Maupassant juste avant Freud*, le principe unique régissant tout récit de Maupassant

² « Soudain, au fond du miroir où se reflétait l'atelier tout entier, il vit remuer une portière, puis une tête de femme parut, rien qu'une tête qui regardait » (34-35).

est le suivant : « Un être prend – tout à coup ou lentement – conscience d'une idée étrange ; celle-ci l'envahit peu à peu et le détruit » (Bayard, 1994 : 88). En tout cas, l'association miroir-peinture-mort sera immédiatement confirmée dans le texte par l'allusion au motif du Christ mort.

Dans la scène finale, « rendez-vous d'agonie », les linéaments sont à peu près les mêmes et, comme dans un miroir, les prémonitions initiales se voient parfaitement reflétées et inversées. Précédée d'une nouvelle crise de vie à cause de l'article « La peinture moderne », paru dans *Le Figaro*, où il était question de « l'art démodé d'Olivier Bertin », la mort qui surplombait la première scène a déjà eu lieu (a-t-elle été recherchée ?) : dans la chambre, la lumière, comme le coucher du soleil initial, rougeoit. Ce sont les lettres brûlées dans la cheminée, après que Bertin ait demandé à Any de vider le secrétaire. Le miroir initial d'où avait surgi l'image d'Any a été remplacé par la lettre-souvenir et la toile blanche est devenue linceul. Vider le secrétaire, synonyme d'évacuation du passé et toujours associé à la mémoire (cf. Cabanès, 2011 : 245), est un motif récurrent chez Maupassant ; dans la chambre finale seule reste la mort (l'horloge), narrativisée dans le texte, comme pour bien laisser le lecteur suspendu à l'imparfait de la narration et montrer – comme le suggère Francis Marcoin – que « l'une des fonctions obligées de l'œuvre [est], se décrivant tout en décrivant, d'allégoriser son propre fonctionnement, non par une simple histoire de son écriture, mais par la production de ses emblèmes » (Marcoin, 1974 : 249). Avant de sombrer dans l'Éternel Oubli³, c'est-à-dire dans l'apaisement final du délire amoureux, seul reste le désir fugace de revoir Annette, puis plus rien. La mort a avalé tous les emblèmes et englouti toutes les souffrances : plus de double, plus de ressemblance. C'est peut-être dans ce sens que certaines lectures de Maupassant admettent le détournement de l'allusion biblique qui préside le titre : l'amour ne serait plus, comme dans *Le Cantique des Cantiques*, « fort comme la mort ». On découvrirait plutôt, affirme Forestier, que face à la pérennité réclamée par Salomon et ignorée par Maupassant, l'amour est *comme* la mort, « lente corruption des choses, qui ne trouve d'apaisement que dans l'Oubli » (Forestier, 1987 : 1571).

Entre ces deux personnages donc, et pour les besoins du sous-monde maupassantien, un miroir et un portrait dans le premier volet, puis, dans le deuxième, un portrait et un miroir. Le miroir, d'abord surface lisse d'où avait surgi la figure de l'Autre, deviendra,

³ « La comtesse immobile sentait grandir en son âme une intolérable terreur. Des cauchemars l'assaillaient ; des idées effrayantes lui troublaient l'esprit ; et elle crut s'apercevoir que les doigts d'Olivier se refroidissaient dans les siens. Était-ce vrai ? Non, sans doute ! D'où lui était venue cependant la sensation d'un contact inexprimable et glacé ? Elle se souleva, éperdue d'épouvante, pour regarder son visage. – Il était détendu, impassible, inanimé, indifférent à toute misère, apaisé soudain par l'Éternel Oubli » (293).

