

Les signes du corps chez Maupassant

Kyoko WATANABE
Meiji University

ABSTRACT

*The goal of this study is to analyze characteristic human physiological traits in the work of Guy de Maupassant since, for him, the body determines what is essential in a human being. With reference to the works *Bel-Ami*, *Mont-Oriol* and *Fort comme la mort*, we will examine various notions related to the body which, in the nineteenth century, fuel a new set of problematics in literature.*

This study, centered on the masculine body, will lead us nevertheless to consider the female body as well, in order to examine the question of ageing. We begin with the athletic and aesthetic body, not excluding its androgynous dimension, before moving on to the regimen of hygiene and exercise that would enable an individual to achieve the ideal body now imagined by the nineteenth-century middle classes.

We will see that these preoccupations often take the form of torture in Maupassant's fiction and that, for him, cures and body culture provide a source of irony and ridicule. It is through these diverse representations of the body that Maupassant underscores man's failure when confronted with the degradation of the body, ageing, and death.

Guy de Maupassant, avec plusieurs de ses camarades et jeunes disciples de Zola, croyait en une formule: "le vrai roman serait celui où il ne se passerait rien; la représentation la plus réaliste serait celle du vide de l'existence."¹ Avec son titre *Une Vie*, son premier roman suggère l'anonymat absolu. L'histoire est susceptible d'arriver à n'importe qui, de se dérouler à n'importe quelle époque. Le titre ne porte même pas d'article défini comme *La Vie d'Henri Brulard* de Stendhal, par exemple. Juste une vie, rien de plus, où il ne se passe rien d'important. Son héroïne clôt l'histoire par une phrase résignée: "La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit."² Écrire le vide, cette conception littéraire invite Maupassant à travailler le corps, qui est, selon lui, un des seuls phénomènes sûrs de l'existence.³ L'autre est la mort, qui attend à l'autre bout. Alors que la mort est invisible, le corps, lui, est visible et palpable, donné à tous les êtres terrestres. Rien de plus évident.

Nous nous proposons d'abord de repérer quelques signes du corps dans les écrits de Maupassant, notamment dans *Bel-Ami*, *Mont-Oriol* et *Fort comme la mort*.⁴ Nous les analyserons

¹ Louis Forestier, Préface, in Guy de Maupassant, *Romans* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987) xxvi.

² Guy de Maupassant, *Une vie*, in *Romans* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987) 194.

³ Tolstoï reproche à l'écrivain de "[...] ne prête[r] son attention qu'au côté le moins intéressant du sujet, le côté physique." Léon Tolstoï, *Guy de Maupassant* (Montpellier: L'Anabase, 1995) 17.

⁴ Pour les études qui concernent la thématique du corps chez Maupassant, voir: Oztokat Nedret, "Le Corps dans le conte fantastique de Maupassant," *Sémiotique et esthétique* (Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2003);

principalement dans l'ordre chronologique afin de suivre l'évolution de la représentation du corps chez l'auteur. Cette étude nous conduira par la suite, à considérer également le corps de la femme.

Pierre Charreton⁵ souligne que le corps est absent de la littérature française du XVIIe siècle au XIXe siècle, alors que dans les épopées médiévales, ou chez Rabelais, il y occupe une place bien importante. Mais à partir du XIXe siècle quelques auteurs vont se tourner vers la description du corps, et conférer à celui-ci une nouvelle valeur.

Alors qu'au XVIIIe siècle, "les grands sportifs" "tendaient à incarner des extrêmes,"⁶ – ils étaient d'énormes masses de muscles comme des gladiateurs, ou au contraire, légers comme des plumes – et ne représentaient guère un modèle idéal pour les gens ordinaires, nous constatons, avec Alain Corbin, qu'au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, "l'élite sociale exaltait un corps nouveau, un corps que l'on qualifiait d'athlétique selon des normes néoclassiques, faites d'un rapport entre la taille, le poids, le développement musculaire et la mobilité."⁷ La nouvelle approche du sport, qui se dessine au cours du XIXe siècle, va transformer radicalement les conceptions des citoyens. C'est l'avènement de la mode des amateurs. Vers la fin du siècle, la vogue est à "éduquer les muscles," et au début du XXe siècle, la confiance en soi devient progressivement une valeur associée à la conscience de faire son chemin dans la vie par la voie du corps bien maîtrisé. C'est le règne du dicton universel "un esprit sain dans un corps sain."⁸

Or la question des muscles est présente dans *Bel-Ami* (1885). À preuve, par exemple, ce passage dans lequel Duroy, non encore parvenu à la position sociale dont il a rêvé, demande à Forestier de l'emmener aux Folies-Bergères. Le spectacle, qui n'intéresse guère les deux hommes, et ne joue pas de rôle direct dans le déroulement du récit nous semble empreint de modernité car il renvoie à cette notion du "corps bien maîtrisé" évoquée par Corbin:

Sur la scène, trois jeunes hommes en maillot collant, un grand, un moyen, un petit, faisaient, tour à tour, des exercices sur un trapèze.

