

UCLA

Paroles gelées

Title

Maupassant nouvelliste: personnage féminin et adultère

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2wc036nv>

Journal

Paroles gelées, 7(1)

ISSN

1094-7264

Author

Charvier-Berman, Evelyne

Publication Date

1989

DOI

10.5070/PG771003228

Peer reviewed

Maupassant nouvelliste: personnage féminin et adultère

Evelyne Charvier-Berman

Parler de l'adultère, c'est remonter à l'aube de notre littérature et évoquer un thème qui nous colle à la peau. Denis de Rougemont, dans son ouvrage *L'Amour et l'Occident*¹ nous rappelle l'attachement de notre littérature à l'adultère: "Pour qui nous jugerait sur nos littératures l'adultère paraîtrait l'une des occupations les plus remarquables auxquelles se livrent les Occidentaux." Au 19^{ième} siècle, Flaubert, avec le célèbre personnage d'Emma Bovary, s'inscrit au coeur de cette tradition.² Maupassant, lui aussi, au cours de ses dix années de production littéraire, évoque de nombreuses fois l'adultère. Dans les nouvelles où le personnage féminin est fortement individualisé par les traits sémantiques qui ne définissent son être que par son faire³ — soit dans 16% de la production totale maupassantienne, on peut estimer que 45% des nouvelles appartenant à ce sous-groupe, soit presque une nouvelle sur deux, présentent au lecteur un personnage commettant un adultère. De tels chiffres mettent en lumière la prédominance du schéma triangulaire et imposent une analyse des divers visages assumés par cette structure tripartite, de son fonctionnement et de ses significations dans l'univers de la nouvelle maupassantienne.

A l'exception de quelques nouvelles, l'adultère est l'apanage du personnage féminin. Celui-ci présente souvent une apparence passive, apparence que Maupassant accuse. Néanmoins, c'est le personnage féminin qui prend l'initiative d'entretenir des rapports sexuels

à l'extérieur des liens du mariage. Il est donc responsable de l'altération qu'il fait subir au tissu social. Dans les rares cas où le personnage masculin commet l'adultère, il est souvent l'instrument du pouvoir et de l'intelligence du personnage féminin qui l'aura poussé à commettre cet acte ou l'aura précédé sur cette route. La nouvelle intitulée *Sauvée*,⁴ par exemple, raconte précisément comment la marquise de Rennedon, désirant se débarrasser de son mari et obtenir le divorce, introduit chez elle une jolie petite bonne dans le seul but de faire surprendre son mari et sa bonne en flagrant délit et de retrouver ainsi sa liberté. Avec la nouvelle *La Confession* (vol.II,651), l'adultère accidentel masculin est confessé avec, pour toile de fond, l'adultère continu féminin qui sous-tend toute la narration. *La Confession*, qui met en scène le personnage de Laurine d'Estrelle, relate la confession de son mari Hector-Marie Fontaine qui, un soir de gaité s'est laissé entraîner par ses amis à aller rendre visite à des actrices. La confession d'adultère d'Hector n'aurait, à priori, rien de comique ni d'ironique si elle ne se détachait pas sur l'infidélité fondamentale de Laurine d'Estrelle, infidélité révélée tout au long du récit par le rire de celle-ci.

Tout fonctionne comme si l'infidélité appartenait en propre au personnage féminin. N'en concluons pas que celui-ci dans la nouvelle maupassantienne est infidèle dans sa nature. S'il l'est, c'est parce que le mariage qu'il vit est, par définition, malheureux. Il n'y a pas d'amour ou de satisfaction sensuelle dans le mariage maupassantien. Il n'existe, à ma connaissance, qu'une seule nouvelle retraçant la compatibilité de l'amour et du mariage. *Le Bonheur* (vol.I, 1239) demeure le texte exceptionnel dans lequel triomphe l'amour de deux personnages maintenant vieux, amour durable, quasi éternel qu'ils ont vécu loin du monde sur l'île sauvage de la Corse. En règle générale, néanmoins, Maupassant, fidèle au 18^{ième} siècle, proclame l'amour et le mariage incompatibles. La vieille grand-mère de la nouvelle *Jadis* (vol.I, 181) nous l'explique très bien:

le mariage et l'amour n'ont rien à voir ensemble.... On se marie pour fonder une famille et on fonde des familles pour constituer la société. La société ne peut pas se passer du mariage.... On se marie qu'une fois, fillette, parce que le monde l'exige, mais on peut aimer vingt fois dans sa vie, parce que la nature nous a faits ainsi. Le mariage, c'est une loi, vois-tu et l'amour c'est un instinct qui nous pousse tantôt à droite, tantôt à gauche. On a fait des lois qui combattent nos instincts, il le fallait; mais les instincts toujours sont les plus forts et on ne devrait pas

trop leur résister puisqu'ils viennent de Dieu tandis que les lois ne viennent que des hommes. (183)

