

## **Distribution Agreement**

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copy right of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all of part of this thesis or dissertation.

Signature:

---

Abbey Carrico

---

Date

Pour une écopoétique de l'eau  
dans les œuvres de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant

By

Abbey Carrico  
Doctor of Philosophy

French

---

Philippe Bonnefis, Ph.D.  
Advisor

---

Sharon P. Johnson, Ph.D.  
Committee Member

---

Elissa Marder, Ph.D.  
Committee Member

---

Claire Nouvet, Ph.D.  
Committee Member

Accepted:

---

Lisa A. Tedesco, Ph.D.  
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

---

Date

Pour une écopoétique de l'eau  
dans les œuvres de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant

By

Abbey Carrico  
B.A., University of Richmond, 2004  
M.A., Virginia Tech, 2006

Advisor: Philippe Bonnefis, Ph.D.

An abstract of  
A dissertation submitted to the Faculty of the  
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
in French  
2012

## Abstract

Pour une écopoétique de l'eau  
dans les œuvres de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant  
By Abbey Carrico

Situated within an ecocritical framework that draws on the poetic philosophies of Gaston Bachelard, this dissertation first examines textual representations of water in the early, romantic works of Gustave Flaubert: *Les Mémoires d'un fou* (1838), *Novembre: Fragments de style quelconque* (1842), and *L'Éducation sentimentale* (1845). It then explores two texts by Guy de Maupassant – *Sur l'eau* (1881) and *Mont-Oriol* (1887) – wherein one observes a shifting human-nature dynamic and a new focus on nature as a defining agent in human formation rather than the reverse. Via detailed textual analysis, it thematically examines figures of water through scenes of drowning (dreamed, hallucinatory, symbolic); water as a site of loss, ecstasy and rebirth; the aquatic milieu as depicted through a fantastic lens; and human manipulation of water for medical and financial profit. It concentrates on the ways in which traditional interpretations of Flaubert and Maupassant's works can be enriched through a focus on spatial, phenomenological, and aesthetic intersections between literature and the environment. Ultimately, this dissertation contributes to the field of Ecocriticism in that it broadens the corpus of present scholarship to include 19<sup>th</sup>-century French texts whose depictions of the aquatic demand critical attention. Furthermore, it adds to Flaubert-Maupassant studies by analyzing texts whose particular combination and examination through an ecocentric lens has not yet been studied by 19<sup>th</sup>-century critics.

Pour une écopoétique de l'eau  
dans les œuvres de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant

By

Abbey Carrico  
B.A., University of Richmond, 2004  
M.A., Virginia Tech, 2006

Advisor: Philippe Bonnefis, Ph.D.

A dissertation submitted to the Faculty of the  
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
in French  
2012

## **Acknowledgements**

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Philippe Bonnefis, pour ses lectures critiques et attentives, ses commentaires indispensables, et l'amitié qu'il a eue la gentillesse de m'offrir dès mes débuts à Emory University. Je tiens aussi à remercier Annick Bonnefis, Séverine Vogel, Marilène Haroux, Lilia Coropceanu, et Adeline Heck pour les lectures attentives qu'elles ont eues la gentillesse d'effectuer à des étapes différentes de l'écriture de cette thèse. J'aimerais également remercier les membres de mon comité, Sharon P. Johnson, Elissa Marder et Claire Nouvet ainsi que la directrice des études graduées à Emory, Valérie Loichot, de leurs conseils pendant mon doctorat. Finalement, je remercie mon mari pour le soutien qu'il m'a apporté dès le début de mes études et pendant l'écriture de ma thèse.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
I. Cauchemar, cauche-mère :	
Les noyades oubliées dans <i>Les Mémoires d'un fou</i> et <i>Pyrénées-Corse</i> de Gustave Flaubert.....	13
II. L'écrasement et la métamorphose :	
<i>Novembre : Fragments de style quelconque</i> .....	54
III. Nympholepsie :	
La quête d'un amour vaporeux dans <i>L'Éducation sentimentale</i> (1845).....	128
IV. « Sur l'eau » avec Guy de Maupassant.....	170
V. L'eau dans <i>Mont-Oriol</i> de Maupassant :	
Vers une lecture naturelle.....	210
Conclusion.....	247
Index Bibliographique.....	253

## Introduction

« Ainsi l'eau nous apparaîtra comme un être total : elle a un corps, une âme, une voix. Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète<sup>1</sup> ». Gaston Bachelard nous donne ce portrait de l'élément liquide dans sa célèbre méditation sur l'eau et l'imaginaire, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Dans la mesure où il traite de l'eau en tant que réalité, en tant que sujet complet, ce principe s'applique indéniablement à la représentation de l'élément aquatique dans les œuvres de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant auxquelles ce projet de thèse est consacré. Notre travail offre, avec d'autres discours dédiés à l'eau, un hommage appuyé à Bachelard et à cet ouvrage qui fête son soixante-dixième anniversaire cette année. Or, bien qu'un regard bachelardien suggère certaines pistes de recherche entreprises ici, cette étude se place en outre dans le domaine contemporain de l'écocritique. Notre but sera alors d'élargir la lecture critique de l'eau ouverte par le philosophe en nous focalisant sur les écrits de ces deux écrivains normands dont la vie ainsi que l'écriture ont été profondément marquées par l'élément aquatique mais que les écocritiques n'ont pas encore analysés et que *L'eau et les rêves* n'examine non plus, absences auxquelles nous nous intéresserons tout au long de cette étude<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942, 24.

<sup>2</sup> Bien que Bachelard précise que « la plupart de ces exemples sont empruntés à la poésie » dans son introduction à *L'Eau et les rêves*, en faisant souvent allusion aux textes



### *Pour une éco-poétique*

Avant de présenter notre problématique, une explication sur le titre de notre thèse précisera le domaine de notre recherche. Le terme « éco-poétique » appartient avant toute chose au mouvement intitulé « l'écocritique », commencé dans le monde anglophone sous les noms d'« ecocriticism », « literary-environmental studies », ou bien encore « green studies<sup>3</sup> ». Il paraît surtout dans les études sur la littérature anglaise et américaine mais s'élargit pour inclure aujourd'hui d'autres sphères de recherche et d'autres régions géographiques et linguistiques<sup>4</sup>. Ce courant de pensée, qui se développe depuis les années quatre-vingt-dix en mouvement essentiellement critique, s'interroge en général sur le rapport entre l'humain et le non-humain et entre l'homme et la nature. Dès son début, il vise une perspective interdisciplinaire, en entrelaçant la théorie culturelle, les études littéraires, et les sciences sous un regard écocentrique et non anthropocentrique<sup>5</sup>.

---

d'autres genres littéraires, il suggère que l'eau s'inscrit également dans les textes romanesques, comme ceux que nous examinerons de Flaubert et de Maupassant.

<sup>3</sup> En français, on dirait « études sur les relations entre la littérature et l'environnement » ou bien « études vertes ».

<sup>4</sup> Pour des références influentes du mouvement, voir : Bate, Jonathan. *The song of the Earth*. Cambridge: Harvard UP, 2000; Coupe, Laurence, ed. *The Green Studies Reader: from Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge, 2000; Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004; Glotfelty, Cheryll and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: U of Georgia P, 1996; Lynch, Tom, Cheryll Glotfelty, and Karla Armbruster, eds. *The Bioregional Imagination: Literature, Ecology, and Place*. Athens: U of Georgia P, 2012; Murphy, Patrick D., ed. *Literature of Nature: an International Sourcebook*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.

<sup>5</sup> Pour un résumé complet sur le mouvement de l'écocritique, voir Blanc, Nathalie, Thomas Pughe and Denis Chartier. « Littérature et écologie : vers une

En tant que discipline académique, l'écocritique n'en est qu'à ses débuts dans le domaine de la littérature française et francophone, ce qui inspire en partie notre propre recherche<sup>6</sup>.

Notre étude entre dans le champ de l'écocritique au sens où elle tente d'élargir la définition ainsi que l'étendue de ce mouvement. Elle remet en question les critiques qui n'examinent que les textes du genre « nature writing », à la façon de Thoreau, et ceux de « l'écriture environnementale », écrits dont « la responsabilité environnementale fait partie de l'orientation éthique<sup>7</sup> ». Nous voudrions suggérer que n'importe quel texte dans lequel la nature apparaît non pas uniquement en tant que thème mais aussi en tant qu'« esthétique » pourrait faire l'objet d'une analyse écocritique<sup>8</sup>. Si cette théorie de l'écocritique réussit, selon Loretta Johnson, ce ne sera que dans la mesure où elle se pose l'objectif de comprendre « toute la littérature » et non plus seulement la littérature dont le

---

écopoétique ». *Ecologie et Politique* 2.36 (2008) : 15-28; Buell, Lawrence. « Ecocriticism: Some Emerging Trends ». *Qui Parle. At the Intersections of Ecocriticism*, Special Issue. Ed. Katrina Dodson. 19. 2 (2011): 87-116; Johnson, Loretta. « Greening the Library : The Fundamentals and Future of Ecocriticism ». *Choice*. Dec. 2009: 7-13; et Posthumus, Stéphanie “Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres.” *Mosaic* 44.2 (2011): 85-100.

<sup>6</sup> Voir, par exemple, les textes sur l'écocritique dans le domaine francophone de Nathalie Blanc, Stéphanie Posthumus, et Michel Collot.

<sup>7</sup> Blanc, Nathalie. « Éthique et esthétique de l'environnement ». *Textuel* (2008). Web. 12 Nov. 2012. <<http://espacestemp.net/document4102.html>>, 4.

<sup>8</sup> « La valeur écologique d'un texte littéraire ne serait donc pas uniquement une question thématique ou une question de choix générique, mais avant tout une question d'écriture, c'est-à-dire d'esthétique et d'imagination, qui sont les critères propres à l'activité artistique » (Blanc, « Éthique et esthétique », 6-7).

mouvement écologiste se sert en tant qu'outil<sup>9</sup>. Michel Collot, professeur qui donne des séminaires en France sur ce qu'il appelle « la géographie littéraire », comprise aussi sous des néologismes « géopoétique, géocritique, [et] écocritique », explique que « [l'on] assiste à l'émergence d'une nouvelle discipline [...] qui viendrait utilement compléter l'histoire littéraire<sup>10</sup> ».

À quoi ressemblera ce mode de recherche dont toute la littérature pourrait faire l'objet et qui ne se limite pas aux intentions de l'auteur mais à celles du lecteur ? Comment fera-t-il toujours partie de l'écocritique et non simplement d'une critique qui se focalise sur la nature ? Cas particulier, l'écocritique expose un rapport étroit entre la politique, ou une éthique, de l'écologie et l'objet de son analyse, le texte, considéré sous un regard esthétique. Et pourtant, afin de mieux définir ce que la critique littéraire apporte à ce sujet, le terme « éco-poétique » serait plus exacte et plus utile pour bien situer son étude dans la sphère artistique qui n'entre pas toujours explicitement dans celle de la politique<sup>11</sup>. Comme Jonathan Bate l'affirme dans son livre inspirateur du mouvement *The Song of the Earth* :

---

<sup>9</sup> « Ecocriticism, once the literary arm of environmentalism, has evolved into a multidisciplinary approach to all environmental literature, which, if ecocriticism does its work, will be all literature. Period » (Johnson, 13).

<sup>10</sup> Collot, Michel. « Vers une géographie littéraire ». 10 Feb. 2011. Web. 12 Nov. 2012 <<http://geographielitteraire.hypotheses.org/230>>.

<sup>11</sup> Pour une autre définition du mouvement intitulé en anglais « ecopoetry », voir l'introduction dans Bryson, J. Scott, ed. *Ecopoetry : A Critical Introduction*. Salt Lake City : The U of Utah P, 2002.

Ecocriticism does have a contribution to make to green politics, as postcolonial and feminist readings contribute to race and gender politics, but its true importance may be more phenomenological than political. If that is the case, 'ecopoetics' will be a more helpful denomination than 'ecocriticism'<sup>12</sup>.

Beaucoup plus que l'écocritique, l'écopoétique signifie alors la tendance littéraire, artistique, voire créative entreprise dans les œuvres étudiées ainsi que dans l'optique du lecteur.