Le grand s'avavançait d'abord, à pas courts et rapides, en souriant, et saluait avec un mouvement de la main comme pour envoyer un baiser.

On voyait, sous le maillot, se dessiner les muscles des bras et des jambes; il gonflait sa poitrine pour dissimuler son estomac trop saillant; [...] Il atteignait le trapèze d'un bond gracieux, et, pendu par les mains, tournait autour comme une roue lancée; ou bien, les bras roides, le corps droit, il se tenait immobile, couché horizontalement dans le vide, attaché seulement à la barre fixe par la force des poignets.

Puis il sautait à terre, saluait de nouveau en souriant sous les applaudissements de l'orchestre et allait se coller contre le décor en montrant bien, à chaque pas, la musculature de sa jambe.

Le second, moins haut, plus trapu, s'avavançait à son tour et répétait le même exercice, que le dernier recommençait encore, au milieu de la faveur plus marquée du public.⁹

Joseph-Marc Bailbé, "Le peintre et la sensibilité féminine chez Maupassant," *Maupassant et l'écriture*, Actes du colloque de Fécamp (Paris: Nathan, 1993).

⁵ Pierre Charreton, *Les Fêtes du corps: Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France 1870-1970*, Travaux XLV (Saint-Étienne: Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1985) 7.

⁶ Alain Corbin, éd., *Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, vol. 2 (Paris: Seuil, 2005) 331.

⁷ Corbin 331.

⁸ Dans le texte de Corbin: *Mens sana in corpore sano*.

⁹ Guy de Maupassant, *Bel-Ami* (Paris: Gallimard, Folio classique, 1973) 42. Toutes les références subséquentes à cet ouvrage renverront à cette édition et seront indiquées entre parenthèses avec l'abréviation *BA*.

Dénués de sens apparent, ces mouvements ont pour unique signification de montrer la beauté physique d'un corps simple mais bien exercé. La différence de tailles des trois hommes sur la scène et les mouvements répétés légèrement décalés renforcent le comique de ce spectacle. Tandis que leur maillot collant, leurs sourires et le geste d'envoyer un baiser volant leur confère une dimension féminine, des termes comme "exercices," "muscles" renvoient plutôt l'image d'hommes robustes. La modernité de ce passage provient ainsi de la coexistence de ces expressions viriles avec des termes plus délicats tels "sourire," "baisers," "gracieux." Nous sommes loin ici des corps lourds et gonflés des lutteurs de foire d'antan. Les muscles et l'élégance ne sont pas incompatibles, et nous sommes tentés d'imaginer des figures androgynes. Par les cercles qu'il décrit et la posture acrobatique qu'il doit à sa propre force, le plus grand des hommes évoque un acrobate de cirque sinon même un champion olympique. Ces athlètes musclés sont capables de faire des mouvements gracieux avec une insouciance et une légèreté de danseurs de ballet, au son d'un orchestre qui souligne l'aspect pompeux de leur performance. À la différence des poètes parnassiens qui chantent les louanges des mouvements agiles et allègres des acrobates,¹⁰ et font oublier l'effort de ces derniers, Maupassant insiste sur les muscles, c'est-à-dire les exercices et l'entraînement auxquels se plient les athlètes.

Un autre exemple qui montre l'intérêt porté au corps chez Maupassant, se trouve dans *Mont-Oriol* (1887).¹¹ L'intrigue ayant pour cadre une ville d'eau, le roman est parsemé de passages qui concernent le corps, notamment le corps en cure. Ceux qui sont décrits comme "patients" ne sont pas vraiment des malades, mais bien plutôt des malades imaginaires, assidus à recouvrer une santé faible, prêts à suivre toutes les prescriptions d'un médecin qui nous semble aujourd'hui quelque peu charlatan.¹² Des scènes assez drôles se déroulent ainsi dans "l'institut médical de gymnastique automotrice" (*MO* 200) du Docteur Latonne.