Si le mariage est malheureux, on n'y échappe pas facilement car le divorce n'est pas encore rentré dans les moeurs. Cette association du mariage à la légalité et au devoir associe implicitement l'adultère à la liberté et au plaisir. L'adultère deviendrait, en quelque sorte, le lieu paradisiaque où le personnage féminin peut enfin laisser libre cours à sa passion, à ses instincts. En bref, si le mariage est oppression, obligation, répression des instincts, l'adultère devrait apparaître comme le lieu d'épanouissement de la sexualité féminine, le lieu du plaisir plutôt que celui de la procréation, le lieu de la liberté.

Quelques nouvelles comme *Une Passion* (vol.I, 515) ou *Le Gâteau* (vol.I, 347) évoquent, à demi-mot, la sensualité qui s'épanouit dans une relation adultère. La nouvelle *Marocca* (vol.I, 367) établit, peut-être le plus nettement, cette explosion instinctuelle. Dans ce cas, l'adultère est d'abord célébration du corps, des désirs, des instincts; c'est l'expression d'une démesure: "et jamais femme ne porta dans ses flancs de plus inapaisables désirs." (371) *Marocca* est l'incarnation de l'Eros:

Ses ardeurs acharnés et ses hurlantes étreintes, avec des grincements de dents, des convulsions et des morsures, étaient suivis presque aussitôt d'assoupissements profonds comme une mort. (371)

Animalité déchainée, cette sensualité déferlante ne connaît pas de limites et ne reculerait même pas devant le meurtre. En effet, *Marocca* avait caché une hachette qu'elle était prête à utiliser au cas où son mari l'aurait surprise avec son amant. Le meurtre devient une réalité passionnelle parfaitement acceptable dès qu'il s'agit d'assurer l'existence de cette vague instinctuelle. L'adultère comme lieu privilégié dans lequel s'actualisent une explosion et une célébration de l'Eros est pourtant loin d'être la seule raison qui pousse le personnage à commettre un adultère.

Dans la bourgeoisie, le personnage féminin recherche au moins également la satisfaction de ses besoins émotionnels que celle de ses besoins sexuels. Le personnage féminin devient adultère parce qu'il essaie le cliché de l'amour romantique. Dans *Clair de Lune* (vol.I, 473), la rencontre sexuelle s'opère près d'un lac, au clair de lune, avec des vers de Musset. Dans *Réveil* (vol.I, 745), Jeanne rêve d'une union sexuelle avec un de ses chevaliers servants, Mouton-Fidèle. Après une promenade autour du lac au crépuscule, elle rentre chez elle pour

échapper à ses désirs et succombe aux sollicitations de son deuxième chevalier servant dont l'image se superpose à celle de l'homme aimé qu'elle vient de quitter. Dans ces deux cas, le rêve dans lequel est plongé le personnage féminin motive l'adultère et le mythe de l'amour romantique en est la source. Déçu par la réalité, le personnage féminin s'échappe brièvement dans le rêve; l'adultère n'est pas ici une fin en soi mais un moyen de matérialiser la rêverie.

Si le personnage féminin aristocratique est, tout comme le personnage féminin bourgeois, malheureux dans sa vie conjugale, il semble plus enclin à l'adultère et les motivations qui l'y poussent sont plus variées. Le cri de révolte que pousse Mathilde de Croixluce au delà de la tombe dans la nouvelle *Le Testament* (vol.I, 620) est l'analyse froide de sa triste situation dans sa famille légale: "J'ai souffert toute ma vie, j'ai été épousée par calcul, puis méprisée, opprimée, trompée sans cesse par mon mari." (623) C'est aussi l'expression d'un aveu, la déclaration de son amour pour son amant M. de Bourneval et l'expression implicite de son droit au bonheur et de sa qualité d'être humain à part entière. L'adultère devient discrètement instrument de revendication et expression de la révolte qui bouillonne à l'intérieur du personnage féminin. Dans la nouvelle intitulée *Rencontre* (vol.I, 1231), la baronne d'Etraille, qui a réussi à obtenir une séparation de son mari après avoir eu une liaison, se trouve quelques années plus tard dans la voiture d'un train en tête à tête avec son ex-mari. Celui-ci, repris par ses désirs de maître, pense la forcer à rentrer sous son toit. La baronne d'Etraille lui explique alors que cette rencontre, loin d'être fortuite, a été arrangée par ses soins afin d'éviter le scandale car elle se croit enceinte. Dans ce cas-ci l'adultère et ses conséquences, que celles-ci soient vraies ou fausses d'ailleurs, deviennent un moyen de double libération: première libération, d'abord, car grâce à son adultère, elle s'est débarrassée d'un mari indésirable; deuxième libération, ensuite, car grâce au produit supposé d'un autre rapport sexuel et à son aveu explicite: "j'ai peur d'être enceinte," (1238) la baronne se garantit une libération durable. En effet, l'enfant qu'elle porte ou prétend porter ne peut que maintenir à distance un mari qui avait été incapable d'accepter sa première liaison et qui par conséquent, sera, en toute probabilité, incapable d'accepter le résultat visible de l'infidélité de sa femme. Instrument de révolte, garantie de liberté, l'adultère est aussi un moyen de vengeance. Madame de Renne-don dans *Confidence* (vol.II, 525) s'écrie:

- Ecoute, chérie, jure-moi de ne jamais répéter ce que je vais t'avouer!
- Je te le jure.
- Sur ton salut éternel?
- Oui, sur mon salut éternel.
- Eh bien! Je viens de me venger de Simon. (1238)

L'adultère est provoqué par la jalousie malade du personnage masculin et les mauvais traitements qu'il inflige à sa femme. Loin d'être une expérience sensuelle, il devient l'expression d'une volonté du personnage féminin, le début d'une modification dans la dynamique du pouvoir au sein du couple.

Dans l'univers maupassantien, l'adultère revêt de nombreux visages. Tantôt il satisfait les besoins sexuels du personnage féminin, tantôt il lui permet de vivre sa rêverie, d'exprimer son droit à l'existence, de revendiquer discrètement une identité, de se venger d'un mari persécuteur ou d'ébranler la répartition du pouvoir au sein du couple. L'adultère est la voie qu'emprunte le personnage féminin afin d'échapper, au moins pour un instant, à une vie conjugale peu agréable. L'adultère actualise-t-il la promesse de bonheur qu'il semblait apporter dans ses bagages? Mises à part quelques exceptions, le personnage féminin vit assez mal l'adultère dans le monde maupassantien. Dans *Réveil* ou *Clair de Lune*, il est en proie à un profond remords. Les cheveux blancs, filets d'argent dans la chevelure de Mme. Létoré matérialisent sa culpabilité. Le testament de Mathilde de Croixluce objective le besoin d'une confession. Le personnage féminin adultère est condamné à vivre avec le poids du remords et de la culpabilité; en plus, souvent au long de sa route, il découvre la désillusion. Berthes d'Avancelles, dans *Un coq chanta* (vol.I, 478), accomplit le parcours traditionnel de l'héroïne adultère. Après de longs mois d'attente, Berthes accepte finalement de recevoir son amant dans sa chambre. Au moment de céder, elle s'enfuit afin de le soumettre à une dernière épreuve. Malheureusement, à son retour, elle retrouve au lit son amant qui, fourbu de fatigue à la suite d'une partie de chasse, s'est endormi. Au chant du coq, le baron ouvre finalement les yeux:

"Quoi? Où suis-je? Qu'y a-t-il?" Alors elle, qui n'avait pas dormi de la nuit...répondit du ton hautain dont elle parlait à son mari: "Ce n'est rien. C'est un coq qui chante. Rendormez-vous monsieur, cela ne vous regarde pas." (482)

Les fonctions d'amant et de mari permutent; le mari vaut l'amant et l'amant le mari. Tous les personnages masculins sont incapables de satisfaire le personnage féminin. L'adultère n'est pas une échappatoire mais tout simplement la répétition du même. Est-ce à dire que l'expérience de l'adultère est pure perte pour le personnage féminin? Malgré la souffrance, la culpabilité et la désillusion, le personnage féminin réalise certains gains. Lorsque le personnage féminin transgresse les lois sociales, il affirme, silencieusement certes, une certaine liberté et par conséquent ce que l'on peut appeler une existence pour soi. L'adultère lui permet l'acquisition d'une certaine connaissance de soi et des mécanismes sociaux dans lesquels il évolue. Berthes d'Avancelles apprend péniblement qu'amant et mari sont des sous-fonctions du personnage masculin, que ces sous-fonctions ne changent pas la nature du personnage masculin incapable de répondre à ses besoins. Le personnage féminin apprend à utiliser cette phobie masculine de l'adultère à son propre avantage. La baronne d'Etrailles n'a qu'à mentionner qu'elle est enceinte pour recouvrir sa liberté un instant menacée. Dans *Sauvée*, la marquise de Rennedon a si bien maîtrisé le fonctionnement de l'adultère dans la psychologie de son mari Simon et dans son fonctionnement social qu'elle parvient à provoquer l'adultère de son mari afin d'obtenir le divorce dont elle rêve et dont on vient juste de rétablir la légalité.