D'ailleurs, elle nous fait assister, comme l'explique Blanc, « à une réinscription écologique de la nature et, par conséquent, à une réinscription de l'art dans la nature<sup>13</sup> ». Il s'agit d'un processus réciproque dans lequel l'art nous apprend la nature et la nature nous apprend l'art. Dans les termes de Thomas Pughe, le « but est de montrer que le concept de réinvention de la nature, concept clé d'une éco-poétique, doit s'appliquer à l'écriture elle-même pour avoir une validité critique<sup>14</sup> ». C'est « comme s'il existait une sorte d'adéquation entre l'écriture littéraire et la nature<sup>15</sup> ». Mais, ce n'est pas à dire que le créatif l'emporte sur le critique, deux approches également importantes dans les études littéraires. Comme le décrit le rédacteur en chef de la revue *Ecopoetics*, Jonathan Skinner, le terme « écopoétique » se compose de deux parties, évoquant à la fois la racine

---

<sup>12</sup> Bate, 75.

<sup>13</sup> Blanc et al., « Littérature et écologie », 1.

<sup>14</sup> Pughe, Thomas. « Réinventer la nature : vers une éco-poétique ». *Études anglaises* 1.58 (2005), 71.

<sup>15</sup> Pughe, 77.

grecque « *oikos* », transformé en « éco » (« the house we share with several million other species, our planet Earth »), et « poétique », ou « *poiesis* » de l'origine grecque : « 'Poetics' is used as [*poiesis*] or making, not necessarily to emphasize the critical over the creative act (nor vice versa). Thus: ecopoetics, a house making<sup>16</sup> ». C'est dans ces perspectives qui mettent au premier plan l'importance du littéraire dans la « réinvention » et la compréhension de la nature que s'inscrit notre projet.

### ***Flaubert***

En lisant les textes de jeunesse de Gustave Flaubert, on remarque presque immédiatement l'influence du genre romantique dans son style et dans ses thèmes. Il importe de noter que cette inspiration provient du mouvement allemand dans la mesure où les écrits flaubertiens font écho au style mélancolique et sentimental typique du romantisme du nord comme le décrit Madame de Staël dans *De l'Allemagne*. Le jeune écrivain, étant inspiré en partie par Goethe, s'aligne sur la vision du moi-intérieur telle qu'elle est représentée dans l'art allemand. Incontestable est aussi l'influence de certains poètes anglais et de certains écrivains français, tels que Byron et Chateaubriand, sur les textes de Flaubert. Celui-ci se voit plus tard « guéri », pour ainsi dire, du romantisme pour laisser place à d'autres genres et à d'autres styles plus caractéristiques à l'écrivain lui-même.

---

<sup>16</sup> Skinner, Jonathan. « Editor's Statement ». *Ecopoetics* 1 (2001), 7.

Dans ce Flaubert romantique, dont nous considérerons les écrits dans cette réflexion, nous rencontrons un observateur des détails qui s'inspire de la nature et surtout de l'eau. Tenons compte que l'élément aquatique représentait pour les écrivains romantiques un symbole riche et capable de dévoiler les impressions du monde, un monde à la fois grotesque et sublime. Il n'est pas alors surprenant que Flaubert se sert, lui aussi, de cet élément naturel et intrigant. Staël expose ce rapport intime entre la nature et l'écriture : « 'Un nouveau genre de poésie existe dans les ouvrages de prose [...] c'est l'observation de la nature dans ses rapports avec les sentiments qu'elle fait éprouver à l'homme<sup>17</sup> ». À titre d'exemple, dans *L'Éducation sentimentale* (1845), texte que nous examinerons plus tard, il se trouve des échos du cycle lyrique *La Belle Meunière* (*Die schöne Müllerin*) que le compositeur romantique Franz Schubert créa d'après les lieder du poète Wilhelm Müller en 1823. Dans cette pièce ainsi que dans le texte de Flaubert, le ruisseau (ou la rivière dans le cas de *L'Éducation*) représente en même temps le lieu d'une rencontre amoureuse et celui de la perte, thématique souvent abordée dans les écrits romantiques qui tentent de manifester d'un point de vue esthétique les états d'âmes des individus. Le fleuve réapparaît à de nombreuses reprises dans d'autres textes de Flaubert et fait allusion, par conséquent, à ce moment traditionnellement romantique et *écopoétique* dans son écriture.

---

<sup>17</sup> Michel Collot cite l'écrivain dans son livre *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : Librairie José Corti, 2005, 37-38.

Bien que l'écrivain se trouve au moment de la « crise de la figuration romantique et réaliste [...] les deux tendances rivales de la modernité », comme l'explique Collot, et qu'il tente pendant sa vie de maîtriser son style (et de faire des recherches excessives sur les faits historiques comme il avait fait pour la rédaction de *Salammbô*), l'influence romantique d'où provient la métaphore aquatique marque sans aucun doute toute son œuvre. En parlant de Flaubert qui écrit *L'Éducation sentimentale*, la deuxième version, Jean-Pierre Richard le remarque : « Mais il nous faut le suivre encore quelque temps dans l'univers liquide où il est en train de nager<sup>18</sup> ». Ce que nous voulons faire ici, c'est suivre le jeune Flaubert, nous lancer avec lui dans ces écrits de jeunesse où l'eau apparaît pour la première fois et établit par la suite « l'univers liquide » que Richard mentionne et qui définit, d'une certaine manière, toute la problématique de son œuvre.

Pour ce faire, nous nous focaliserons sur trois textes de l'écrivain dont certains n'étaient même pas connus de ses contemporains, *Les Mémoires d'un fou* (1838), *Novembre : Fragments de style quelconque* (1842), et *L'Éducation sentimentale* (1845). Cette absence de parution et de circulation pourrait expliquer en partie le manque de discours critique, du moins à son époque, qui aurait placé Flaubert parmi d'autres écrivains plus reconnus pour leur traitement de l'eau dans leurs écrits. « L'homme océan », par exemple, n'était certainement pas Flaubert, mais Hugo, celui chez qui la thématique de la noyade a marqué à la fois sa vie et sa poésie et dont l'épopée *Les*

---

<sup>18</sup> Richard, Jean-Pierre. *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*, Paris : Éditions du Seuil, 1954, 154.

*Travailleurs de la mer* témoigne d'une fascination ininterrompue pour le milieu liquide<sup>19</sup>. Si on se demandait qui était l'écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle que l'eau enchantait sans cesse, on penserait peut-être à Chateaubriand dont les personnages se découvrent si intimement devant la nature, ou bien, à Baudelaire, dont les poèmes révèlent des thèmes associés à l'eau (parmi d'autres, bien entendu, comme Rimbaud, Claudel, ou bien Michelet). Cependant, on ne penserait presque jamais à Flaubert. Tout comme les titres des textes examinés ici le montrent, l'eau n'était pas le grand sujet de ses écrits : l'eau y coule, que l'écrivain le veuille ou non. C'est en fait cet aspect de son œuvre, que l'on pourrait appeler l'inconscient de la présence de l'élément aquatique, qui nous intrigue le plus. Il se trouve un regard écocentrique dans les écrits de Flaubert, et notre but est de le mettre au premier plan.

### ***Maupassant***

Avançons à la fin du siècle, à l'année exacte de 1881 où le conte *Sur l'eau* de Guy de Maupassant paraît pour installer dès lors l'écrivain dans le genre du fantastique. Si on en doute, regardons quelques ans plus tard, et lisons la nouvelle par excellence de ce genre, *Le Horla*. Toujours en 1887, découvrons aussi le roman *Mont-Oriol* dont la proximité de la date de parution avec le conte n'indique pourtant pas une certaine

---

<sup>19</sup> C'est une exposition présentée par la Bibliothèque nationale de France dans la grande galerie du site François-Mitterrand du 20 mars au 23 juin 2002 qui appelle Hugo « l'homme océan ». Voir Prévost, Marie-Laure, ed. *Victor Hugo : L'homme océan*, Paris : Seuil, 2002.



intimité, ni en thème, ni en style. Dans *Mont-Oriol* c'est toujours l'eau qui se révèle en tant que problématique centrale de l'histoire, comme tel est le cas dans *Sur l'eau*, mais l'élément qui surgit ici est décrit d'une façon bien différente.

À la différence des écrits de Flaubert, ceux de Maupassant montrent dans leurs titres même un intérêt explicite pour l'eau. Et, dans sa vie personnelle, cet écrivain, que l'on appelle souvent le « disciple » de Flaubert, était connu pour ses aventures canotières. Or, tout comme son « maître », on ne penserait pas immédiatement à Maupassant si l'on voulait lire les écrits de « l'homme océan », ou de l'homme aquatique. Ce ne serait pas à cause de l'absence de l'eau dans son œuvre ni dans sa vie, comme nous venons de le mentionner, mais à cause du discours critique lui-même. On place Maupassant le plus souvent dans le genre du fantastique et on l'étudie plutôt sous un regard psychanalytique, ce qui n'est pas sans importance, mais ce qui donne l'impression que les personnages en tant que représentations humaines sont les éléments les plus significatifs dans ses histoires. C'est plus avec les critiques qui se focalisent sur l'espace, et surtout sur l'espace géographique, que nous voulons aligner notre recherche en tentant de réorienter le discours sur l'aspect écocentrique évoqué dans ses œuvres<sup>20</sup>.

À l'époque de Maupassant, une nouvelle interprétation, ou bien un nouvel usage, de l'eau émerge. Auparavant, dans les écrits de Flaubert ainsi que dans ceux d'autres écrivains romantiques, l'idée que la nature et l'être humain s'influencent mutuellement

---

<sup>20</sup> Il y a des critiques qui examinent l'élément liquide et la représentation de la nature dans l'œuvre de Maupassant et surtout sous l'aspect de l'espace. Voir nos chapitres sur l'écrivain ainsi que notre bibliographie pour des références.

surgit dans une représentation quasi-panthéiste qui place la nature à un niveau égal à celui de l'homme, tous les deux agissant ensemble dans un état d'harmonie réciproque. Inspirés par Rousseau, les penseurs de cette période considèrent l'état naturel de la terre en tant que symbole de l'espace idéal où l'intervention humaine devait être cachée et gardée invisible. En raison du développement de l'industrialisation et du capitalisme, progressivement, le rapport entre le monde naturel et le monde social se transforme. L'exploration d'« autres mondes », soit d'autres civilisations, soit d'autres terres, continue en telle mesure que l'homme se voit enfin capable de dominer tout ce dont il avait envie auparavant.

Or, ce n'est pas toujours dans le but de conquérir que celui-ci s'impose dans le domaine du naturel : le progrès scientifique et médical exige que l'on apprenne la manipulation des ressources naturelles pour l'amélioration de l'état humain. C'est ici, dans ce rapport où le côté médical s'attèle à celui naturel que nous rencontrons l'eau représentée dans *Mont-Oriol*. Et, bien que dans *Sur l'eau* l'aspect médical n'ait guère d'importance, c'est là où nous commencerons à comprendre que le lien entre la nature et l'homme n'est qu'un lien *spatial*, que la nature telle qu'elle est vue d'un regard maupassantien n'est pas définie par rapport à l'homme, mais que l'homme est défini par rapport à la nature. Sans le dire directement, Maupassant nous fait penser à notre état en perpétuelle évolution dans l'espace : est-ce que *tout* appartient au domaine de l'humain ? Et si oui, l'homme connaît-il les conséquences et dangers que les romantiques annoncent lorsqu'ils écrivent sur la grandeur et la puissance du monde naturel ?

### ***Problématique***

Notre orientation écocentrique et écopoétique provient tout d'abord de la représentation de l'eau qui coule textuellement, stylistiquement, et phénoménologiquement dans les œuvres de Flaubert et de Maupassant. C'est dans les écrits de ces deux écrivains, liés non seulement par leur relation professionnelle et personnelle mais aussi par l'accent sur le milieu aquatique évoqué dans leurs textes, que nous entreprenons notre réflexion. Notre regard se transformera avec chaque texte examiné et avec le rôle précis que chaque écrivain apporte à l'élément dans son propre style.

Avec Flaubert, nous prendrons un regard moitié anthropocentrique, moitié écocentrique qu'expriment les textes du romantique eux-mêmes, tandis qu'avec Maupassant, notre perspective se focalisera davantage sur l'eau telle qu'elle est représentée en tant que personnage et sujet, optique qui trahit la tension continue entre la nature et l'homme. Nous nous interrogerons sur la problématique de l'eau figurée dans les œuvres de ces écrivains, sujet qui n'a pas encore été abordé systématiquement par d'autres critiques mais qui a attiré notre attention. Nous tenterons ainsi de répondre à une question qui apparaît à première vue simple mais dont l'intérêt se montrera de plus en plus complexe tout au long de cette étude : Quelle est la représentation de l'eau dans les œuvres de Flaubert et de Maupassant, et comment pourrait-elle nous faire repenser notre interprétation traditionnelle de leurs écrits ?