Ajoutons encore que tout cela se passe dans un endroit qui comprend d'une part "une architecture mauresque qui portait au front le mot Casino, en lettres d'or" (*MO* 199), "une immense bâtisse toute blanche" (*MO* 199) qui est le grand hôtel Mont-Oriol, et, d'autre part, "une maison carrée, plus simple mais vaste, entourée d'un jardin que traversait le ruisseau venu de gorges, [et qui] offrait aux malades la guérison miraculeuse promise par une brochure du docteur Latonne" (*MO* 199). Le lieu de cure, empreint tout à la fois de sérieux et d'un certain pathétique possède, on le voit, une dimension ludique. L'institut est un théâtre où les "patients" subissent les traitements du Docteur. Si nous n'assistons certes pas à un spectacle aussi agréable que ceux des Folies-Bergères, le spectacle des soins prodigués par le médecin n'est pas pour autant dépourvu de comique.

On voit ainsi un "patient" essayer "chaque été, de toutes les stations naissantes" (*MO* 204). Voué à une sorte de culte du bien-être, cet homme, qui ne semble pas être gravement malade, subit, par le biais d'un "grand instrument de torture" (*MO* 204), un soin médical terrible:

Pareil à quelque supplicié des temps anciens il était serré, étranglé dans une sorte de camisole de force en toile cirée qui devait préserver ses vêtements des souillures et des éclaboussures; et il avait l'air misérable, inquiet et douloureux des patients qu'un chirurgien vient opérer. (*MO* 204)

¹⁰ Théophile Gautier et Théodore de Banville, entre autres.

¹¹ Guy de Maupassant, *Mont-Oriol* (Paris: Gallimard, Folio classique, 2002). Toutes les références subséquentes à cet ouvrage renverront à cette édition et seront indiquées entre parenthèses avec l'abréviation *MO*.

¹² Toyoko Yamada indique dans son *Resort seikimatsu – Mizu no kioku no tabi*, [*Station balnéaire: fin-de-siècle – Voyages de réminiscence d'eau*] (Tokyo: Chikuma Shobo, 1998), les caractères douteux de ces villes d'eau. On peut facilement retrouver cette atmosphère plus ou moins malsaine dans des romans et des films de diverses nationalités comme par exemple *8 ½* de Federico Fellini.

L'inspecteur passe un des trois bras d'un long tube pour lavage dans la bouche de son patient, M. Riquier:

M. Riquier, les yeux hagards, les joues violettes, l'écume aux lèvres, haletait, suffoquait, poussait des hoquets d'angoisses; et, cramponné aux bras du fauteuil, faisait des efforts terribles pour rejeter cette bête de caoutchouc qui lui pénétrait dans le corps. (MO 205)

La description est grotesque. Un contraste sado-masochiste naît en effet de la souffrance du patient et de la bienveillance d'un docteur qui présente complaisamment sa théorie en guidant Paul Brétigny dans sa clinique: "Or, l'exercice est, avec les douches et le traitement thermal, un des moyens les plus énergiques pour rétablir l'équilibre et ramener les parties envahissantes à leurs proportions normales" (MO 206-07).

Nous ne sommes toutefois pas encore à l'époque où les salles de sport vont investir toutes les grandes villes d'Europe, et le médecin, qui préconise l'interaction du corps et de l'âme, a du mal à faire suivre les exercices à ses patients:

Mais comment décider l'homme à faire de l'exercice? Il n'y a pas seulement dans l'acte de marcher, de monter à cheval, de nager ou de ramer un effort physique considérable; il y a aussi et surtout un effort moral. C'est l'esprit qui décide, entraîne et soutient le corps. Les hommes d'énergie sont des hommes de mouvement! Or, l'énergie est dans l'âme et non pas dans les muscles. Le corps obéit à la volonté vigoureuse. (MO 207)

La logique selon laquelle le physique et le moral vont de pair est assez étonnante. Le médecin poursuit ainsi: "nous pouvons supprimer le courage, supprimer l'énergie mentale, supprimer l'effort moral et ne laisser subsister que le mouvement physique. Cet effort moral, je le remplace avec avantage par une force étrangère et purement mécanique!" (MO 207).

Le rapport du corps à la mécanique est évoqué dans l'ouvrage de Corbin, *Histoire du corps*, en particulier dans les chapitres "Une mécanique des mouvements,"¹³ et "L'invention d'une pédagogie,"¹⁴ où Corbin montre l'évolution de "la vision de l'exercice" et de "la vision du corps." Telle une machine, le corps devient un instrument qui produit des mouvements calculables. En même temps, on voit dans les gymnases l'introduction de machines pour faire des exercices et en constater les effets. Bientôt, le dynamomètre n'est plus confiné à ces lieux de sports, et gagne les foires ou les villes.