Liberté, connaissance, manipulation des structures sociales sont autant de gains que le personnage féminin a capitalisés en suivant la route de l'adultère. La connaissance et la compréhension de la psychologie du personnage masculin est sa plus grande découverte. Deux nouvelles, *Les confessions d'une femme* (vol.I, 468) et *L'Inutile Beauté* (vol.II, 1205), révèlent la source concrète et abstraite de l'adultère. La comtesse de Ker..., personnage féminin de *Confessions d'une femme*, se permet de tromper son mari puisque celui-ci l'a injustement accusée d'avoir commis ce crime. En effet, le comte a assassiné, sous les yeux de sa femme la comtesse, sa bonne et l'amant de cette dernière car, mal renseigné par son garde, il avait cru que ce rodeur était l'amant de sa femme. Le personnage féminin va actualiser l'adultère car c'est le programme narratif que trace obsessionnellement le personnage masculin pour sa compagne. Gabrielle de Mascaret, l'héroïne de *L'Inutile Beauté*, pousse sa compréhension et sa connaissance de l'adultère un pas plus loin; elle découvre intuitivement que la structure tripartite de l'adultère est nichée à l'intérieur de l'appareil idéologique dont le personnage est muni. En jurant à son

mari qu'elle a commis un adultère et qu'un de ses enfants est illégitime alors qu'en fait elle ne l'a jamais trompé, elle table sur l'existence insupportable de cette structure tripartite et des résultats qu'elle peut engendrer dans l'esprit de M. de Mascaret. Sans la compréhension que la structure de l'adultère est essentiellement logée au coeur de M. de Mascaret, le mensonge de Gabrielle n'aurait aucun sens et la nouvelle ne pourrait pas fonctionner.

L'adultère menace l'équilibre psychologique du personnage masculin car il s'attaque fondamentalement à l'ordre que le personnage masculin a imposé à l'univers qui l'entoure. En commettant un adultère, le personnage féminin refuse le rôle qui lui a été assigné. Son acte est donc, par définition, subversif. En refusant le contrat social pré-établi, ces personnages opèrent également une rupture dans l'ordre social. Les personnages féminins y réintroduisent le doute qu'on avait cru pour toujours écarté, le chaos, la peur de l'indifférencié. Parce qu'ils ont pour rôle de procréer, les personnages féminins peuvent introduire l'étranger dans la maison du père. Ils menacent l'ordre patriarcal parce qu'ils l'attaquent à son talon d'Achille, au point de sa reproduction.⁵ Dangereux, l'adultère défie l'ordre familial, social, politique, économique et symbolique.

Dans l'univers maupassantien, l'adultère représente une structure essentielle. Ironiquement, il maintient et effrite en même temps l'ordre bourgeois. Soupape du mariage bourgeois, l'adultère du personnage féminin lui permet de supporter la vie conjugale et de satisfaire ses besoins émotionnels et sexuels. Il permet surtout le fonctionnement du contrat économique sur lequel repose le mariage bourgeois. En général, la transmission du patrimoine peut s'opérer paisiblement via le corps du personnage féminin. Pourtant, la révolte, désir de saper le mariage bourgeois, affleure tout au long de ces nouvelles. Rejeter le mari dont on a affublé le personnage féminin, s'en débarrasser temporairement ou mieux encore divorcer sont des buts que de nombreux personnages cherchent à atteindre. Le divorce pénètre sur la pointe des pieds dans le texte maupassantien. Il fait une entrée moins discrète mais tout aussi difficile dans la vie des femmes de cette fin du 19^{ème} siècle. Le problème de la place de la femme dans la société française et celle du personnage féminin maupassantien dans le texte littéraire s'entrecroisent. Le personnage féminin se situe à la croisée de la littérature et de l'histoire: c'est un lieu privilégié où se rencontrent les dictats d'une idéologie bourgeoise en pleine expansion et le timide mouvement féministe renaissant.⁶

Maupassant, une fois de plus, nous démontre ses grandes qualités d'observateur mais cette fois-ci, il nous propose davantage: il nous livre, tout aussi discrètement que ces personnages féminins se révoltent, l'ébauche d'un commentaire social.