**I**

**Cauchemar, cauche-mère :**

**Les noyades oubliées dans**

***Les Mémoires d'un fou et Pyrénées-Corse de Gustave Flaubert***

*« Mer : N'a pas de fond. Image de l'infini.  
Donne de grandes pensées. Au bord de la  
mer il faut toujours avoir une longue-vue.  
Quand on la contemple toujours dire :  
'Que d'eau ! Que d'eau !' »*

(Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*)

### *Mer, mère*

Cette analyse part de l'étymologie du mot français la « mer ». D'une part, d'après le Littré, le sens propre du terme « mer » dérive son origine du sanscrit « maru », dénotant « le désert, c'est-à-dire l'élément mort, stérile. »<sup>21</sup> Selon *le Grand Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle*, « le sens que l'on obtient par cette étymologie se justifie facilement. La mer s'offre naturellement à l'imagination comme une grande surface stérile et déserte. »<sup>22</sup> Stérile, déserte, morte : cela veut dire, sans vie. De surcroît, si l'on croyait l'ancien proverbe, « Qui craint le danger ne doit pas aller en mer », on penserait alors que la mer peut aussi prendre la vie, qu'elle provoque la mort. Sujet de nombreuses études et explorations depuis l'origine du monde, la mer continue néanmoins à inspirer la peur chez les observateurs. Jules Michelet explique cet effroi par le fait que « l'eau pour tout être terrestre, est l'élément non respirable, l'élément de l'asphyxie. »<sup>23</sup> Comme on le sait trop bien aujourd'hui de par l'effet ravageur des tsunamis et autres catastrophes, l'eau de la mer ou de l'océan peut aisément envahir et inonder la terre, ne laissant aucun rescapé dans sa furie.

D'autre part, du point de vue scientifique et écologique, la mer participe à l'alimentation de la terre : elle est essentielle au cycle de l'eau et elle contient au fond tout un univers vivant. C'est « la vaste étendue d'eau salée qui baigne toutes les parties

---

<sup>21</sup> « Mer ». *Dictionnaire de la langue française*. ed. 3.1873-1874.

<sup>22</sup> « Mer ». *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. 1877.

<sup>23</sup> Michelet, Jules. *La Mer* (1861). Paris : Gallimard, 1983, 43.

de la terre. »<sup>24</sup> Pour citer encore une fois Michelet qui se présente en autorité sur cet élément énigmatique : « Elle féconde, vivifie la Terre de ses vapeurs. »<sup>25</sup> Bien que Michelet reconnaisse l'aspect néfaste de la mer, à son avis le rôle principal de celle-ci est surtout de donner la vie : « Telle est la mer. Elle est, ce semble, la grande femelle du globe, dont l'infatigable désir, la conception permanente, l'enfantement, ne finit jamais. »<sup>26</sup> Gaston Bachelard met en lumière, un siècle après l'historien et faisant allusion en partie à celui-ci, la nature nourrissante et maternelle de l'eau : « C'est parce que l'eau est un lait, pour l'inconscient, qu'elle est prise si souvent, au cours de l'histoire de la pensée scientifique, pour un principe éminemment *nutritif*. »<sup>27</sup> Les mots associés à l'aspect reproducteur et maternel de l'eau surgissent à première vue dans ces descriptions : elle « baigne », elle « féconde », elle « enfante », elle « allaite ». Dans cette perspective, on s'avise que la mer ressemble ainsi à son homonyme la mère, celle qui donne naissance,

---

<sup>24</sup> « Mer ». *Dictionnaire de l'Académie*. ed. 6. 1835.

<sup>25</sup> Dans cette citation, il n'est pas clair si Michelet cite « des rêves allemands » (329) ou si ce sont ses propres mots.

<sup>26</sup> Michelet, 113.

<sup>27</sup> Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942, 142. En assimilant l'eau au lait, Bachelard fait allusion sans doute au roman d'Edgar Allan Poe *Narrative of A. Gordon Pym of Nantucket*, écrit au même moment que *Les Mémoires d'un fou*. Tout à la fin de cette histoire, l'océan sur lequel flottent le narrateur et ses compagnons prend une consistance laiteuse et lourde qui fait peur aux hommes. L'eau ressemblant à une cataracte dangereuse se prépare à engloutir les hommes. Bachelard, à l'inverse de Poe, préfère signaler l'aspect nutritif de cet élément laiteux. Mais, même dans l'œuvre de Flaubert, le lait n'a pas toujours de fonction nutritive. Comme l'indique Florence Emptaz, l'enfant de Frédéric et de Rosanette dans *L'Education sentimentale* meurt d'un problème associé à l'ingestion du lait : « 'Stomatite crémeuse', dit-on en médecine – et c'est là, assurément, le terme que cherche Rosanette – pour caractériser les plaques d'un blanc laiteux qui affectent les muqueuses buccales du nourrisson » (Emptaz, Florence. *Aux pieds de Flaubert*. Paris : Bernard Grasset, 2002, 223).

qui est la « cause, [l'origine], [le] lieu qui produit. »<sup>28</sup> L'eau de la mer est donc double : c'est à la fois celle qui peut détruire l'homme et celle qui remplit la terre de vie.

Le thème de la dualité de l'eau s'inscrit dans les écrits de Flaubert, et notamment ceux du début romantique de sa carrière lorsque l'écrivain tentait de représenter le lien entre la vie et la mort, lui, habitué à voir des cadavres dès son plus jeune âge à l'Hôtel-Dieu où il avait passé son enfance. Sa jeunesse n'était par ailleurs ni confinée à l'hôpital ni à l'intérieur : il passait de longs séjours à la mer et sur les bords de la Seine dans les villes de Nogent-sur-Seine, Yonville, Croisset, Trouville, Pont-l'Évêque, Deauville... il passa même du temps en Corse dans la Méditerranée lors de son premier grand voyage après son baccalauréat.<sup>29</sup> Flaubert était bon nageur, et l'eau ne lui était pas inconnue. C'est en fait le cadre d'une des scènes les plus fondatrices de toute son œuvre, une scène qui se trouve dans *Les Mémoires d'un fou*, manuscrit rédigé à l'âge de quinze ans, et dont on trouve de nombreux échos dans les travaux ultérieurs de l'écrivain.<sup>30</sup>

Le récit des *Mémoires d'un fou*, et en particulier la scène du rêve qui évoque la noyade de la mère du narrateur, sera notre premier objet d'étude dans ce chapitre. De

---

<sup>28</sup> « Mère ». *Dictionnaire de la langue française*. 1872.

<sup>29</sup> Voir au sujet de l'enfance de Flaubert, parmi d'autres, Brombert, Victor. *Flaubert par lui-même*, Paris: Editions du Seuil, 1971. Varenne, Jean de la. *Flaubert par lui-même*. Paris : Editions du Seuil, 1951.

<sup>30</sup> Flaubert donna *Les Mémoires d'un fou* à Alfred Le Poittevin au début de 1839. Le texte n'a été publié pour la première fois qu'en 1901 dans *la Revue blanche*. Pour plus de renseignements sur le manuscrit du texte, voir Gothot-Mersch, Claudine. « Note sur le texte » *Les Mémoires d'un fou. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 1370-1375.

cette disparition de la mère nous passerons ensuite à l'apparition de la femme idéale, la femme que le jeune narrateur rencontre, non sans coïncidence, au bord de la mer. Bien que certains critiques comme Claudine Gothot-Mersch et Shoshana Felman, aient commenté la symétrie de cette disparition-apparition, peu d'entre eux mettent en avant l'importance du lieu aquatique dans cette symétrie et son rôle fréquent dans l'univers textuel de Flaubert.<sup>31</sup> Nous constaterons en outre que la véritable femme-idéale, celle à laquelle font allusion d'autres héroïnes flaubertiennes, n'est autre que cette mère noyée, c'est elle la figure essentielle dans la manifestation de la seconde femme de cet écrit et de ceux qui le suivent. Pour ce faire, nous tournerons alors notre attention critique vers cette origine textuelle et rêvée de la femme aimée. Dans un second temps, notre analyse suivra la trace de cette première noyade dans *Pyrénées-Corse* (1840), dans un épisode révélateur où l'écrivain lui-même est témoin d'une noyade réelle mais qui semble par la suite être oubliée par Flaubert et par les flaubertistes. Dans ce chapitre, nous montrerons l'originalité stylistique et théorique de Flaubert : la mort précédant la vie, l'objet prenant la place de l'humain, la métaphore aquatique et romantique apparaissant dans son œuvre.

---

<sup>31</sup> Voir Felman, Shoshana. « Thématique et rhétorique ou la folie du texte ». *La production du sens chez Flaubert*. Ed. Claudine Gothot-Mersch. Paris : Union générale d'éditions, 1975, 27. Voir aussi Claudine Gothot-Mersch, « Notice », *Les Mémoires d'un fou*, 1368-1369. Et, Raymond, Marcel. *Romantisme et rêverie*. Paris : José Corti, 1978, 212.



***Rêver la mer : « 'Ô mer je t'ai toujours aimée' »***<sup>32</sup>

Le lecteur des *Mémoires d'un fou* entre immédiatement dans les méditations nostalgiques du narrateur qui raconte sa vie, ou comme il le dit, sa pensée. C'est une pensée qui se montre, tout comme le texte, à la fois morcelée et fluide, digressant d'un sujet à un autre sans transition nette et sans idée fixe mais qui garde tout au long un style vif, brut, honnête. Le manuscrit originel, offert au cher ami de Flaubert, Alfred le Poittevin, en 1839, n'existe que dans une seule version, à la différence des autres travaux de Flaubert qui ont été modifiés dans plusieurs ébauches. Ce n'est ni une mise au net, ni un brouillon, et il garde dans la version définitive les pages retravaillées et révisées de la main de Flaubert.<sup>33</sup> Le texte se présente alors de façon quasiment stable même dans son propre effacement et son instabilité : il nous semble que la fluidité de l'œuvre provient tout d'abord d'une fragmentation, la version définitive gardant toutes les traces de son travail originel. Ce qui offre en effet d'autant plus d'intérêt, c'est que le narrateur explique lui-même son travail en des termes qui font penser à l'écoulement : « [Je] vais mettre sur le papier tout ce qui me viendra à la tête [...], – du rire et des pleurs, du blanc et du noir, des sanglots partis d'abord du cœur [...] ; – et des larmes délayées dans des métaphores romantiques. »<sup>34</sup> Il représente ses idées dans un milieu mouillé de pleurs, de sanglots, et de larmes où les métaphores jouent elles aussi un rôle liquéfiant. Notons

---

<sup>32</sup> Flaubert, Gustave *Les Mémoires d'un fou. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 477.

<sup>33</sup> Voir note 11.

<sup>34</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 467-468.

ainsi que l'eau, même sous différentes formes, marque profondément la conception ainsi que la rédaction des *Mémoires*.

Dans son enfance le narrateur se décrit comme « un pauvre fou sans idées fixes, sans opinions positives », comme un rêveur qui ne faisait rien d'autre que regarder, contempler, et aimer.<sup>35</sup> La contemplation, et par suite l'amour, commença pour le garçon dans la nature.<sup>36</sup> Bien qu'il ait tendance à l'introspection, la nature surpasse son âme en tant que premier objet d'analyse, et c'est elle en effet qui le plonge dans ses premières extases : « Je regardais l'eau couler entre les massifs d'arbres qui penchent leur chevelure de feuille et laissent tomber des fleurs, je contemplais de dedans mon berceau la lune sur son fond d'azur [...], j'avais des extases devant un beau soleil. »<sup>37</sup> Dans ce même souvenir des plaisirs d'enfance, le narrateur mentionne pour la première fois la mer, précédée par le premier emploi dans le texte du verbe « aimer » : « J'aimais aussi, et c'est un de mes plus tendres et plus délicieux souvenirs, à regarder la mer, les vagues mousser l'une sur l'autre, la lame se briser en écume, s'étendre sur la plage et crier en se retirant sur les cailloux et les coquilles. »<sup>38</sup> Bien qu'il conçoive ce moment comme un des plus tendres de son enfance, l'agitation répétitive de l'eau à ses pieds marque une certaine brutalité : la lame se brise et les vagues crient comme si elles s'étaient blessées sur la plage et sur les cailloux qu'elles frappent à nombreuses reprises. Et pourtant, le narrateur

---

<sup>35</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 469.

<sup>36</sup> Voir au sujet de l'assimilation du regard au désir notre premier chapitre sur *Novembre*.