Le docteur, dans *Mont-Oriol*, évoque le "développement excessif d'un organe" (MO 206) qui nuit à "l'harmonie générale du corps" (MO 207). Pour supprimer "l'effort moral," lié à l'activité physique, le médecin recourt à "une force étrangère et purement mécanique," se servant d'"instruments bizarres," (MO 207) en particulier d'une machine qui permet d'effectuer à la fois les quatre "exercices naturels" (MO 207): la marche, l'équitation, la natation et le canotage.¹⁵

Évoquer le corps, c'est, à partir du XIXe siècle, parler de sa beauté, sa souplesse, sa sensualité. C'est pour cela que les trois hommes dansent sur la scène des Folies-Bergères, c'est aussi pour cela que les patients de cette ville d'eau essaient de revigorer leur corps anéanti, de retrouver leur énergie dans un corps rééquilibré. Or ces passages cités ne visent ni la beauté, ni l'harmonie du corps. À preuve cette machine qui offre la "marche assise" (MO 208) et décompose

¹³ Corbin 325-27.

¹⁴ Corbin 328-29.

¹⁵ Ouvrons une parenthèse pour rappeler que Maupassant pratiquait tous ces sports lui-même.

les mouvements du corps d'un homme, d'une façon comique ou cette autre qui procure aux patients "la natation sèche" (MO 210):

Un système de planchettes mobiles vissées ensemble par leurs extrémités et par leurs centres, s'allongeant en losanges ou se refermant en carré comme ce jeu d'enfants qui porte des soldats piqués, permettait de garrotter et d'écarteler trois nageurs en même temps. (MO 210)

Avec cette machine qui nous ramène à la thématique de la torture, voilà l'efficacité assurée. Les corps sont désormais rendus à l'état d'objets tandis que l'effort prodigué pour obtenir un corps harmonieux est décrit comme une chose comique, voire ridicule. Les corps que présente ici le romancier, n'incarnent pas un Empire comme celui de Nana chez Zola, ni un symbole. Si ce n'est pas non plus pour leur beauté qu'ils sont décrits, pourquoi alors Maupassant leur accorde-t-il autant d'importance?

Dans l'étude qui sert d'introduction au roman *Pierre et Jean* (1888), Maupassant affirme que "le Romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal."¹⁶ Évoquant l'impossibilité de déterminer "les secrètes évolutions de sa pensée,"¹⁷ l'écrivain parle de la nature de l'autre "dont les organes, les nerfs, le sang, la chair, sont différents des nôtres."¹⁸ À ce propos, il explique:

En somme, celui qui fait de la psychologie pure ne peut que se substituer à tous ses personnages dans les différentes situations où il les place, car il lui est impossible de changer ses organes, qui sont les seuls intermédiaires entre la vie extérieure et nous, qui nous imposent leurs perceptions, déterminent notre sensibilité, *créent en nous une âme essentiellement* différente de toutes celles qui nous entourent. [...] Nous ne diversifions donc nos personnages qu'en changeant l'âge, le sexe, la situation sociale et toutes les circonstances de la vie de notre *moi* que la nature a entouré d'une barrière d'organes infranchissable.¹⁹

Maupassant associe indéniablement le corps et l'âme. Il croit que les éléments corporels déterminent l'état d'âme. Comprendre que les organes sont, pour cet écrivain, les seuls moyens d'unir l'intérieur et l'extérieur de notre existence permet de mieux saisir l'importance du corps dans son œuvre.

Cette conception permet peut-être d'éclairer le choix du titre du roman: *Une vie*. Jeunes ou âgés, hommes ou femmes, riches ou pauvres, instruits ou pas, nous autres humains, partageons des existences similaires, d'un point de vue macroscopique. Les organes nous protègent comme un mur, et fondent notre véritable identité. Ce mur nous sépare radicalement et sûrement des autres. Le corps, la chair sont au centre du Moi pour Maupassant; le corps détermine l'essentiel d'un être; il est la seule chose fiable sur terre. À une époque où le corps retrouve sa valeur, Maupassant lui donne une signification très importante; corps athlétique qu'on peut travailler et maîtriser, corps maladif ou faible qui demande des cures et des soins. Ce sont ces aspects du corps moderne, privilégiés dans les classes moyennes au XIXe siècle, que Maupassant choisit de mettre en relief en les raillant.