plus tard, la manifestation du vieillissement implacable tandis que le tableau, conçu dans sa première version comme l'équivalent de l'envol amoureux, demeure, dans sa deuxième version, inversée, l'expression d'une renaissance inatteignable, attribut donc de l'impuissance. Tous deux sont, par ailleurs, insérés dans le deuil⁴ : deuil du beau-père d'Any, moment où Bertin exécute son célèbre portrait, deuil de la mère d'Any – lors de la découverte de l'amour d'Olivier pour la jeune fille et conscience du vieillissement du côté de la mère ; celle-ci s'accroche au miroir, tout comme l'impuissance de Bertin se cramponnera à une toile qui restera à l'état d'ébauche : chassé-croisé entre le portrait et le miroir qui jouera tout le long du roman. Il s'agit là de deux procédés de représentation qui instaurent le simulacre comme mode d'appréhension du réel et font du *comme*, magistralement analysé par Philippe Bonnefis, la manière la plus sûre de ne jamais atteindre ce que l'on poursuit. Entre ces deux scènes, douze ans d'amour, intense au début, serein après, *relique* au début du roman, « pré-texte » d'avant l'ouverture, et les « derniers jours » qui « ont été durs » pendant lesquels se déroule l'intrigue du roman, c'est-à-dire l'affolement progressif et la mise à mort d'Olivier Bertin à cause de son amour impossible pour la fille de sa maîtresse qui, de par sa *ressemblance* avec sa mère, s'était insinuée comme une *revenante* d'abord, pour devenir une *ressuscitée* avant de devoir sombrer dans l'oubli. L'amour agit donc comme une sorte de fantasmagorie qui fait germer chez Bertin l'espoir une *renaissance* impossible. Situation semblable à celle qui est racontée dans *Fini*, où la fille de l'ancienne maîtresse de Lormerin s'appelle justement Renée.

Le miroir, comme emblème extérieur, est doublé d'un sous-emblème équivalent, le souvenir (représenté par les lettres), tous deux sources de délire et de souffrance⁵. Dans *Fort comme la mort*, le monde des souvenirs semble réservé au peintre, tandis que le miroir serait plus largement associé à Any. Associé à la perte, à l'absence, au manque (de jeunesse, d'inspiration, d'amour), le miroir devient (comme le seront les lettres) une expérience profondément négative : « Toute rencontre dans une glace, par la différence virtuelle qu'elle implique, est déjà en soi rencontre avec l'Étranger que chacun porte en lui » (Bayard, 1996 : 216). Scruter son image dans une glace reviendrait à vérifier, en somme, si les parois extérieures continuent à structurer la personnalité propre à chacun.

⁴ « Chez Maupassant, elle [trace de la mort dans la vie] renvoie à tous ces ré-grès, à tous ces personnages qui rêvent leur vie en arrière, comme s'ils avaient la révélation de l'inconsistance du vivant, sous l'effet d'un trauma, d'une désillusion, d'une réapparition qui leur semblent concrétiser la lumière noire de la mort, l'émergence de l'irréversible dans le tissu quotidien de la vie » (Cabanès, 2011 : 253).

⁵ « Oh ! le souvenir ! le souvenir ! miroir douloureux, miroir brûlant, miroir vivant, miroir horrible, qui fait souffrir toutes les tortures ! Heureux les hommes dont le cœur, comme une glace où glissent et s'effacent les reflets, oublie tout ce qu'il a contenu, tout ce qui a passé devant lui, tout ce qui s'est contemplé, miré dans son affection, dans son amour ! » (« La Morte », Maupassant, 1979 : 940-941).

En outre, comme le note Laure Helms, le miroir est également signe du temps, « le lieu du double qui se révèle immanquablement différent de soi, étrange et plus sûrement *dégradé*. Sur sa surface polie, l'identité glisse, défaille, et la différenciation s'accélère. Aussi inlassablement que le balancier de la pendule, il répète à qui l'interroge : *tu n'es plus le même* » (Helms, 2008 : 83). Quant au portrait, – portrait d'Any qu'avait réalisé Bertin une douzaine d'années auparavant –, qui immobilise le temps, il n'est, à cet égard, que le miroir d'un instant, la saisie de l'éphémère. Or, il se trouve que leur rencontre initiale dans le roman se fait justement à travers un miroir pour, immédiatement, passer à parler de la peinture.

S'il est vrai, tel que le souligne Forestier dans sa *Notice* aux éditions de la Pléiade, que – contrairement à *L'oeuvre* par exemple ou à *Manette Salomon – Fort comme la mort* n'est pas, à proprement parler, un roman sur la peinture, il est néanmoins significatif que le choix de Maupassant, indépendamment du thème du regard (cf. Hadlock : 2003), central dans son œuvre, se soit arrêté sur un peintre, car « la peinture traduit l'instant » et « l'instant qu'on fixe sur la toile est déjà un instant mort et un instant autre. Vouloir arrêter l'impression, c'est déjà affirmer le monde mutable, c'est-à-dire qu'il marche, comme nous, vers une apparence différente » (Forestier, 1987 : 1565). Indépendamment de l'expression du cheminement amoureux, chaque touche est un pacte conclu avec la mort. Par ailleurs, cette présence inaugurale du peintre permet à Maupassant « d'embrayer à l'aide d'un langage pictural » (Marcoin, 1974 : 259), de faire de l'œil de l'artiste un « opérateur aveugle qui parle de lui en voulant parler des choses » (Marcoin, 1974 : 261) et d'inscrire l'altérité – dont les fameuses hirondelles du début seraient l'emblème – qui « échappe à la structure ou plutôt la déränge, la remodèle » (Marcoin, 1974 : 264), en l'occurrence, la naissance d'une passion sans issue, devenue une fatale obsession, une sorte de parasite⁶ rongeur la volonté du peintre.