<sup>37</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 469.

<sup>38</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 469.

ne participe pas directement à cette violence. Une distance physique s'opère dans le souvenir : en tant qu'observateur le jeune homme n'entre pas *dans* l'eau, son rôle n'est que de la regarder et de l'écouter. Même lorsqu'il s'approche du bord de l'eau et aspire « cet air salé et frais de l'Océan », il ne s'y jette pas.<sup>39</sup> À ce moment, il n'est pas nageur, mais observateur.

La seconde référence à l'amour est située au bas de la même page. Il s'agit ici de l'amour filial : « J'étais gai et riant, aimant la vie et ma mère, pauvre mère ! »<sup>40</sup> Il nous faut remarquer qu'entre *la mer* et *la mère* dans les extraits cités ci-dessus, le texte s'interrompt. Pour lier *la mer* à *la mère* il faut passer par la description d'un gouffre, un gouffre que le narrateur observe d'abord dans l'infini de l'horizon mais qu'il retrouve ensuite en lui-même. Comme Michel Collot le décrit, « l'évocation poétique donne moins à voir qu'à imaginer et à entendre le retentissement intérieur du spectacle extérieur. »<sup>41</sup> Le jeune Flaubert, à l'instar de son narrateur, s'inspire d'une expression romantique qui considère les éléments sensoriels et retentissants du paysage. En effet, avant d'annoncer qu'il aime sa mère, le héros des *Mémoires* dépeint le vide qu'il ressent en regardant l'eau:

Je regardais l'immensité, l'espace, l'infini, et mon âme s'abîmait devant  
cet horizon sans bornes. Oh ! mais ce n'est pas là qu'est l'horizon sans

---

<sup>39</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 469.

<sup>40</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 469.

<sup>41</sup> Collot, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : Librairie José Corti, 2005.

bornes ! Le gouffre immense. Oh ! non, un plus large et plus profond abîme s'ouvrit devant moi. Ce gouffre-là n'a point de tempête : s'il y avait une tempête il serait plein – et il est vide !<sup>42</sup>

Pour le héros, ce n'est qu'après avoir regardé, après avoir vu la mer, qu'il se trouve vide et qu'il peut par la suite dire qu'il aime sa mère. Il faut remarquer que dans ce passage le narrateur ne se contente pas de ne pas avoir trouvé de tempête dans l'infini. Autrement dit, il se sent aussi vide que l'espace devant lui. Une tempête, c'est ce qu'il cherche, ce qu'il désire. La mer, pour chaque penseur romantique, était le lieu par excellence de cette agitation aussi réelle que symbolique, ce que Flaubert montre à nouveau dans un de ses autres écrits de jeunesse où se trouve une pareille assimilation de l'existence à la dichotomie océan-tempête : « Oh la pensée ! autre océan sans limites ; c'est le déluge d'Ovide, une mer sans bornes, où la tempête est la vie et l'existence. »<sup>43</sup> La vie, c'est la tempête, la tempête, la vie. Sans tempête, le vide, l'abîme, le gouffre le plus profond que Baudelaire nommera l'Ennui, rongera l'existence du jeune penseur.<sup>44</sup>

Revenons à la seule phrase qui constitue le paragraphe suivant la description du gouffre dans le texte (« J'étais gai et riant, aimant la vie et ma mère, pauvre mère ! »), mais cette fois-ci examinons de plus près ce qui en a été biffé dans le manuscrit :

---

<sup>42</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 469.

<sup>43</sup> Flaubert, Gustave. *Agonies : Pensées sceptiques. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 399.

<sup>44</sup> Voir « Au lecteur » dans Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Édition de Cluny, 1941.

J'étais gai et riant, aimant la vie et ma mère, pauvre mère ! qui [a] versé tant de larmes sur [ma] fragile existence, qui [veillait] tant de nuits et avec tant d'amour au chevet de ton enfant.....quel monde que le cœur d'une mère quels élans d'amour en sortent, combien de douces choses son âme en est baignée d'une mysticité de tendresse qui est quelque chose des cieux.<sup>45</sup>

Nous notons premièrement qu'avant de décider du temps du verbe « veiller » à l'imparfait dans cette version du passage, Flaubert avait corrigé le temps du verbe plusieurs fois, hésitant entre passé simple et imparfait<sup>46</sup>. La première fois le verbe se conjugue à l'imparfait, ensuite, au passé simple, puis à l'imparfait, et finalement, comme on le sait, le verbe ainsi que le reste de la phrase disparaissent du texte « final ». Cette indécision pourrait signaler une autre indécision sur le plan psychanalytique et symbolique de l'inconscient : la question du rapport mère-fils. D'une certaine manière, l'imparfait dans cette phrase pourrait indiquer une action habituelle en ce qui concerne l'activité vigilante de la mère, cela pour dire qu'elle accordait sans cesse son attention à l'enfant qui était peut-être malade dans son berceau (le verbe « veiller » s'employant parfois pour dénoter l'action d'une personne qui passe la nuit auprès d'un malade ou d'un

---

<sup>45</sup> C'est grâce aux notes méticuleuses de Gothot-Mersch sur le manuscrit des *Mémoires* que nous avons l'occasion de rencontrer ces phrases supprimées dans la version définitive du texte. Voir, Gothot-Mersch, « Note sur Chapitre II », 1376.

<sup>46</sup> La note de Gothot-Mersch le révèle: « pauvre mère ! [qui a versé tant de larmes sur mon [*sic*] fragile existence qui [veillais *corrigé en* veillas *corrigé en* veillais] tant de nuits et avec tant d'amour [sur *biffé*] au chevet de ton enfant... » (1376).

mort). Le passé simple, à l'inverse, suggérerait que le fait évoqué est achevé, que la vigilance durable de la mère sur son enfant n'exista pas pendant longtemps. Bref, les corrections grammaticales du temps du verbe pourraient révéler une inquiétude et une incertitude chez le jeune écrivain en ce qui concerne la présence permanente de sa mère. Veillerait-elle toujours sur son enfant ou le laisserait-elle seul sans autre souvenir que celui d'une « pauvre mère » ? La suppression de cette partie qui fait l'éloge de la mère attentive et observatrice auprès de l'enfant, insinue en outre que l'enfant, le narrateur des *Mémoires*, se sent seul et vide comme l'infini qu'il avait précédemment contemplé.

Il importe d'ajouter que c'est la mère cette fois-ci qui prend la position d'observatrice au lieu de l'enfant. Le narrateur devient l'objet du regard tandis qu'en face de la mer, homonyme de la mère, c'est lui qui regarde. De plus, dans cet extrait, la mère biologique ressemble à la mer dépeinte ci-dessus. L'amour sort du cœur maternel avec vigueur comme les vagues moussent les unes sur les autres. L'une crie alors quand l'autre pleure. Ce sont les liquides, qui « [forment poétiquement] des flots ou des ruissellements, tels les pleurs », pour reprendre une description de Thierry Houlle.<sup>47</sup> La mère se voit entièrement liquide sinon *liquéfiée* par la description du fils : elle verse des larmes, elle est baignée de tendresse, l'amour en jaillit. L'idée de jaillissement est tout entière contenue dans le mot grec « kréne », signifiant « la source ou la fontaine » ainsi que « le flux de paroles. »<sup>48</sup> Cette description crée ainsi un second souvenir à la fois

---

<sup>47</sup> Houlle, Thierry. *L'eau et la pensée grecque: Du mythe à la philosophie*. Paris : L'Harmattan, 2010, dans une note, 25.

<sup>48</sup> Houlle, dans une note, 25.

tendre et brutal dans l'imagination du narrateur. Dans la version définitive du texte, le héros semble oublier en fait que c'est la mère qui verse des larmes pour et sur lui, et il efface ce souvenir du texte. Le lecteur est par conséquent privé de la comparaison symbolique entre la mer et la mère et ne voit pas la position observatrice de cette deuxième. Dès cet effacement, le narrateur s'approprie la place du veilleur ; il veille sur la mer comme sa mère l'avait regardé. Nous pourrions même constater que l'effacement textuel de la mère vigilante préfigure la perte de celle qui se noie dans un épisode cauchemardesque du narrateur : la mère qui se noie a déjà été une fois effacée de sa mémoire. Elle n'est autre que le souvenir, l'ombre et le fantôme, d'une autre figure dont la présence a précédemment hanté l'enfant. Comme nous le verrons dans d'autres écrits de Flaubert, l'histoire commence, contre toute logique, à partir d'une absence.<sup>49</sup> Ou, comme l'explique Felman : « Il n'y a d'inscription que parce qu'il y a effacement. »<sup>50</sup>

### *Cauchemar, cauche-mère*

L'effacement a lieu dans l'eau. Plus le narrateur décrit la puissance de la mer au cours de son histoire, moins il fait de distinction entre les différentes eaux. À son avis les fleuves ne s'opposent pas aux mers, malgré leurs différences manifestes. Bachelard, à

---

<sup>49</sup> Florence Emptaz souligne aussi l'importance de cet ordre inversé de la mort et la vie chez Flaubert en résumant le personnage du perroquet dans *Un cœur simple* de Flaubert : « [Loulou] commence par mourir » (Emptaz, Florence. *Aux pieds de Flaubert*. Paris : Bernard Grasset, 2002, 297).

<sup>50</sup> Felman, « Thématique », 27.

l'inverse, différencie les eaux « douces » des eaux « violentes ».<sup>51</sup> Pour lui, les eaux ne se distinguent pas seulement par leur qualité physique – que ce soient les eaux des lacs, des ruisseaux, de l'océan – mais aussi par leur qualité transformative dans l'imaginaire. C'est-à-dire que l'eau d'un fleuve dans l'opinion d'un penseur peut aisément changer de nature et de qualité dans l'imagination d'un autre. Bien qu'un fleuve puisse être associé à la tranquillité, par exemple, à certains moments cette eau « douce » peut devenir très dangereuse, en ressemblant à l'eau de la mer qui a une nature double dont nous avons déjà discuté. Peu importe de quelle eau il s'agit, et c'est autour de cette idée que notre réflexion s'oriente, l'eau peut noyer des individus qui s'en approchent de trop près. En fait, l'océan, synonyme de la mer, est à l'origine le nom d'un fleuve : pour le peuple grec, *Ôkeanos* (*Oceanus* en latin) est « le nom propre du fleuve mythique qui coule, sans source ni fin, autour du monde terrestre. »<sup>52</sup> En tant que figure mythique, *Ôkeanos* était « le dieu des eaux primitives, personnifiant le fleuve universel. »<sup>53</sup> Les eaux représentent alors une universalité et une origine communes à tous les hommes.

Ainsi les fleuves coulent-ils aussi librement que la mer, en dépit de la présence de l'humain dans leur domaine naturel. Le narrateur des *Mémoires* se figure une fin du monde où la nature reste et l'homme disparaît, l'humanité s'étant tuée de sa propre main vampirique. Ce jeune penseur ne se juge pas pourtant comme un homme ordinaire. Il ne s'effraie pas du vide devant lui, contrairement aux autres qui se perdront face au néant : «

---

<sup>51</sup> Voir Bachelard, *L'eau et les rêves*.

<sup>52</sup> « Océan ». *Dictionnaire historique de la langue française*. 1992.

<sup>53</sup> « Océan ». *Dictionnaire historique*.



Alors il y aura un rire immense de désespoir quand les hommes verront ce vide, quand il faudra quitter la vie, pour la mort — pour la mort qui mange, qui a faim toujours. »<sup>54</sup>

Le narrateur se distancie de l'homme apeuré lorsqu'il emploie les mots « l'homme », « la race », et « les hommes » au lieu de « nous » pour décrire la situation désespérée face à la mort.<sup>55</sup> Lui, il sait où regarder et sur quoi s'appuyer. Il fixe son regard sur la lame qui se brise et qui se retire répétitivement de la plage malgré les cailloux et les coquilles durs :

Alors la mer sans digues battra en repos les rivages, et ira baigner ses flots sur la cendre encore fumante des cités [...] ; les fleuves couleront dans des prairies émaillées, la nature sera libre sans homme pour la contraindre, et cette race sera éteinte car elle était maudite dès son enfance.<sup>56</sup>

Le héros reconnaît l'impuissance de l'homme par rapport à la nature, ce qu'Annette Clamor identifie comme le « véritable *leitmotiv* des œuvres de jeunesse [de Flaubert] », parce que « l'auteur novice se plaît à dénoncer violemment non seulement l'insignifiance mais encore l'impuissance de l'homme. »<sup>57</sup> Le jeune observateur reconnaît à juste titre cette impuissance, en imaginant que l'homme ne peut jamais maîtriser l'eau.