¹⁶ Guy de Maupassant, "Le Roman," in *Pierre et Jean* (Paris: Garnier-Flammarion, 1992) 20.

¹⁷ Maupassant, "Le Roman," *Pierre et Jean* 24.

¹⁸ Maupassant, "Le Roman," *Pierre et Jean* 24.

¹⁹ Maupassant, "Le Roman," *Pierre et Jean* 24-25. C'est nous qui soulignons.

Nous nous proposons à présent de considérer les dimensions pathologique et pathétique du corps – à partir de trois personnages masculins “ordinaires.” Lorsque dans *Bel-Ami* Duroy retrouve à Paris son ami Forestier qu’il avait connu comme hussard, celui-ci est désormais un homme au niveau social imposant. Cependant, sa santé s’affaiblira tandis que Duroy poursuivra, à son tour, son ascension sociale. Forestier, qui n’a pas pris au sérieux le mal de son corps, et a accordé la priorité au travail, finira par mourir d’une mort atroce, laissant tout à son ami Duroy, y compris sa femme. Son cas montre la justesse de la leçon que nous avons vue au début de cette étude: il importe de soigner son corps pour “arriver dans le corps social.”²⁰ Norbert de Varenne dans le même roman est, par contre, excessivement conscient du vieillissement, de la sénescence. Notre dernier exemple, tiré de *Fort comme la mort* (1889), est celui d’Olivier Bertin, peintre célèbre, dont les charmes d’homme mûr et le talent professionnel sont reconnus dans le monde. Au fur et à mesure du récit, cet artiste se montre de plus en plus faible, abattu par la crainte de se voir vieillir, de constater son talent démodé. Abandonné par la faveur du monde, il meurt dans les bras de sa belle maîtresse, elle aussi atteinte par la peur de la vieillesse, menacée par la jeunesse de sa propre fille, son double, sa “reproduction.” Aussi le couple que forment Olivier Bertin et sa maîtresse nous entraînera-t-il également à étudier le vieillissement chez la femme et la question de “reproduction” dans les romans de Maupassant.

Nous commencerons par examiner les personnages de Norbert de Varenne et Forestier dans *Bel-Ami*. Norbert de Varenne montre que ce n’est pas tant l’âge qui l’accable, que la mort qui le guette et le menace. Il n’y a rien d’autre que la mort qui attend et celle-ci “l’a défiguré si complètement qu’il ne se reconnaît plus” (BA 168). Dans son monologue morne et sinistre, il démontre que la mort s’est emparée de son corps tout entier:

Je l’ai vue [la mort] teindre en blanc mes cheveux noirs, et avec quelle lenteur savante et méchante! Elle m’a pris ma peau ferme, mes muscles, mes dents, tout mon corps de jadis, ne me laissant qu’une âme désespérée qu’elle enlèvera bientôt aussi. (BA 168-69)

Les cheveux, la peau, les muscles et les dents sont autant de signes corporels et visibles qui l’avertissent de l’anéantissement prochain de son âme et de son génie qui sont, eux, invisibles mais certains. L’homme âgé se lamente que “chaque pas, chaque mouvement” (BA 169) s’orientent vers la mort, et il conclut avec un cri atroce: “Vivre enfin, c’est mourir!” (BA 169).

Plus jeune que lui, Forestier, en revanche, ne pense guère à la mort, et résiste violemment quand son heure arrive. Dès sa première apparition dans le roman, on le voit tousser, nanti d’“une poitrine de papier mâché” (BA 34); il sait qu’il faut “faire grande attention” (BA 109), pense aller guérir dans le Midi, mais ne réalisera jamais ce voyage nécessaire. Nous assistons au déroulement d’une maladie qui s’aggrave d’une façon lente et le fait souffrir, comme le dit Norbert de Varenne, de “quintes terribles qui déchiraient la gorge” (BA 114). La scène de toux se répète dans le roman ainsi que le leitmotiv de la terreur du néant. Et si Norbert de Varenne montre cet abîme du néant au jeune Duroy, ce dernier est sans pitié face à la mort de son ami Forestier:

Pendant quelques années il [Forestier] avait vécu, mangé, ri, aimé, espéré, comme tout le monde. Et c’était fini, pour lui, fini pour toujours. Une vie! quelques jours et puis plus rien! On naît, on grandit, on est heureux, on attend, puis on meurt. Adieu! homme ou femme, tu ne reviendras point sur la terre! Et pourtant chacun porte en soi le désir

²⁰ Voir Corbin 331.

fiévreux et irréalisable de l'éternité, chacun est une sorte d'univers dans l'univers, et chacun s'anéantit bientôt complètement dans le fumier des germes nouveaux. Les plantes, les bêtes, les hommes, les étoiles, les mondes, tout s'anime, puis meurt pour se transformer. Et jamais un être ne revient, insecte, homme ou planète! (BA 217-18).