Quel serait donc le rôle de l'amour qui, presque tout d'un coup, saisit à l'heure de la vieillesse ces personnages ? L'amour ne fonctionne que comme un révélateur d'angoisse. Si, pour Any jeune, il s'agissait d'un mécanisme sécurisant, sur lequel est venu se caler plus tard le sentiment de jalousie et de vieillissement, pour Bertin vieux, c'est la mécanique faustienne qui semble l'intéresser (« Je veux un trésor qui le contient tous/Je veux la jeunesse »), lutte inégale contre le temps qui déclenche, chez ces deux personnages, des pulsions destructrices. Le portrait qu'à l'époque avait réalisé le peintre était, non pas tant le portrait d'Any que le portrait de son amour premier pour Any. Le portrait d'Annette, ardemment souhaité par Bertin, restera à l'état d'ébauche :

⁶ Cf. Sandra Janssen, « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant » (Cabanès et al., 2012 : 195-212).

Son cœur se serrait, ses doigts tremblaient, il ne savait plus ce qu'il faisait et brouillait les tons en mêlant les petits tas de pâte, tant il retrouvait soudain devant cette apparition, devant cette résurrection, dans ce même endroit, après douze ans, une irrésistible poussée d'émotion (200-201).

La première toile était sans doute la seule où il eût intensément dépassé le caractère académiste qui définit sa peinture, toute mondaine et conventionnelle⁷. Tableau-emblème matérialisant la conception de l'amour pour Maupassant, caractérisée par la sensation de joie que procure l'envol, pulsion que la plupart des commentateurs de l'œuvre de Maupassant ramènent à la présence maternelle :

La seule joie qu'aucune peur ne peut ternir chez Maupassant est celle de l'envol, mouvement d'élévation et d'avancement, qui ne rencontre pas de résistance. Son modèle est un vécu de ces premiers temps de la vie où l'enfant est porté, soulevé, tenu. C'est une mère omniprésente qui l'entoure encore, mais il est dehors, séparé d'elle. L'amour idéal tend à restituer cet état immémorial sans y parvenir (Fonyi, 1994 : 761).

Hanté par la compulsion de la répétition – comme la plupart des personnages de Maupassant –, il tentera de refaire la même expérience avec Annette, mais il échoue car la sénescence, la jalousie et la passion semblent incompatibles. Tout avait donc commencé – et tout finira d'ailleurs – par un portrait où les différentes séances de pose décrivent également les tâtonnements de la conquête amoureuse. Plusieurs passages du roman rendent compte de la similitude entre le processus amoureux et la création artistique, similitude qui tient à une certaine forme d'aliénation qui passerait par une « incorporation », une absorption ou une imprégnation :

Penché vers elle, épiait tous les mouvements de sa figure, toutes les colorations de sa chair, toutes les ombres de la peau, toutes les expressions et les transparences des yeux, tous les secrets de sa physionomie, il s'était imprégné d'elle comme une éponge se gonfle d'eau ; et transportant sur sa toile cette émanation de charme troublant que son regard recueillait, et qui coulait, ainsi qu'une onde, de sa pensée à son pinceau, il en demeurait étourdi, grisé comme s'il avait bu de la grâce de femme (52).

⁷ « Depuis douze ans elle accentuait son penchant vers l'art distingué, combattait ses retours vers la simple réalité, et par des considérations d'élégance mondaine, elle le poussait tendrement vers un idéal de grâce un peu maniéré et factice » (37).

Imaginaire de l'absorption qui joue d'ailleurs également pour la littérature⁸.