---

<sup>54</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 479.

<sup>55</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 479.

<sup>56</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 479.

<sup>57</sup> Clamor, Annette. « À la recherche de l'autre : Les œuvres de jeunesse de Flaubert comme 'mise en abyme' de la constitution du moi artistique ». *Nouvelles lectures de Flaubert : Recherches allemandes*. Eds. Jeanne Bem et Uwe Dethloff. Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag, 2006, 88.

L'eau écumante et dominatrice de la mer qui rappelle de tendres et violents souvenirs au narrateur revient sous la forme d'un fleuve dans un de ses cauchemars d'enfance qui le remplit de « terreur » et devant lequel il se sent impuissant.<sup>58</sup> Il s'agit de la seconde fois qu'il parle de sa mère, et d'une manière directe, ce sera la dernière dans ce texte. La position de ce cauchemar (et de celui qui le précède directement décrivant une scène de castration) souligne l'apparition d'un moment crucial et central dans la formation du penseur. À la suite d'une brèche dans le texte marquée seulement par deux parenthèses et par des points (.....) et encadré à la fin par une autre série de points, cet épisode précède une description de l'état rêveur du narrateur au collège où il découvre pour la première fois la poésie. Le cauchemar est alors visible et lisible, distancié de l'intrigue (s'il y en a une dans ce texte fragmenté) et écrit d'après les souvenirs d'un adolescent « moitié dans les rêves moitié dans les pleurs. »<sup>59</sup> Malléable et donc influençable, celui-ci se trouve en larmes, dans un état liminal, entre le rêve et le réveil, et au bord de son propre langage qui n'apparaît qu'après la séparation cauchemardesque avec la mère. Ce n'est en fait qu'après avoir rêvé la noyade de ce personnage bien-aimé que le collégien peut émerger éveillé et « nourri » par la « poésie âpre du Nord qui retentit si bien, comme les vagues de la mer. »<sup>60</sup> La disparition de la mère préfigure l'apparition de la poésie qui évoque pour le narrateur une autre fois la mer. (Découvrons ici un autre exemple de l'assimilation des contraires associés à l'eau : il *se nourrit* de la

---

<sup>58</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 475.

<sup>59</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 475.

<sup>60</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 477.

poésie *aigre* et non pas douce). Pourrions-nous en déduire que la poésie, et par conséquent l'écriture, remplace chez lui la présence de la figure maternelle ?

Le narrateur ne cite jamais de nouveau ce cauchemar, en tout cas pas directement, mais il y fera allusion comme si cet épisode faisait toujours partie de son inconscient. Le cauchemar qui est une création de son inconscient lui arrive tel un fantôme dont la présence l'écrase. Si l'on tentait une étymologie du « cauchemar » on pourrait y déceler un mot composé, dont le premier élément serait « cauchier » (« calcare » en latin) dénotant l'action de « presser », et dont le second serait « mare » auquel correspond « spectre. »<sup>61</sup> Comme l'a indiqué Philippe Bonnefis, l'origine du mot n'est pas sûre, mais « cauchemar » pourrait faire référence à l'étouffement d'un cavalier qui est écrasé par son cheval.<sup>62</sup> Le cauchemar donne alors au rêveur une impression d'étouffement, qui vient en fait de l'être destiné à protéger sa vie. L'effet dangereux serait par conséquent de croire l'illusion du rêve, du cauchemar, d'y tomber et de s'écraser sous son influence, de se noyer à l'intérieur et de ne jamais en sortir. Dans le rêve, c'est la figure maternelle qui se noie, mais dans l'histoire et sur le plan symbolique, c'est le héros qui semble ne devoir jamais se guérir de cette perte et qui sera écrasé par cette vision fantomatique de sa mère. C'est comme s'il ne pouvait pas se débarrasser du fantôme de la mère et de cet événement traumatique.

Avant de continuer, il nous faut citer en entier le cauchemar :

---

<sup>61</sup> « Cauchemar ». *le Trésor de la langue française informatisé*

<sup>62</sup> Philippe Bonnefis m'a signalé cette étymologie dans une conversation.

Ailleurs, c'était dans une campagne verte et émaillée de fleurs le long d'un fleuve ; j'étais avec ma mère qui marchait du côté de la rive -- elle tomba. --Je vis l'eau écumer, des cercles s'agrandir et disparaître tout à coup.—L'eau reprit son cours et puis je n'entendis plus que le bruit de l'eau qui passait entre les joncs et faisait ployer les roseaux./Tout à coup ma mère m'appela : 'Au secours, au secours ! ô mon pauvre enfant, au secours, à moi !'/Je me penchai à plat ventre sur l'herbe pour regarder, je ne vis rien ; les cris continuaient.--/Une force invincible m'attachait—sur la terre—et j'entendais les cris : 'Je me noie, je me noie, à mon secours !'/L'eau coulait, coulait limpide, et cette voix que j'entendais du fond du fleuve m'abîmait de désespoir et de rage.....<sup>63</sup>

Nous observons tout d'abord dans ce passage un langage qui ressemble à celui employé par le narrateur lorsqu'il décrit ses souvenirs de la mer et de son abîme intérieur. Dans tous ces extraits, l'eau est active et le narrateur passif : elle écume et coule pendant qu'il la regarde. Avant, à la vue de l'immensité de l'eau, il se sentait envahi par un sentiment de vide et d'inaction. Ici, c'est plutôt le son de la voix de la mère qui « l'abîme », s'il est permis d'employer ce verbe transitivement, et le remplit de désespoir et de rage. Sa description porte dès lors plus sur le plan auditif que sur le plan visuel : la voix entre dans le gouffre où il n'y avait avant que le silence de l'infini. Une tempête jadis absente mais qu'il souhaitait se manifester ici sous l'espèce de cette rage qui fait écho à sa propre

---

<sup>63</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 476.

impuissance. Le narrateur n'est plus vide, mais il est *vidé* de puissance, d'action. Le fantôme de sa « pauvre » mère (dans le passage cité quelques pages plus tôt) lui revient mais sans que l'enfant puisse l'aider. L'impuissance règne, impuissance derrière laquelle, Florence Emptaz lirait une immobilité. Sur ce thème même dans l'œuvre de Flaubert, elle remarque qu'entre mère et fille chez Flaubert, il s'opère une distance infranchissable : « [Quand] l'une s'apprête à franchir le pas vers l'au-delà, l'autre reste collée à l'ici-bas. »<sup>64</sup> Nous suggérons que cette observation s'applique également au rapport mère-fils telle que la scène en question en témoigne. C'est précisément la situation que connaît l'enfant dans ce cauchemar : il demeure collé à la terre et ne peut se lever pour aller au secours de sa mère que le courant emporte vers l'au-delà de l'eau. Il n'est pas capable de la sortir de cet élément aquatique qui reprendra son cours naturel, écrasant, mortel. Tandis que le cauchemar écrase l'enfant, sa mère dans le rêve est écrasée par le milieu liquide.

Dans son état paralysé, l'enfant nous fait d'ailleurs penser au Sphinx immobile dans *La Tentation de saint Antoine*, alors que la mère interpellant l'enfant ressemble à sa manière à la Chimère du même texte de Flaubert. La mère, ainsi que la chimère, est illusoire, créée dans l'imaginaire. C'est une chimère, « une rêverie quelque peu folle » de l'enfant, comme le signifie le terme « chimère » lui-même.<sup>65</sup> Emprunté au latin *chimaera*, (*khimaira* en grec), une chimère se réfère à un monstre fabuleux qui n'existe pas ou ne peut exister. Même selon certaines interprétations du mythe, la Chimère

---

<sup>64</sup> Emptaz, dans une note, 216.

<sup>65</sup> « Chimère ». *le Trésor de la langue française informatisé*.

enfanta le Sphinx.<sup>66</sup> Et dans le domaine de l'ichtyologie, c'est un poisson de forme peu commune qui vit dans les mers froides.<sup>67</sup> La mère en question n'est autre qu'une chimère fabuleuse et « hybridée » de souvenirs ; c'est celle qui demeure dans les mers de l'imagination de l'enfant terrifié par ce qu'il y retrouve. Le héros explique lui-même cette peur, en préfaçant son cauchemar avec la phrase révélatrice : « C'étaient d'effroyables visions à rendre fou de terreur. »<sup>68</sup>

Emptaz associe la Chimère dans *La Tentation* à Louise Colet et le Sphinx à Flaubert qui, nonobstant les supplications constantes de la femme, ne faisait rien d'autre que travailler à l'époque de leur liaison.<sup>69</sup> Le critique propose que les « impossibles amours entre le Sphinx et la Chimère [comme ceux entre Colet et Flaubert] révèlent l'incompatibilité existant entre l'immobilité et l'agitation, entre le permanent et le fugitif. Entre l'écriture et l'amour. »<sup>70</sup> Et pourtant, nous considérons que l'écriture, que le langage poétique qu'acquerra l'enfant au cours des *Mémoires*, provient d'abord de l'amour, de l'amour qu'il imagine être perdu dès la disparition de la mère fictive. Non seulement l'écriture et l'amour ne sont pas incompatibles entre eux, mais l'un pourrait donner vie à l'autre. Notre idée, c'est que le narrateur n'écrit que parce qu'il a perdu sa mère. En revanche, au moment où il s'immobilise face à la disparition de la mère, il ne sait parler, il se tait. « L'*infans* flaubertien », comme dit Emptaz, est « tout autant celui

---

<sup>66</sup> Voir la version du mythe dans Hésiode, *La Théogonie*.

<sup>67</sup> « Chimère ». *le Trésor de la langue française informatisé*.

<sup>68</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 475.

<sup>69</sup> Emptaz, 278.

<sup>70</sup> Emptaz, 278.

qui ne parle pas que celui qui ne marche pas. »<sup>71</sup> Il n'est pas alors illogique que le corps ainsi que la voix de l'enfant se trouvent immobilisés parce qu'il est le rêveur, celui qui fabrique le cauchemar même celui qui le met dans « un état d'oppression et d'étouffement. »<sup>72</sup> Ce silence, comme on le sait par le fait que le narrateur nous raconte son histoire, ne dure pas pour toujours. On n'est pas aussi certain quant à son immobilité...

Revenons à la noyade. En tant que « vaste récipient », l'une des définitions de la « mer », l'eau de ce fleuve semble avaler, engloutir la mère du narrateur. Le corps perceptible de celle-ci n'existe plus dans l'imagination, seul le son de sa voix qui en appelle au secours de son « pauvre » fils demeure dans l'espace du rêve. Les murmures viennent de la noyée (et non du fils muet et immobile) : « 'Au secours, au secours ! ô mon pauvre enfant, au secours, à moi !' »<sup>73</sup> Au niveau linguistique, nous apercevons ici un autre renversement où la mère qualifie à son propre tour son fils de « pauvre » comme le fils l'avait précédemment fait. Dans le cauchemar, l'eau domine d'abord le champ de vision de l'enfant : « Je vis l'eau écumer, des cercles s'agrandir et disparaître tout à coup. — L'eau reprit son cours. »<sup>74</sup> Mais, soudainement, l'enfant devient aveugle : « Je ne vis rien. »<sup>75</sup> Il ne lui reste que l'ouïe, plus sensible à ce moment-là à cause de son immobilité. Les sons sont pourtant mélangés : la voix de sa mère et le bruit de l'eau se

---

<sup>71</sup> Emptaz, 215.

<sup>72</sup> « Cauchemar ». *le Trésor de la langue française informatisé*.

<sup>73</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 476.

<sup>74</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 476.

<sup>75</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 476.

confondent. Ironiquement, la mère, et non l'enfant qui reste à terre, crie en descendant dans l'eau. Comment peut-elle en effet parler pendant qu'elle se noie ? Est-ce possible ? L'enfant entend les échos des cris maternels « du fond du fleuve », l'eau semblant s'être appropriée les cris eux-mêmes.