Duroy ne pense pas seulement à la vie humaine, mais à toute vie existant sur terre, voire dans l'univers. Cette terreur du néant est, en effet, l'écho de ce qu'un vieux poète lui avait dit dans la rue nocturne. Le recueillement du jeune homme ne dure toutefois pas longtemps, puisque cette réflexion lui fait immédiatement découvrir qu'il n'y a qu'une bonne chose dans la vie: l'amour. Pourtant, cet homme au physique avantageux, a été effleuré par la mort. Ainsi, la veille de son duel avec Louis Langremont, un journaliste de *la Plume*, Duroy a une vision où il se voit étendu sur son lit. Il est d'autre part épouvanté par la vue de la barbe de Forestier mort, une barbe qui continue à pousser, comme si le corps manifestait la volonté de vivre du défunt (BA 223). Duroy, s'il n'a pas l'air d'un poltron, n'est donc pas épargné par la peur de la mort.

Au seuil du roman *Fort comme la mort*,²¹ Olivier Bertin, l'air insouciant et décontracté, cherche le sujet d'un nouveau tableau. Peintre de portraits qui "reproduit les traits des belles personnes" (FCM 890), il est bien sûr sensible au corps, examinant ainsi le pied puis la main de sa maîtresse Any, comme amant aussi bien que comme artiste (FCM 842). Aussi est-ce en toute logique que ce roman d'artiste insiste sur la thématique du peintre et de son modèle. Pourtant, ce grand intérêt porté au corps n'est pas seulement l'apanage de l'artiste; il est aussi celui des oisifs de bonne société qui gravitent autour de Bertin et souhaitent se maintenir en bonne santé et modeler leur corps.

Lorsqu'Annette, la fille d'Any, revient chez sa mère après avoir passé des années dans un couvent, le retour de l'enfant métamorphosée en une belle jeune fille, provoque un débat dans cette société. Les invités d'Any, qui se mettent à discuter de l'idéal du corps, marquent une préférence pour un corps svelte ou fort, préconisant le régime pour les femmes, l'exercice pour les hommes.

Au vu de l'intérêt que ces gens ont pour le corps, le portrait du jeune marquis de Farandal, destiné à épouser Annette, nous paraît sarcastique, et éminemment moderne:

C'était un grand garçon à moustaches rousses, un peu chauve déjà, taillé en officier, avec des allures anglaises de sportsman. On sentait, à le voir, un de ces hommes dont tous les membres sont plus exercés que la tête, et qui n'ont d'amour que pour les choses où se développent la force et l'activité physiques. (FCM 880-81)

Juste avant l'apparition du marquis chez Any, il est dit qu'"[i]l fallait affermir cette gloire trop jeune, dansante et sportive" (FCM 879) – une gloire qui lui promet un beau mariage destiné à l'élever dans la sphère politique en fonction de cet itinéraire cher à Balzac et qui veut que le succès mondain mène à la réussite. Ce sont tout particulièrement les mots "sportive" et "sportsman" qui rendent ce passage moderne. Ce n'est plus seulement par les habits qu'un jeune provincial peut triompher; il faut aussi que le corps qui les porte soit présentable, ce qui implique bien sûr une certaine discipline. Ainsi des exercices physiques tels que la musculation ont leur lot d'amateurs et commencent à faire leur apparition dans la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle.

²¹ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, in *Romans* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987). Toutes les références subséquentes à cet ouvrage renverront à cette édition et seront indiquées entre parenthèses avec l'abréviation FCM.