Nous retrouvons ici ce scénario fantasmagique évoqué par Naomi Schor qui, chez Maupassant, lie la jouissance à la désaltération (Schor, 1977 : 62) et joue aussi bien pour la peinture que pour la chose érotique et musicale⁹. À Roncières, lors du bienheureux séjour de Bertin à la campagne, où se révèlent, d'un côté, le mystère de la ressemblance et, de l'autre, la souffrance, a lieu la fameuse scène de la promenade nocturne : « Ils ne parlaient plus. Il avançait, possédé par elles, pénétré par une sorte de fluide féminin dont le contact l'inondait. Il ne cherchait pas à les voir, puisqu'il les avait contre lui, et même il fermait les yeux pour mieux les sentir » (175-176)¹⁰. Même présence du liquide pour désigner le souvenir¹¹. Caractère donc liquide de la passion qui, en outre, fait de l'amour une sorte de dissolvant : les contours de la personnalité disparaissent et la victime perd son identité.

C'est en Normandie, pays d'élection de Maupassant, car c'est là qu'il est né et qu'il a passé les meilleures années de sa vie, que la crise se noue. Dans ce contexte de la mort de la mère d'Any, qui inaugure le deuxième volet, il n'est peut-être pas inutile de rappeler la prégnance de la syllabe *-or-* et dans le titre du roman (*Fort comme la mort*) et, selon l'expression de Naomi Schor (1977 : 58) dans le « corps-palimpseste [d'Any] où les années viennent cruellement inscrire leurs traces ». Syllabe qui évoque le prénom de la mère de Maupassant lui-même (Laure) qui, par ailleurs et au dire de Forestier, avait suivi

⁸ « Petite, assieds-toi là et prends ce recueil de vers. Cherche la page... la page 336, où tu trouveras une pièce intitulée : *Les Pauvres Gens*. Absorbe-la comme on boirait le meilleur des vins, tout doucement, mot à mot, et laisse-toi griser, laisse-toi attendrir » (220).

⁹ « Olivier Bertin adorait la musique ; comme on adore l'opium. Elle le faisait rêver. // Dès que le flot sonore des instruments l'avait touché, il se sentait emporté dans une sorte d'ivresse nerveuse qui rendait son corps et son intelligence incroyablement vibrants. Son imagination s'en allait comme une folle, grisée par les mélodies, à travers des songeries douces et d'agréables rêvasseries. Les yeux fermés, les jambes croisées, les bras mous, il écoutait les sons et voyait des choses qui passaient devant ses yeux et dans son esprit » (109-110).

¹⁰ « Il la regardait, sans penser, se rassasiant de sa vue comme d'une chose habituelle et bonne dont il venait d'être privé, la buvant sagement comme on boit de l'eau, quand on a soif » (215).

¹¹ « Alors il se releva, et, pour ne plus voir cette apparition, il retourna la peinture ; puis comme il se sentait trempé de tristesse, il alla prendre dans sa chambre, pour la rapporter dans l'atelier, le tiroir de son secrétaire où dormaient toutes les lettres de sa maîtresse. Elles étaient là comme en un lit, les unes sur les autres, formant une couche épaisse de petits papiers minces. Il enfonça ses mains dedans, dans toute cette prose qui parlait d'eux, dans ce bain de leur longue liaison. [...] Il songeait qu'un amour, que le tendre attachement de deux êtres l'un pour l'autre, que l'histoire de deux cœurs, étaient racontés là-dedans, dans ce flot jauni de papiers que tachaient des cachets rouges, et il aspirait, en se penchant dessus, un souffle vieux, l'odeur mélancolique des lettres enfermées » (238).

de près la composition du roman, sans pour autant en approuver la scène finale. Pour Bonnefis (1993 : 132) :

[...] stations du miroir et culte de la Mère sont un seul et même recours. [...] Il aurait décidé de faire une œuvre à sa ressemblance, de faire œuvre de Ressemblance, visant à travers elle l'indéfini pouvoir de ressembler, épousant la force de cet indéfini jusqu'à approcher d'une pure transparence.

Antonia Fonyi (1994 : 759), de son côté, arrive à des conclusions semblables :

C'est cette menace de régression, cette impossibilité de se dégager de la fusion avec la mère pour accéder à l'identité propre, que Maupassant raconte dans tous ses récits, tous calqués sur le même schéma narratif, sur le même fantasme inconscient de l'utérus meurtrier.

C'est donc en Normandie que la revenante (Annette), le double, prend corps pour se substituer au réel et commence à devenir une idée fixe, aussi bien pour Bertin (compulsion amoureuse) que pour Any (jalousie et angoisse du vieillissement).