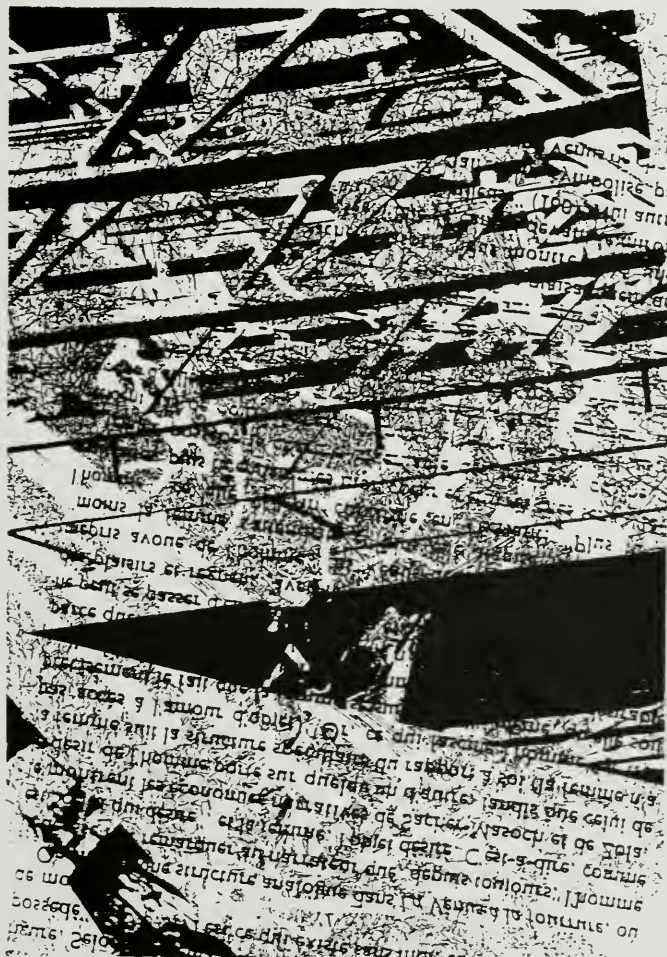
Evelyne Charvier-Berman is a doctoral student in French at UCLA.

Notes

1. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (Paris: Plon, 1972), p.17.
2. Tony Tanner, *Adultery in the Novel* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1979).
3. Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage" in *Littérature* 6 (Paris: Larousse, 1972).
4. Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles* (2 volumes, Paris: Gallimard, 1979), vol.II, p.651. Toutes les nouvelles dont il sera question dans cette étude seront tirées de cette édition-ci.
5. Voir les travaux de Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering, Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: UC Press, 1978) et de Zillah R. Eisenstein ed., *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism* (New York: Monthly Review Press, 1979).
6. Voir Hause Steven, *Women's Suffrage and Social Politics in the French Third Republic* (Princeton, Princeton University Press, 1984) et Patrick Kay Bidelman, *Pariahs Stand Up! The Founding of the Liberal Feminist Movement in France, 1858-1889* (Connecticut: Greenwood Press, 1982).

PAROLES GELEES

UCLA French Studies



Volume 7 ❧ 1989

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 7  1989

Editor: Atiyeh Showrai

Assistant Editors: Cathryn Brimhall
Charles de Bedts

Consultants: Stella Béhar, Guy Bennett, Sarah Cordova,
Paul Merrill, Nancy Rose, Marc-André Wiesmann.

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
222 Royce Hall
UCLA
Los Angeles, CA 90024
(213) 825-1145

Subscription price: \$6—individuals, \$8—institutions.

Cover: untitled etching by Hamid Ashki from the University of Kentucky at Lexington and currently an architect for Nadel Partnership, Los Angeles.

Copyright © 1989 by The Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

- A l'écoute de la littérature vivante:
An Interview with Lucien Dällenbach 1
Marc-André Wiesmann
- Le discours fantastique de *La Morte amoureuse* 15
Didier Maleuvre
- La Goutte d'or*: autobiographie et littérature 31
Sarah Cordova
- SPECIAL FEATURE: papers from the "UCLA First Annual
Languages & Literature Conference" 41
- Maupassant nouvelliste:
personnage féminin et adultère 43
Evelyne Charvier-Berman
- Le soleil et l'obscurité:
la connaissance des Antoinettes de Flaubert 51
Cathryn Brimhall
- Les Géorgiques* de Claude Simon:
la particularité de la généralisation 63
Antoinette Sol