Mais ces exercices du corps sont déjà raillés dans cette histoire. Dès le début du roman, Bertin, beaucoup moins jeune que le marquis, pratique divers sports dans le Cercle, et consacre son temps aux exercices physiques:

Debout devant la glace, les talons unis, le corps droit, il faisait décrire aux deux boules de fonte tous les mouvements ordonnés, au bout de son bras musculeux, dont il suivait d'un regard complaisant l'effort tranquille et puissant. (*FCM* 839)

Point d'élégance ici, car à la différence du golf ou du tennis, qui sont des sports ludiques, le seul but de ces "mouvements" est de faire travailler les muscles. Ce n'est pas pour le plaisir des mouvements que ces hommes du Cercle s'exercent, mais pour obtenir un résultat qui les satisfasse. S'admirant narcissiquement – l'effort physique procure en effet une autosatisfaction – Bertin est tout à la fois content de travailler un corps qu'il contrôle et maîtrise, et content aussi des pratiques constantes qui l'affermissent et le gardent en bonne santé. Ses amis du Cercle, que nous rencontrons dans la salle d'armes, éprouvent aussi cette autosatisfaction. Ils sont "hommes de cercle, de cheval et d'épée à qui les exercices incessants avaient fait des corps d'acier, ils se vantaient d'être plus jeunes, en tout, que les polissons énervés de la génération nouvelle" (*FCM* 892). Mais l'entrée du jeune marquis de Farandal dans le monde éclipse Bertin qui, jadis, "a été célèbre dans les ateliers pour sa force, puis dans le monde pour sa beauté" (*FCM* 839), tandis que maintenant "[l]'âge [...] pesait sur lui, l'alourdissait" (*FCM* 839). Nombreux sont les passages où la sénescence, la peur, voire le refus de vieillir sont évoqués. Autant d'angoisses qui s'intensifient devant la beauté fraîche de la jeune Annette qui s'épanouit.

Bertin n'est d'ailleurs pas le seul à se préoccuper de la sénescence. Ce même tracas est source du sentiment de rivalité qu'Any, sa maîtresse, ressent vis-à-vis de la beauté de sa fille, Annette, et qui nous dirige vers une fin tragique. Au début, la question est assez simple. Any fait des efforts comme Bertin, pour garder sa beauté; elle essaie des régimes, s'habille de toilettes plus soignées. Elle y parvient si bien que "de dos, on les [la mère et la fille] distinguait à peine" (*FCM* 918). Le jeu est innocent, il arrive qu'elles s'amuse à imiter mutuellement les mouvements de leur corps, ainsi que leurs voix et intonation jusqu'à ce que Bertin confonde, presque avec plaisir, la mère et la fille:

De cette ressemblance naturelle et voulue, réelle et travaillée, était née dans l'esprit et dans le cœur du peintre l'impression bizarre 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. (*FCM* 919)

Ce problème du double, de la "reproduction" est un thème familier aux lecteurs de Maupassant.²² Ainsi, juste après ces passages, alors que la mère d'Any vient de s'éteindre et que le deuil lie les trois générations de femmes, la robe noire que porte Annette la rapproche d'une manière frappante de l'image de sa mère "reproduite" au même âge, dans le portrait peint par Bertin. C'était d'ailleurs la création de ce portrait qui avait concrétisé leur relation amoureuse qui durait

²² Juste après l'accouchement de Christiane dans *Mont-Oriol*: "Cela [le bébé] c'était lui [Paul] et elle [Christiane], revivant ensemble, [...] Il [le bébé] les reproduirait l'un et l'autre" (*MO* 349); dans *Pierre et Jean*, c'est la non-ressemblance génétique de ces frères qui est en jeu.

depuis longtemps comme s'ils avaient été des époux bien fidèles. La ressemblance des deux femmes, déjà surprenante, effraie la mère amoureuse. Perspicace, celle-ci voit son amant de longue date épris de sa fille, qui n'est que la "reproduction" de sa propre image rajeunie. Alors que tout le monde revoit l'Any d'antan dans la jeune Annette présente, Any ne se reconnaît plus dans le miroir, tellement elle est ravagée par la douleur, l'angoisse et le temps. À force de regarder son portrait, sans doute ne s'est-elle pas senti vieillir. En contemplant sa propre image, après le drame de la mort de sa mère, elle est scandalisée par son visage:

Elle demeura stupéfaite en face d'elle-même, effrayée de ses joues creuses, de ses yeux rouges, du ravage produit sur elle par ces quelques jours de souffrance. Son visage qu'elle connaissait si bien, qu'elle avait si souvent regardé en tant de miroirs divers, dont elle savait toutes les expressions, toutes les gentilleses, tous les sourires, dont elle avait déjà bien des fois corrigé la pâleur, réparé les petites fatigues, détruit les rides légères apparues au trop grand jour, au coin des yeux, lui sembla tout à coup celui d'une autre femme, un visage nouveau qui se décomposait, irrémédiablement malade. (*FCM 934*)