À partir de ce moment-là, le récit suit exactement la trajectoire décrite par Bayard pour les textes de Maupassant. Il s'agira de ce qu'il appelle *l'écriture de l'idéation ou de la prise de conscience* (Bayard, 1994 : 105), rhétorique de la projection qui passe d'abord par une complaisance dans la description (paysages de Normandie), puis, par un retour de la mémoire entraînant les scènes de confusion entre les deux femmes : la scène où il découvre la ressemblance des voix lors de leur promenade dans le parc Monceau et surtout, au moment de la découverte du plaisir que lui procure la présence d'Annette au milieu de la campagne normande, et où il tente de s'expliquer le pourquoi de tant de plaisir :

Comme la veille au soir, il était entre elles, tenu, serré, captif entre leurs épaules, et pour voir se lever sur lui leurs yeux bleus pareils, pointillés de grains noirs, il leur parlait à tour de rôle, en tournant la tête vers l'une et vers l'autre. Le grand soleil les éclairant, il confondait moins à présent la comtesse avec Annette, mais il confondait de plus en plus la fille avec le souvenir renaissant de ce qu'avait été la mère. Il avait envie de les embrasser l'une et l'autre, l'une pour retrouver sur sa joue et sur sa nuque un peu de cette fraîcheur rose et blonde qu'il avait savourée jadis, et qu'il revoyait aujourd'hui miraculeusement reparue, l'autre parce qu'il l'aimait toujours et qu'il sentait venir d'elle l'appel puissant d'une habitude ancienne. Il constatait même, à cette heure, et comprenait que son désir un peu lassé depuis longtemps et que son affection pour elle s'était ranimée à la vue de sa jeunesse ressuscitée (184).

Il s'agit là des phénomènes de projection, suivis d'un déplacement, affectif d'abord (une sorte de regain apparent pour l'amour d'Any) et esthétique ensuite. Déplacement esthétique qui a lieu lorsqu'au retour de Normandie, Annette en deuil devient, non pas une « revenante », comme au début, mais déjà une « ressuscitée » par l'intermédiaire de la comparaison avec le portrait qu'autrefois Bertin avait fait de sa mère :

Dieu ! est-ce possible ! Dieu ! est-ce possible ! C'est une ressuscitée ! Dire que je n'avais pas vu ça en entrant ! Oh ! Ma petite Any, comme je vous retrouve, moi qui vous ai si bien connue alors, dans votre premier deuil de femme, non, dans le second, car vous aviez déjà perdu votre père ! Oh ! cette Annette, en noir comme ça, mais c'est sa mère revenue sur la terre. Quel miracle ! Sans ce portrait on ne s'en serait pas aperçu ! Votre fille vous ressemble encore beaucoup, en réalité, mais elle ressemble bien plus à cette toile ! (193).

À partir de ce moment, le délire de Bertin est sans frein ; ignorant sa démence, il peut donc proclamer qu'il est « victime de sa ressemblance » (219).

C'est donc vers une (impossible) résurrection du passé convoquée par la vue du portrait que tendent les délires amoureux du peintre qui devient la proie d'une d'hallucination¹², amoureux en quelque sorte d'un ectoplasme, car Annette cesse de ressembler à sa mère pour ressembler à l'image du tableau. L'amour pour Annette devient ainsi une hantise dont il ne pourra se débarrasser. Elle cache son impossibilité de rattraper le passé, tente de dissimuler son impuissance et essaie de nier le vieillissement inéluctable :

L'hallucination [...] figure un leurre trompeur, elle donne l'illusion de contrecarrer l'inéluctable, alors qu'elle fait basculer les personnages vers la folie ou vers la mort. Mais on pourrait dire aussi qu'elle est, par certains aspects, créatrice car l'halluciné, déchiffreur de signes tout comme peut l'être l'écrivain, mais aussi parfois le lecteur, procure une existence temporaire à ce qui n'est pas. Il va de soi que la forme ainsi suscitée n'est point fixée, qu'elle demeure flottante et évanescence. Elle existe comme un négatif, un double pathologique de ce que Flaubert appelait l'hallucination artistique

¹² « Il arrivait alors souvent que, dans cette sorte d'hallucination où il berçait son isolement, les deux figures se rapprochaient, différentes, telles qu'il les connaissait, puis passaient l'une devant l'autre, se mêlaient, fondues ensemble, ne faisaient plus qu'un visage, un peu confus, qui n'était plus celui de la mère, pas tout à fait celui de la fille, mais celui d'une femme aimée éperdument, autrefois, encore, toujours » (219).