Certains critiques pensent non sans raison que ce cauchemar pourrait représenter un rêve typiquement freudien de naissance. D'autres suggèrent qu'il montre la punition de la mère dans la scène primitive à laquelle l'enfant assiste par hasard.<sup>76</sup> Ce que nous proposons, en revanche, c'est qu'il s'agit d'une autre (ou d'une double) naissance qui provient d'une mort et d'une impuissance. Pour être plus précis, les eaux, depuis le XVIIe siècle « désignent », après tout, « le liquide amniotique qui entoure le fœtus. »<sup>77</sup> Allusions nombreuses à la nature reproductrice de la paire mer/mère. La mort cauchemardesque de la mère engendre alors une nouvelle figure maternelle tandis que l'enfant – ici immobile, aveugle et muet – se voit transformer comme « le premier homme quand il eut connu toutes ses facultés. »<sup>78</sup> La disparition de la mère accompagnée de l'apparition de la deuxième femme crée une espèce de tempête figurative pour le héros. La scène de la noyade ressemble, sous cet angle, à la tempête que décrit Victor Hugo dans *Les Travailleurs de la mer*, et comme l'explique Collot :

[La] tempête est aussi métaphorisée dans *Les Travailleurs de la mer*  
comme l'union montreuse des éléments, une sorte de mariage chaotique

---

<sup>76</sup> Voir la note de Gothot-Mersch, 1378.

<sup>77</sup> « Eau ». *Dictionnaire historique de la langue française*.

<sup>78</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 487.



et orgastique : ‘l’effrayant coït de l’onde et de l’ombre’. Elle est comme la répétition de la scène primitive de la création. Et comme telle, elle est nécessaire à sa perpétuation. Hugo n’hésite pas à intégrer les faits chaotiques et catastrophiques dans l’ordre de l’univers.<sup>79</sup>

D’une façon moins « chaotique » et cosmique, Flaubert fait néanmoins, à son tour, connaître son interprétation panthéiste de la création dans cette scène de la noyade. Il faut aussi noter, et cela est important, que le corps de la mère que l’on pense disparu ne s’efface pas entièrement du texte : c’est l’enfant qui ne vit rien sauf l’eau, l’eau qui s’approprie la voix de la mère et par conséquent son corps même. C’est une vision du monde sur laquelle travaillera Flaubert pendant des années, aboutissant, il me semble, à une scène de *La Tentation du saint Antoine* où, d’après l’interprétation d’Emptaz, « le vieil ermite [...] assiste, en quelque sorte, à sa propre naissance. »<sup>80</sup> Il est, de même que l’enfant dans *Les Mémoires*, « à plat ventre », et de même que la mère qui se noie, il « parvient à descendre ‘jusqu’au fond de la matière’ et découvre avec ravissement l’origine du monde. »<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Collot, 205, citant Hugo, 457.

<sup>80</sup> Emptaz, 309.

<sup>81</sup> Emptaz, 309.

***Marée, manteau, Maria***

La rencontre célèbre entre Gustave Flaubert et Elisa Schlesinger eut lieu à Trouville au bord de la mer, mais dans *Les Mémoires d'un fou*, le nom de la mer où se croisent l'adolescent et la femme dont il tombe amoureux, n'est pas précisé. Le lieu qui pourrait être le miroir littéraire du village réel de Trouville, est simplement indiqué par des points (...), par un *trou* au milieu de la phrase.<sup>82</sup> C'est à partir de ce trou textuel qu'apparaît en effet la femme qui nous rappelle non pas uniquement la personne actuelle de Schlesinger, mais aussi la première femme aimée dans ce même texte, la mère noyée. Le narrateur nous ramène à cette femme, nommée Maria, par voie de souvenir lorsqu'il raconte un épisode à la fois « tendre » et « pénible », et qui « semble vivre encore » dans sa pensée.<sup>83</sup> Et, plus important encore, la scène de la rencontre part curieusement d'une seconde noyade, la noyade d'un manteau de femme. À la différence de la première noyade, celle du cauchemar, ici, le héros ne se fige guère, il se mobilise tout de suite pour se porter au secours du vêtement.

À la mer, la marée monte comme en quête des manteaux que les baigneurs ont laissés sur le sable du rivage. Ce que le jeune héros sauve, si l'on peut dire, c'est « une charmante pelisse rouge avec des raies noires » dont « les franges de soie » se noyaient dans l'écume de la mer.<sup>84</sup> Il l'explique : « Je l'ôtai pour le placer au loin, l'étoffe en était

---

<sup>82</sup> Flaubert écrit : « [Nous] allâmes cette année aux bains de mer de..., village de Picardie, charmant... » (*Les Mémoires*, 484).

<sup>83</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 483-484.

<sup>84</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 485.

moelleuse et légère. C'était un manteau de femme. »<sup>85</sup> Notons de prime abord qu'il n'entre pas dans la mer pour en tirer la pelisse, il la déplace et se consacre plus à décrire la texture de l'étoffe qu'à s'occuper de l'eau montante. (C'est un détail qui offrira quelque intérêt quand il sera considéré en rapport avec la « vraie » scène de noyade analysée plus tard.) À quoi en outre la pelisse ressemble-t-elle ? D'un côté, elle pourrait faire penser à la peau d'un animal exotique avec des raies noires. D'un autre, elle préfigure le premier portrait de Maria, la propriétaire du manteau moelleux qui avait elle aussi « un négligé artistique » avec des « cheveux noirs qui lui tombaient en tresses sur les épaules » et dont les « contours moelleux de son bras » pouvaient être aperçus sous sa « robe fine de mousseline. »<sup>86</sup> Au lieu de signaler simplement la beauté de cette femme, il l'observe, décrivant en détails tant son corps que ses vêtements. C'est une attention pareillement méticuleuse qu'il prête à la pelisse et que Flaubert montera dans toute son œuvre.

Il serait utile de mettre en rapport cet épisode si court mais significatif avec le début de *L'Éducation sentimentale* où l'on voit Frédéric, un autre jeune homme amoureux d'une femme plus âgée que lui, sauver le châle de Marie en la tirant loin de l'eau. Dans cette scène, à la différence de celle qui se situe dans *Les Mémoires*, le héros se trouve depuis le début, flottant à la surface de l'eau. Le héros flaubertien n'est plus sur la rive du fleuve ou sur le rivage de la mer, il est dès lors *sur* la surface de l'élément liquide lui-même. « Immobile » au départ, Frédéric commence vite à se déplacer dans le

---

<sup>85</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 485.

<sup>86</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 485.

navire, en l'explorant à travers le brouillard où il voit « Paris disparaissant. »<sup>87</sup> En retrouvant sa place sur le pont, il aperçoit comme par enchantement Marie. Et « ce fut comme une apparition. »<sup>88</sup> Succédant à de longs paragraphes narratifs, la phrase est aussi brusque que l'est la survenue de cette femme qui semble se matérialiser sous ses yeux. Cette fois, elle est là avant que son vêtement lui-même se dévoile, mais ce dernier est décrit peu après :

Cependant, un long châle à bandes violettes était placé derrière son dos, sur le bordage de cuivre. Elle avait dû, bien des fois, au milieu de la mer, durant les soirs humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans ! Mais, entraîné par les franges, il glissait peu à peu, il allait tomber dans l'eau ; Frédéric fit un bond et le rattrapa.<sup>89</sup>

Emporté par ses franges, c'est le vêtement tout entier qui risque de disparaître. Mais, grâce au geste chevaleresque du héros, il est en quelque sorte « sauvé » comme le serait un être humain au bord de la noyade. Ce n'est qu'après cette « galanterie », selon le mot même de Maria, que la jeune femme s'adresse à celui qui s'est montré si secourable : « Monsieur, je vous remercie bien de votre galanterie », dit-elle, tandis qu'en écho, Marie déclare : « Je vous remercie, monsieur. »<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Flaubert, *L'Éducation sentimentale : Histoire d'un jeune homme*. Garnier-Flammarion, Paris, 1969, 37.

<sup>88</sup> Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 40.

<sup>89</sup> Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 41.

<sup>90</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 485. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 41.

Finalement, sauver un manteau c'est comme sauver une vie, car le vêtement est associé au corps de la femme qui le porte, il se confond avec ce corps, comme D.L.

Demorest le fait remarquer :

Les robes, les chapeaux, les bottines que portent les femmes sont intimement associés à leurs corps dans l'esprit des amoureux, et semblent se confondre avec ce corps. Souvent leurs vêtements deviennent le symbole des supplices amoureux, de l'inaccessibilité.<sup>91</sup>

Le narrateur rencontre le vêtement avant même de faire la connaissance de Maria. La chose, et non la personne, semble devenir le premier objet d'amour lors de cette scène de sauvetage. Nous pourrions de plus affirmer contrairement à ce que propose Demorest, que *tout*, la pelisse ainsi que la femme à laquelle ce vêtement appartient, semble être accessible et non inaccessible dans l'imagination du héros. À travers le geste d'ôter la pelisse, il revendique une certaine puissance qui n'était pas la sienne au bord du fleuve alors qu'il était confronté à la perte de sa mère : tandis qu'il est incapable de sauver la vie de celle-ci, il réussit à sortir le manteau de l'eau. Si nous considérons les objets (les vêtements) comme représentatifs des corps humains, nous pourrions, en quelque sorte, ainsi dire qu'il sauve symboliquement et rétroactivement la vie de sa mère.

D'une toute autre façon, on pourrait interpréter l'acte de sortir la pelisse de l'eau comme un acte de naissance : le héros donne naissance au vêtement en le tirant vers le rivage, mouillé tel un nouveau-né extirpé du corps de sa mère. Le narrateur a déjà peint

---

<sup>91</sup> Demorest, D.L. *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*. Paris : Louis Conard, 1934, 633.

dans le texte l'image de la nudité des nouveaux-nés au bord de la mer lorsqu'il décrit le rivage rempli d'« enfants à moitié nus marchant sur un galet gris » après une marée haute où « tout » est « humide encore de la vague. »<sup>92</sup> Pourrions-nous dès lors en conclure qu'il fait également naître Maria et alors sa propre mère ? Les personnages chez Flaubert prennent souvent des rôles inverses : parfois, la mère, c'est l'enfant, et d'autres fois, l'enfant, c'est la mère.

Le manteau rouge et noir, fait en partie de soie, ressemble d'une certaine façon au manuscrit du texte qui est « recouvert de soie brochée noir et rouge, et protégé par une chemise et un étui. »<sup>93</sup> Le manuscrit même porte des traces de cette rencontre merveilleuse avec le vêtement féminin et Maria. C'est après tout dans l'univers textuel où l'écrivain (et le narrateur) donne naissance aux personnages de la mère et de Maria.

Au moment où le narrateur rencontre la propriétaire du manteau qu'il a sauvé c'est elle qui le regarde en premier, et de la même façon angélique dont sa mère l'avait regardé dans son berceau, comme nous l'avons précédemment vu. Maria « se [fixe] sur [lui] comme un soleil », comme « quelque chose des cieux. »<sup>94</sup> (Rappelons la description de la mère vigilante : « combien de douces choses son âme en est baignée d'une mysticité de tendresse qui est quelque chose des cieux. »<sup>95</sup>) Cette femme lui parle ensuite d'une

---

<sup>92</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 484.

<sup>93</sup> Gothot-Mersch, 1370.

<sup>94</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 485.

<sup>95</sup> Flaubert, cité par Gothot-Mersch, 1376.

voix « modulée, musicale et douce, » tel le rythme des vagues.<sup>96</sup> Il tourne son regard vers elle, et la contemple lorsqu'elle se baigne dans la mer. Mais, alors qu'il ne peut pas voir le corps de sa propre mère sous l'eau du fleuve mortel dans son cauchemar, il réussit à voir le corps de cette femme. Son regard sur elle semble forger un corps féminin pour cette femme, pour remplacer le corps absent et noyé de la mère :

Chaque matin j'allais la voir baigner, je la contemplais de loin sous l'eau, j'enviais la vague molle et paisible qui battait sur ses flancs et couvrait d'écume cette poitrine haletante, je voyais le contour de ses membres sous les vêtements mouillés qui la couvraient, je voyais son cœur battre, sa poitrine se gonfler, je contemplais machinalement son pied se poser sur le sable, et mon regard restait fixé sur la trace de ses pas et j'aurais pleuré presque en voyant le flot les effacer lentement.<sup>97</sup>

Il semble, pourtant, que l'observateur ait un problème de vue : il regarde cette femme « de loin » et « sous l'eau », l'eau qui empêche une vue bien nette à cause de son essence, rappelons que l'eau de la mer est créée de l'écume, que l'on ne peut pas la qualifier de transparente. L'eau est « glauque », comme disaient les anciens Grecs<sup>98</sup>. La mer couvre le corps de cette femme d'écume, les vagues passent autour de ses « membres, » devenant ainsi les vêtements eux-mêmes qui rendent ce corps « mouillé. » Dans son imagination, la mère du narrateur est avalée par l'eau à travers la noyade. Cette femme-

---

<sup>96</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 485.