Ce qui avait été l'identification de deux êtres, Any et Annette, débouche maintenant sur la non reconnaissance de soi. Ce qu'Any voit dans le miroir, ce sont les traits dégradés et incorrects d'une femme inconnue. Il n'y a pas d'issue à cette impasse, la visibilité du vieillissement est poussée à l'extrême d'une maladie, une obsession. Any se dit que tout est fini, car elle a vieilli:

Elle retrouvait pourtant encore en elle ses attendrissements de jeune fille et ses élans passionnés de jeune femme. Rien n'avait vieilli que sa chair, sa misérable peau, cette étoffe des os, peu à peu fanée, rongée comme le drap sur le bois d'un meuble. 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. (*FCM 996-97*)

Tout en sachant que malgré le vieillissement du corps, enveloppe de l'âme, l'âme reste toujours jeune, pure et ingénue, Any est tourmentée par cette souffrance presque physique qui lui impose de confirmer sa déchéance physique. Cette obsession qui lui fait craindre que Bertin ne soit attiré par sa fille Annette, conduit les deux amoureux vers un dénouement atroce. On ne saura jamais si c'est par faute d'inattention que Bertin a été écrasé par un omnibus, ou s'il a provoqué ce drame. La détresse du peintre est lisible dans le texte – triple détresse de voir son corps vieillir, d'être attiré par une jeune fille qui le refuserait, et de voir son talent démodé, oublié du monde.

Pourquoi autant d'importance accordée au physique, quand on sait que la capacité de perception de l'œil humain est extrêmement limitée? Nous lisons ainsi dans ce passage de la première version du *Horla*:

[...] Mais notre œil [...] est un organe tellement élémentaire qu'il peut distinguer à peine ce qui est indispensable à notre existence. Ce qui est trop petit lui échappe, ce qui est trop grand lui échappe, ce qui est trop loin lui échappe. Il ignore les milliards de petites bêtes qui vivent dans une goutte d'eau. Il ignore les habitants, les plantes et le sol des étoiles voisines; il ne voit pas même le transparent. [...] Donc, il ne voit pas les corps solides et transparents qui existent pourtant; il ne voit pas l'air dont nous nous nourrissons, ne voit pas le vent qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau qui font crouler les falaises de granit.²³

Or, cette limite oculaire, Maupassant ne la connaissait que trop bien. En 1887, un an après cette nouvelle horrifique, il s'est élevé dans les airs dans un ballon éponyme, "le Horla" et a contemplé la terre d'une hauteur de 1500 pieds. En canot, emporté par le vent et les flots, il a été libéré de la gravité, et a fait confiance totale à la Nature. Ces déplacements n'ont pu que lui donner de nouveaux regards, de nouvelles sensations, étant donné que ces "sports" – canotage et montgolfière – faisaient partie des loisirs peu communs auparavant.

N'oublions pas enfin que Maupassant a vécu à une époque de maladie (en 1884, un an avant *Bel-Ami*, le choléra sévit dans le Midi), de science (il fréquente le service de Charcot à la Salpêtrière) et d'esthétique renouvelée. Les symptômes de sa maladie le forcent à observer son corps, à y travailler scrupuleusement, l'aimant et le détestant tout à la fois. Car il sait que devant la Nature, les hommes sont tout à fait petits et impuissants.

L'époque où Maupassant a vécu est aussi celle de l'impressionnisme, dont on voit l'influence des principes dans le vague et la lumière qui marquent les débuts de *Pierre et Jean*, de *Fort comme la mort*, et de *Mont-Oriol*. L'auteur, qui a envisagé le corps – une matière concrète – de diverses manières, a aussi poursuivi le mouvant, les couleurs changeantes. La fin de *Pierre et Jean* résume ainsi la philosophie et l'esthétique de Maupassant. Lorsque la mère de Pierre et Jean se retourne pour voir le bateau qui emmène Pierre, "elle ne vit plus rien qu'une petite fumée grise, si lointaine, si légère qu'elle avait l'air d'un peu de brume."²⁴

Maupassant ne juge rien. Il observe, accepte et raconte. Lui qui connaît très bien le corps, intimement, esthétiquement et scientifiquement, sait tout aussi bien que ce corps mécanique, manipulable et puissant ne résiste jamais, sans aucune exception, à sa disparition naturelle. C'est cette ambivalence entre la confiance et la résignation qui donne à ses romans cette tonalité de cruauté et de tristesse.

²³ Guy de Maupassant, "Le Horla," in *Contes et Nouvelles*, vol. 2 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979) 829.

²⁴ *Pierre et Jean* (Paris: Garnier-Flammarion, 1992) 177.