(Cabanès, 2011 : 247)¹³.

Source d'aveuglement, cette « ressemblance inoubliable » (225) au dire d'Any, force d'abord le peintre au déni¹⁴ de ses pulsions, mécanisme habituel des romans de Maupassant. La ressemblance devient la marque de l'inatteignable, la mimésis impossible, « une catastrophe, [...] l'accident d'un retour », dira Bonnefis, et l'amour – cette « apparence de résurrection » (209) – serait donc justement l'épiphanie du « comme », ce trompe-l'œil qui pousse vers l'autre tout en sachant que l'on ne peut pas sortir de soi-même et que, par conséquent, on ne pourra jamais l'atteindre. Remarquons, en passant, que, lors de l'exécution du premier tableau, le texte s'était chargé de dire que ce fut d'abord sur Annette enfant, synecdoque de sa mère, que se firent les premières embrassades et que ce fut Annette qui, la première, reconnut la ressemblance du portrait avec sa mère. Si cette première ressemblance avait été source de joie, la deuxième, parce qu'impossible, est source de malheur. Toute la deuxième partie raconte, en effet, l'accélération d'un processus qui ressemble de plus en plus à une mécanique détraquée où le peintre devient victime d'hallucinations, des scènes de confusion (219) et de nervosité que la jalousie (du marquis de Farandal ou du ténor Montrosé) ne feront qu'accentuer. Cet état de confusion ira *in crescendo* jusqu'à devoir s'avouer « qu'il commençait à aimer la petite fille comme un esclave, comme un vieil esclave tremblant à qui on rive des fers qu'il ne brisera jamais » (239). L'amour l'a vampirisé, il est tombé dans un piège irrésistible, destructeur, fatal :

Sait-on jamais pourquoi une figure de femme a tout à coup sur nous la puissance d'un poison ? Il semble qu'on l'a bue avec les yeux, qu'elle est devenue notre pensée et notre chair ! On en est ivre, on en est fou, on vit de cette image absorbée et on voudrait en mourir ! (239).

Si à cela vient s'ajouter le fameux article sur la décrépitude de son art, le tour est joué ; les vanes de l'angoisse s'ouvrent déversant leur cortège d'idées noires, de désespoir, de destruction, de folie.

¹³ « Forme même de l'intermédiaire – entre l'extérieur et l'intérieur, entre vérité et fausseté, entre perception et délire, entre représentation et irréprésentable –, l'hallucination marque moins une forme déréelle qu'elle ne vient questionner le sujet sur ce qu'il voit » (Bayard, 1996 : 216).

¹⁴ « La confusion de ces deux êtres, qui l'avait si fort troublé le soir de leur promenade dans le parc de Roncières, recommençait en sa mémoire dès que, cessant de réfléchir et de raisonner, il les évoquait et s'efforçait de comprendre quelle émotion bizarre remuait sa chair. Il se disait : "Voyons, ai-je pour Annette plus de tendresse qu'il ne convient ?" Alors, fouillant son cœur, il le sentait brûlant d'affection pour une femme toute jeune, qui avait tous les traits d'Annette, mais qui n'était pas elle. Et il se rassurait lâchement en songeant : "Non, je n'aime pas la petite, je suis la victime de sa ressemblance" » (219).

Any, quant à elle, assiste angoissée à la progressive dépossession¹⁵ d'elle-même dans des scènes de miroir, ne se trompe jamais sur la nature des sentiments de son amant et le met en garde contre le danger qu'il encourt (206-207). Son angoisse face au vieillissement, devenue une torturante idée fixe, revient explicitement soulignée dans le texte : « Les idées fixes ont la ténacité rugueuse des maladies incurables. Une fois entrées dans l'âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose » (225). Au fur et à mesure qu'elle découvre les penchants de Bertin pour sa fille, elle fait intervenir le miroir pour calibrer l'ampleur de sa décrépitude¹⁶. Nombreuses sont les scènes où elle se regarde dans la glace, non pas pour s'y complaire, comme avant, mais pour épier l'apparition des signes du temps :

Comme un être atteint d'un mal dévorant qu'un constant prurit contraint à se gratter, la perception et la terreur de ce travail abominable et menu du temps rapide lui mirent dans l'âme l'irrésistible besoin de le constater dans les glaces. Elles l'appelaient, l'attiraient, la forçaient à venir, les yeux fixes, voir, revoir, reconnaître sans cesse, toucher du doigt, comme pour s'en mieux assurer, l'usure ineffaçable des ans. [...] Cela devint une maladie, une possession (250).