<sup>97</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 486.

<sup>98</sup> Philippe Bonnefis m'avait signalé cette référence dans une conversation.

ci est habillée par la mer. Elle est l'eau même, rendue liquide et peu distincte. Ce n'est pourtant pas tout simplement l'eau qui voile la vue parfaite du corps de Maria, c'est le fait que le narrateur la regarde : elle est filtrée par son imagination, par ses propres désirs.

Dans son cauchemar la mère du narrateur ne ressort jamais du fleuve. Elle y disparaît de la vue. Par contre, la baigneuse Maria, elle, sort de l'eau et passe vivante à côté du héros :

Et puis quand elle revenait et qu'elle passait près de moi, que j'entendais l'eau tomber de ses habits et le frôlement de sa marche, mon cœur battait avec violence, je baissais les yeux, le sang me montait à la tête — j'étouffais — je sentais ce corps de femme à moitié nu passer près de moi avec le parfum de la vague. Sourd et aveugle j'aurais deviné sa présence car il y avait en moi quelque chose d'intime et de doux qui noyait en extases et en gracieuses pensées quand elle passait ainsi.<sup>99</sup>

Elle, celle qui est un « ange », lui arrive en tant que déesse née de la mer, « comme si la Vénus fût descendue de son piédestal et s'était mise à marcher. »<sup>100</sup> C'est un Botticelli qui a la mer pour piédestal. En la comparant à Vénus, le narrateur rendu « immobile de stupeur » à cause de la présence divine de Maria, fait également référence à Aphrodite, la déesse grecque qui, selon la légende, « sortit de l'écume des eaux. »<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 486.

<sup>100</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 486.

<sup>101</sup> « Aphrodite », étymologie et histoire, *le Trésor de la langue française*.



L'univers du narrateur et l'objet de son amour sont « [saturés] où tout, sensations, sentiments... obéit à la grande loi de suintement. »<sup>102</sup> Maria, il est vrai, transpire – l'eau perle sur son corps quand elle se déplace près du héros, laissant seulement émaner un parfum de petites gouttes d'eau invisibles aux yeux déjà aveuglés du narrateur. Dans le cauchemar, quoique l'adolescent perde de vue sa mère, il l'entend. Ici, il devient à la fois aveugle et sourd. Et pourtant, un autre sens joue intensément sur ses sensations : celui de l'odorat. Cette femme faite d'eau fait suffoquer le héros par sa présence qui est remplie du parfum de la vague, du « liquide enivrant. »<sup>103</sup> Écrivant sur l'œuvre de Maupassant, Bonnefis affirme que « [l'on] n'est plus sous la loi de l'image », ce qui s'applique également à cette scène flaubertienne. Il l'explique : « Etant passé subrepticement d'une logique de la physionomie, disons-la balzacienne, à cette logique nouvelle qu'à défaut d'un meilleur nom on appellera la logique de l'émanation. »<sup>104</sup> La présence de Maria entre dans le corps du héros, étant capable de « noyer » dans les extases une partie de son cœur palpitant. Le narrateur est-il en train de se noyer à son tour pendant qu'un fantôme, une version divinisée, de sa mère apparaît sous la forme du corps liquide et parfumé de Maria ? Pourvu que le narrateur continue à observer la mer, il ne perdra jamais le souvenir de sa mère vigilante, de sa mère noyée, de sa femme bien aimée. Dans l'imaginaire il a le pouvoir de tout récréer. Il faut le laisser l'expliquer tout

---

<sup>102</sup> Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*. Paris : Editions du Seuil, 1954, 157.

<sup>103</sup> Philippe Bonnefis, *Parfums : Son nom de Bel-Ami*. Paris : Galilée, 1995, 102.

<sup>104</sup> Bonnefis, *Parfums*, 122.

seul : « [C'était] maintenant que je l'aimais, que je la désirais, que seul sur le rivage, dans les bois ou dans les champs, je me la créais là marchant à côté de moi, me parlant, me regardant. [...]Je] levai la tête, le temps était sombre ; devant moi, à l'horizon, un magnifique soleil se couchait sous les vagues. »<sup>105</sup>

### ***La deuxième noyade : Pyrénées-Corse***

Ce fut un « événement », écrivit Flaubert en 1840 dans son journal de voyage *Pyrénées-Corse*. Ce n'était pas pourtant « l'événement plein de félicités » que désire Emma Bovary « [au] fond de son âme » et qu'endure le jeune écrivain dans ce texte, mais plutôt, un événement « chargé d'angoisses. »<sup>106</sup> Il l'explique : « Ce joli pays [de Biarritz] m'a été gâté [...] par un événement où j'ai trempé ; le mot n'est pas métaphorique. »<sup>107</sup> Dans ce récit, l'écrivain n'interprète pas le rôle d'Emma, celui d'un être désespéré qui cherche « au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. »<sup>108</sup> Ici, Flaubert, en tant que personnage, ne reste plus collé à la terre comme le héros dans *Les Mémoires*, et ne se satisfait plus à simplement sortir un manteau de l'eau. Cette fois-ci, le héros se jette entièrement à l'eau pour aller au secours de deux hommes qui sont en train de se noyer près de la côte. Flaubert se transforme alors en héros inattendu : c'est lui, et non

---

<sup>105</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 512-513.

<sup>106</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 96.

<sup>107</sup> Flaubert, Gustave. *Pyrénées-Corse. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 658.

<sup>108</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 96.

les garde-côtes curieusement absents ou « quelques amateurs qui restaient fort impassibles », qui répond aux « cris aigus » d'une mère regardant ses fils se noyer « au large. »<sup>109</sup> Dans cette analyse nous nous intéresserons non seulement au fait que Flaubert entre *dans* l'eau, à la différence des héros précédemment étudiés ici, mais aussi à la manière assez désinvolte dont il dépeint cette aventure qui nous laisse l'impression que les habits avaient pour Flaubert plus d'importance que la vie des deux noyés.

Il faut mentionner au préalable que Flaubert ne réussit pas à sauver les deux hommes. Or, le jeune voyageur n'apparaît guère inquiété par leur mort. Dans toute sa description de l'aventure, il n'utilise en fait jamais le terme « tragique » pour décrire la noyade de ces derniers. La tragédie, selon lui, a plus à voir avec son propre rôle dans la noyade et ce que la noyade signifie pour son corps et son vêtement trempés. Comme nous venons de le voir ci-dessus, Flaubert ne dévoile pas immédiatement ce qui constitue « l'événement » qu'il raconte. Il s'avère à première vue que « l'événement » en question est le fait que Flaubert se trouvait à un moment donné *dans* l'eau – on ne sait ni comment ni pourquoi, et on ne sait pas encore qu'il s'agit d'une vraie noyade. La seule conséquence à en tirer est que ce séjour dans l'eau gâta Biarritz pour le voyageur. Et pourtant, bien que Flaubert soit oublié peu après par les compagnons des noyés, tout comme il l'aurait voulu – « je fus oublié au bout de dix minutes, comme je le méritais » – les traces de l'eau et de l'événement restent sur lui, elles se trouvent absorbées dans son

---

<sup>109</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 659.

pantalon bien usagé, bien cher.<sup>110</sup> Pour lui, c'est le destin de ce vêtement condamné à finir mouillé qui le dérange le plus. Il le décrit en employant lui-même le mot « tragique » : « [Je] revins à Biarritz pour reprendre mon pantalon qui devait être sec et que je repassai aussi mouillé que lorsque je l'avais quitté le matin. Ce fut là ce qu'il y eut pour moi de plus *tragique* dans l'aventure. »<sup>111</sup>

C'est un événement qui, de toute évidence, ne semble rien changer, ne rien modifier en dehors du journal de voyage où il est raconté. Il ne se trouve pas d'autre allusion directe à cette scène de la noyade dans les correspondances de Flaubert de la même année, ni d'après. C'est un événement qui n'aurait en effet jamais dû concerner le jeune homme qui marchait « le long de l'écume des flots » quand tout à coup les cris l'arrêtèrent net.<sup>112</sup> D'ailleurs, Flaubert n'est pas le seul « héros » à leur porter secours : il accompagne d'autres hommes dans leur mission de sauvetage. Sa présence n'ajoute alors rien à la conséquence funeste de leurs efforts. Il préférerait ne pas être là, ne pas être présent et visible suite à la noyade ; il se réfugie donc dans une cabane, n'ayant plus de pantalon sec à porter. Sa position parmi les noyés et leurs pleureuses n'est pas claire : les femmes du pays le « croyaient un de leurs compagnons, » mais il n'en est pas un.<sup>113</sup> Il l'explique : « La grande dame anglaise qui m'avait pris mes hardes [...] voulait que je fisse une plainte contre les gardes-côtes, » mais il est dégouté par cette demande ainsi

---

<sup>110</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 660.

<sup>111</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 660. Je souligne.

<sup>112</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 658.

<sup>113</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 659.

que par la douleur de cette femme.<sup>114</sup> Après peu de temps il se trouve oublié par l'entourage et quitte la plage, avec un pantalon emprunté. Il considère mériter l'oubli. Tandis que Gothot-Mersch reconnaît l'aspect subjectif de l'auteur de *Pyrénées-Corse*, en écrivant que « l'exposition de ses états d'âme et des vagabondages de son imagination est souvent préférée à la description objective », cet événement que Flaubert aurait aimé oublier, expose peu de détails émotifs qui correspondraient à la gravité de la situation réelle d'un jeune homme qui tenta vainement de sauver la vie de deux hommes.<sup>115</sup> C'est en fait cet oubli et non l'acte courageux lui-même dont l'écrivain garde après le souvenir – même les critiques semblent négliger cet événement dans leurs études, bien que la noyade soit un véritable thème dans l'œuvre flaubertienne et surtout dans les écrits de jeunesse de l'écrivain.

Il convient donc d'examiner ici tout le passage qui concerne le jour où Flaubert à Biarritz mouilla son pantalon :

Comme je marchais le long de l'écume des flots, j'ai vu tout à coup sortir de l'eau un baigneur qui appelait du secours pour deux hommes qui se noyaient au large. [...] A l'instant j'entendis des cris aigus, et une grande femme vêtue de noir, qu'à sa douleur expansive je crus être la mère de ceux qui se noyaient, accourait vers moi avec de grandes lamentations. Quand elle vit que j'ôtai vivement mon habit, elle augmenta ses éclats,

---

<sup>114</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 660.

<sup>115</sup> Claudine Gothot-Mersch, Préface.

me déboutonna mes bottines, m'exhortant à sauver ces malheureux, me comblant de bénédictions et d'encouragements.<sup>116</sup>

Avant de continuer, il faut d'abord bien souligner le fait qu'une figure maternelle surgit depuis le début de cette scène et qu'elle la domine de telle manière que le héros tourne son attention vers elle et non vers les hommes en vrai danger de disparaître. En fait, ils semblent déjà disparaître puisqu'ils n'apparaissent pas dans la vue du héros : c'est un autre baigneur qu'il aperçoit tout de suite et ce sont les cris de la femme qu'il entend le plus nettement. Dans cet extrait, sur le plan perceptif, l'auditif emporte sur le visuel, le champ lexical des cris étant plus manifeste que celui de la vue : « lamentations », « éclats », « bénédictions », « encouragements ». Les lamentations et exhortations de la mère augmentent de telle sorte que le héros semble par la suite se lancer à l'eau pour apaiser celle-ci plus que pour sauver les noyés. En effet, il n'entreprend pas de mission de sauvetage, mais il fait « un acte de dévouement » à la mère en pleurs, pour reprendre ses propres termes.<sup>117</sup>

Il faut en second lieu remarquer que le héros ne se déshabille qu'après avoir entendu les cris aigus de la mère, cris qui font échos à ceux de la scène de la noyade de la mère dans *Les Mémoires* où celle-ci geint : « 'Au secours, au secours ! ô mon pauvre enfant, au secours, à moi ! »<sup>118</sup> De même que dans *Les Mémoires*, ici, toute l'attention du jeune homme se porte sur la mère qui, bien que ne se noyant pas elle-même, appelle au

---

<sup>116</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 658-659.

<sup>117</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 659.