Par la propension à vouloir retrouver Maupassant sous les traits de ses personnages masculins, on aurait tendance à négliger le rôle joué par Any qui, de par sa dépossession, est celle qui accuse doublement l'hallucination de Bertin. S'il est vrai que l'on évoque souvent la misogynie¹⁷ à propos de l'œuvre de Maupassant, la figure d'Any, mal-

¹⁵ « Comme il avait été bizarre, ce serrement de cœur quand tous les yeux s'étaient tournés vers Annette que Bertin tenait par la main, debout à côté du tableau. Elle s'était sentie soudain disparue, dépossédée, détrônée. Tout le monde regardait Annette, personne ne s'était plus tourné vers elle ! » (195).

¹⁶ « La hantise de cette décadence était attachée à elle, devenue presque une souffrance physique. L'idée fixe avait fait naître une sensation d'épiderme, la sensation du vieillissement, continue et perceptible comme celle du froid ou de la chaleur. Elle croyait, en effet, sentir, ainsi qu'une vague démangeaison, la marche lente des rides sur son front, l'affaissement du tissu des joues et de la gorge, et la multiplication de ces innombrables petits traits qui fripent la peau fatiguée. Comme un être atteint d'un mal dévorant qu'un constant prurit contraint à se gratter, la perception et la terreur de ce travail abominable et menu du temps rapide lui mirent dans l'âme l'irrésistible besoin de le constater dans les glaces. Elles l'appelaient, l'attiraient, la forçaient à venir, les yeux fixes, voir, revoir, reconnaître sans cesse, toucher du doigt, comme pour s'en mieux assurer, l'usure ineffaçable des ans. Ce fut d'abord une pensée intermittente. [...] Cela devint une maladie, une possession » (249-250).

¹⁷ Rappelons, par exemple, les propos tenus dans *Fou* ? : « L'ai-je aimée ? Non, non, non. Elle m'a possédé âme et corps, envahi, lié. J'ai été, je suis sa chose, son jouet. J'appartiens à son sourire, à sa bouche, à son regard, aux lignes de son corps, à la forme de son visage ; j'halète sous la domination de son apparence extérieure ; mais Elle, la femme de tout cela, l'être de ce corps, je la hais, je la méprise, je l'exècre, je l'ai

gré son côté terriblement conventionnel et mondain, demeure en partie sauvée grâce au fait que Maupassant insiste sur ses zones d'ombre. Et ce, même si certains commentateurs lui attribuent une influence néfaste sur le peintre¹⁸, même si, enfin, son rôle dans la scène finale de la mort de Bertin n'est pas tout à fait exemplaire.

Que dire donc de l'amour dans ce roman ? Qu'il est un oxymore (en-vol/abattement), un oxymore fragile et déséquilibré. S'il facilite la fulguration à certains moments de la jeunesse, au moment de la sénescence, il enfonce lourdement l'amoureux dans le plus noir des désespoirs... C'est, en vieillissant, une maladie, un délire, un fantôme, un vampire, une passion destructrice, une hallucination, une démence ; il ne sauve de rien, il ne procure aucune joie. C'est une obsession fatale dont l'assouvissement appelle la mort sans rémission et est condamné à l'oubli éternel. Compte tenu du pessimisme de Maupassant, il se peut également que la description de cette folie amoureuse ne soit finalement que le masque d'une longue réflexion sur l'impossible quête de la joie au moment de la sénescence.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAYARD, Pierre (1994) : *Maupassant, juste avant Freud*. Paris. Minuit.
- BAYARD, Pierre (1996) : « Maupassant et l'éclipse », in P. Glaudes (dir.), *Terreur et représentation*. Grenoble, ELLUG, 215-228.
- BECKER, Colette (1994) : « L'art et la vie : le drame d'Olivier Bertin ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5, 786-792.
- BISMUT, Roger (1987) : « Sur le roman *Fort comme la Mort* : Maupassant à mi-chemin de Flaubert et de Proust ? ». *Les Lettres romanes*, XLI (4), 311-318.
- BONNEFIS, Philippe (1993) : *Comme Maupassant*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- BUISINE, Alain (1975) : « Prose tombale ». *Revue des Sciences Humaines*, 160, 539-551.
- BUISINE, Alain (1979) : « Profits et pertes ». *Revue des Sciences Humaines*, 173, 117-136.
- BURY, Mariane (1994) : *La poétique de Maupassant*. Paris, SEDES.
- BURY, Mariane (2012) : « Maupassant et les états d'angoisse », in *Fabula / Les colloques, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse*. Document en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1646.php> ; consulté le

toujours haïe, méprisée, exécrée ; car elle est perfide, bestiale, immonde, impure ; elle est la *femme de perdition*, l'animal sensuel et faux chez qui l'âme n'est point, chez qui la pensée ne circule jamais comme un air libre et vivifiant ; elle est la bête humaine ; moins que cela ; elle n'est qu'un flanc, une merveille de chair douce et ronde qu'habite l'Infamie » (*Fou ?*, Maupassant, 1974 : 522).

¹⁸ « Anne de Guilleroy a eu, sur lui, une triple influence néfaste, comme Femme, comme Parisienne, incarnation du milieu mondain, comme mentor » (Becker, 1994 : 791).

30/12/2016.

- CABANÈS Jean-Louis (2011) : *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*. Paris, Classiques Garnier.
- CABANÈS, Jean-Louis (2012) : « De la fantaisie à la clinique de l'imagination », in J.-L. Cabanès, D. Philippot et P. Tortonese, *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 195-212.
- CUERVO VÁZQUEZ, Ana E. y Rosa ALONSO DÍEZ (2012) : « La condición de la mujer en la narrativa de Maupassant. Estudio de *Une vie*, *Bel-Ami* y *Fort comme la mort* ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 27, 117-132.
- FONYI, Antonia (1994) : « La limite, garantie précaire de l'identité ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5, 757-764.
- FORESTIER, Louis (1994) : « *Fort comme la mort*. Notice », in Guy de Maupassant, *Romans*. Paris, Gallimard (NRF, La Pléiade), 1560-1573.
- GRIVEL, Charles (1975) : « L'entre-jeu de la représentation : Maupassant, la Science et le Désir ». *Revue des Sciences Humaines*, 160, 501-511.
- HADLOCK, Philip (2003) : « Peinture, subjectivité et scopophilie dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant », in Pascale Auraix-Jonchière (comp.), *Écrire la peinture entre le XVIII^e et le XIX^e siècles*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- HELMS, Laure (2008) : « Signe du temps : le portrait et le miroir ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 39 (« Maupassant aujourd'hui »), 77-86.
- JANSSEN, Sandra (2012) : « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant », in J.-L. Cabanès, D. Philippot et P. Tortonese, *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 195-212.
- LECLERC, Yvan (2008) : « Maupassant théoricien ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 39 (« Maupassant aujourd'hui »), 17-33.
- LEFEBVRE, René (1997) : « Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort* ». *Romantisme*, 95, 69-80.
- MARCOIN, Francis (1974) : « La représentation bloquée ». *Revue des Sciences Humaines*, 154, 249-266.
- MARCOIN, Francis (2008) : « Maupassant, ou l'autre modernité ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 39 (« Maupassant aujourd'hui »), 341-355.
- MAUPASSANT, Guy (1974) : *Contes et nouvelles*. I, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- MAUPASSANT, Guy (1979) : *Contes et nouvelles*. II, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- MAUPASSANT, Guy (1983 [1889]) : *Fort comme la mort*. Paris, Gallimard (Folio classique).
- PIERROT, Jean (1994) : « Le portrait et le miroir : identité et différence dans les romans de Maupassant ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5, 774-785.
- RAMOS, José M. (2011) : *La ecuación Maupassant*. Madrid, Bohodón ediciones.
- SCHOR, Naomi (1977) : « *Une Vie* des Vides, ou le Nom de la Mère ». *Littérature*, 26, 51-71.
- TAUSSIG, Sylvie (2012) : « Les Vanités dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant ou com-

ment peindre ce qui est fort comme la mort sans passer par la vanité? ». *Textimage*, 4 (« L'image dans le récit I/II »), Document en ligne : http://revue-textimage.com/-06_image_recit/taussig1.html ; consulté le 15/12/2016.