<sup>118</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 476.

secours comme si elle se trouvait à la place de ses enfants immergés dans l'eau. Ces deux appels soucieux résonnent plus tard dans la scène lorsque les autres femmes présentes lors de la noyade s'exclament : « 'Ah ! mon Dieu ! mon Dieu ! la pauvre mère qui les a nourris !' »<sup>119</sup> Les paroles maternelles représentées dans ces épisodes n'annoncent pas la vie mais préfigurent au contraire la mort. Les deux hommes meurent à Biarritz et la mère disparaît dans le cauchemar. Dans *Les Mémoires*, le narrateur désire à la fin du texte rejoindre la voix qui annonce la mort : « Mon âme s'envole vers l'éternité et l'infini et plane dans l'océan du doute au son de cette voix qui annonce la mort. »<sup>120</sup>

À la grande différence de la scène de la noyade maternelle dans *Les Mémoires*, dans cet épisode, la mère touche physiquement le héros. C'est en fait elle qui lui déboutonne ses bottines, qui lui enlève les chaussures qui pourraient ralentir sa nage vers ses enfants. Ici, le héros flaubertien n'est pas immobile – il se trouve libéré par la mère qui exige qu'il se jette dans l'eau dangereuse. Déshabillé, il ne peut faire autrement que se laisser toucher par cet élément lourd et liquide qui est déjà en train d'en noyer deux autres. Mais, il n'hésite pas. Il obéit, comme un enfant sage, à la voix maternelle :

Je me mis à l'eau assez vivement, mais avec autant de sang-froid que j'en ai quand je nage tous les jours, et si bien que, continuant à nager toujours devant moi dans la direction que l'on m'avait indiquée, j'avais fini tout à coup par oublier que je faisais un acte de dévouement ; je n'étais ennuyé

---

<sup>119</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 660.

<sup>120</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 515.

seulement que de mon pantalon et de mes bas que j'avais gardés et qui m'embarrassaient dans mes mouvements. A environ cinquante brasses je rencontraï un homme évanoui que deux autres traînaient à terre avec beaucoup de peine. Je me disposais à retourner avec eux et à aider ces braves gens.<sup>121</sup>

Le nageur se trouve ralenti dans ses mouvements. Ce sont les vêtements qu'il avait gardés qui gênent sa nage : « [Je] n'étais ennuyé seulement que de mon pantalon. »<sup>122</sup> Il n'apparaît pas revêtu d'eau, si j'ose le dire, et couvert d'écume de la même manière que Maria dans *Les Mémoires*. Sous l'eau, le corps de Maria semble plus vivant, plus animé, alors que celui du héros dans *Pyrénées-Corse* apparaît troublé par l'élément. Rappelons la description dans *Les Mémoires* : « [J'enviais] la vague molle et paisible qui battait sur ses flancs et couvrait d'écume cette poitrine haletante, je voyais le contour de ses membres sous les vêtements mouillés qui la couvraient, je voyais son cœur battre, sa poitrine se gonfler. »<sup>123</sup> Alors que l'eau semble faire naître la femme-déesse, elle pèse sur l'homme-nageur. Une fois entouré d'eau, il oublie ce qu'il faisait et se dirige seulement dans la direction que quelqu'un d'autre lui avait indiquée au lieu de chercher sa propre voie.

---

<sup>121</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 659.

<sup>122</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 659.

<sup>123</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 486.



Après avoir trouvé le premier homme « évanoui », les nageurs se détournent de celui-ci pour aller vers le second. Il est évident dans ce passage que l'eau fait obstacle au héros :

Et nous continuâmes à nager côte à côte assez vigoureusement, d'abord droit devant nous, puis parallèlement au rivage ; mais ne plongeant aucun des deux, que pouvions-nous faire ? Un orage s'annonçait par des éclairs ; et les vagues (qu'il ne faut pas dire fortes, car je mentirais) nous empêchaient de voir tout ce qui pouvait saillir sur les flots autour de nous./ – C'est fini, me dit un compagnon, il est noyé !/ Nous fîmes alors volte-face, et regagnâmes le rivage. Le trajet me parut plus long que pour aller, et les dernières vagues pleines de mousse nous poussaient vivement sur le sable. Je croyais l'autre homme sauvé, mais tous les soins furent inutiles, il mourut au bout de quelques minutes.<sup>124</sup>

D'un côté, la mer passe pour accueillante : elle ne veut pas que les hommes sortent de sa sphère liquide et elle imprègne leurs vêtements de son eau. Elle avait après tout alourdi les habits du héros lors de sa nage, un geste qui le prive enfin de la deuxième peau si chère à son confort : « [Je] m'étais réfugié dans une cabane, privé de ma chemise et de mon habit, grelottant et tout trempé de l'eau salée. »<sup>125</sup> Être dans l'eau, pour lui, n'est pas une expérience agréable. D'ailleurs, il n'est pas facile de ne pas être englouti par l'eau, le trajet de retour semblant plus lent et plus long que pour aller au secours des

---

<sup>124</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 659.

<sup>125</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 659.

hommes. De l'autre côté, la mer précipite le rejet des nageurs : elle ne garde pas les corps des noyés, elle laisse au contraire le héros et ses compagnons les transporter au rivage en les poussant vers le sable avec les « vagues pleines de mousse. »<sup>126</sup> Et bien que les vagues ne soient pas « fortes », elles empêchent néanmoins une vue nette du fond de l'eau dont les dangers cachés sous les flots pourraient surgir. Bref, l'océan à Biarritz ne cesse jamais de bouger, de réagir à l'entrée des hommes : il gêne leur vue, il crée un orage, et il forme des vagues autour d'eux. N'oublions pas en outre qu'il est le lieu de la noyade des deux hommes.

Ce qui est d'autant plus révélateur quant à la ressemblance entre les scènes de la noyade dans *Les Mémoires d'un fou* et dans *Pyrénées-Corse*, entre la noyade fictive et la réelle (la réalité de *Pyrénées-Corse* suivant curieusement la fiction des *Mémoires*), c'est l'état de l'âme des héros après les noyades. Portant son pantalon mouillé et marchant au bord de la mer, le héros du dernier texte se met à réciter « tout haut des vers. »<sup>127</sup> Quoiqu'il n'ait pas l'air triste après la noyade des hommes, il est pourtant bien ému par quelque chose. Il se transforme alors en rêveur : « Je pensais à mille choses, à mes amis, à l'art, à moi-même, au passé et à l'avenir, à tout et à rien, regardant les flots et enfonçant dans le sable. »<sup>128</sup> Il imite le narrateur dans *Les Mémoires*, qui venant de raconter son cauchemar de la noyade, explique son propre état rêveur : « Voilà donc,

---

<sup>126</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 659.

<sup>127</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 660.

<sup>128</sup> Flaubert, *Pyrénées-Corse*, 660.

comme j'étais — rêveur insouciant. »<sup>129</sup> On suit une autre piste semblable, celle de la récitation de la poésie après la noyade, le rêveur dans *Les Mémoires* s'exprimant : « Je me nourris donc de cette poésie âpre du Nord qui retentit si bien, comme les vagues de la mer, dans les œuvres de Byron. »<sup>130</sup> Se rapprochent par conséquent la mer, la noyade, et le langage émotif des témoins d'une noyade. La mer est le lien entre les deux scènes, c'est elle qui revient à maintes reprises dans l'œuvre de Flaubert, qui attire les personnages, et à laquelle le héros offre ses vers : « 'Ô mer je t'ai toujours aimée.' »<sup>131</sup>

Compte tenu cette analyse, la question suivante demeure : pourquoi Flaubert ne mentionne-t-il nulle part ailleurs cet événement, cette noyade réelle qui aurait pu l'influencer profondément ? Une explication simple et autobiographique pourrait être avancée, c'est qu'il était déjà habitué à voir des cadavres dès son plus jeune âge et qu'il ne connaissait pas les noyés. L'éclaircissement pourrait provenir, pourtant, d'un lien littéraire, tout comme nous venons de le suggérer au long de cette étude. La noyade qui entraîna la mort des deux hommes rappelle dans l'inconscient du jeune écrivain la noyade cauchemardesque de la mère, sa propre immobilité et son impuissance à la sauver. Bien que dans *Pyénées-Corse* le héros se jette instinctivement à l'eau, en réponse aux cris maternels, il n'en tire pas d'hommes vivants : son entrée dans l'eau ne change rien. La puissance est aussi problématisée lors de la scène où l'amoureux sauve le manteau de Maria dans *Les Mémoires*. Toutefois, dans ce cas, le vêtement ne lui donne après tout

---

<sup>129</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 476.

<sup>130</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 477.

<sup>131</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 477.

pas accès au corps de Maria – il n’aura jamais ce qu’il désire. En comparant ces deux écrits de jeunesse et les noyades qui y sont étudiées, nous nous rendons compte que l’eau, d’après la représentation littéraire de Flaubert, triomphe toujours de l’homme. Il ne reste pour Flaubert que son monde imaginaire d’écrivain où il peut tout tenter et tout répéter. D’ailleurs, pour lui, l’important n’est pas seulement *ce qui arrive* dans une histoire, mais, comme l’explique Jacques Derrida, « ce ‘qui’ arrive, l’arrivant. »<sup>132</sup> L’arrivant dans *Les Mémoires* ainsi que dans *Pyrénées-Corse* apparaît en tant que figure maternelle qui s’approche de trop près de l’eau néfaste et qui attire sans cesse l’attention de son enfant.

---

<sup>132</sup> Derrida, Jacques. « Jacques Derrida, penseur de l’événement. » Entretien par Jérôme-Alexandre Nielsberg. *L’Humanité*. 28 Jan. 2004.

## II

**L'écrasement et la métamorphose**

*Novembre : Fragments de style quelconque*

« Foule : Turba ruit ou ruunt. »

(Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*)

« Beaucoup de philosophes se réfèrent à la vue ;  
peu à l'ouïe ; moins encore donnent leur confiance  
au tactile, comme à l'odorat. L'abstraction découpe  
le corps sentant, retranche le goût, l'odorat et le tact,  
ne garde que la vue et l'ouïe, intuition et entendement.

*Abstraire signifie moins quitter le corps  
que le déchirer en morceaux : analyse ».*

(Michel Serres, *Les Cinq Sens*)

La première visite du héros chez Marie, sa première rencontre sexuelle, ne correspond pourtant pas à son expérience précédente quand il passe la première fois dans les rues où habitent les prostituées.<sup>133</sup> Il y venait pour « sentir [son] cœur battre » et « pour voir les fenêtres fermées » de la chambre de Marie, les mêmes fenêtres qui seront ouvertes lors de sa visite à l'intérieur.<sup>134</sup> Il sait par cœur cette maison parce qu'il « l'[avait] regardée bien souvent ».<sup>135</sup> Il s'avère alors que la connaissance, et en l'occurrence celle de la jouissance, arrive tout d'abord chez Flaubert par le regard : ce n'est qu'après avoir regardé avidement, avec passion, la maison (et bien entendu la femme elle-même) que le jeune narrateur pourra posséder le corps qui est l'objet de son désir. Cependant, avant d'arriver à cette scène du dépuclage, il faut passer par plusieurs étapes.

Le narrateur de *Novembre : Fragments de style quelconque* (1842) présente tout au long du texte les symptômes de quelqu'un qui est en train de tomber, qui est pris de vertige, prêt, comme cette analyse le montrera, à se noyer. Mais, ce n'est pas uniquement le héros que le vertige saisit, c'est aussi le lecteur. Texte fragmenté et brut, écrit par un jeune Flaubert de 20 ans, raconté successivement par le héros, par l'héroïne, et à la fin par un second narrateur, *Novembre* nous donne une sensation d'étourdissement, comme

---

<sup>133</sup> Il est logique de commencer cette étude sur *Novembre* avec la liaison entre le héros et l'héroïne, tout comme Claudine Gothot-Mersch constate : « Pour le narrateur de *Novembre*, la rencontre de Marie est comme l'expérience initiatique autour de laquelle tout pourrait s'organiser » (Claudine Gothot-Mersch, 1485).

<sup>134</sup> *Novembre : Fragments de style quelconque. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 786.

<sup>135</sup> Flaubert, *Novembre*, 786.

si les fragments de l'histoire étaient les vagues agitées d'une eau instable et incertaine de sa puissance mais qui persiste dans un effort vif. Afin d'établir l'importance du lieu de cette noyade éventuelle, cette étude traite dans un premier temps du rapport entre le regard et le désir chez le narrateur, puis elle expose la relation entre le vertige, le tourbillon et la foule – chacun développant tour à tour une métaphore aquatique –, et se termine enfin par une analyse de la scène amoureuse, en insistant sur sa qualité liquide, fluide, réciproque. À travers une explication détaillée du texte, cette étude met en valeur la signification de l'eau chez Flaubert et la manière dont elle agit sur les personnages, leurs regards et leurs désirs. Elle remet en question les critiques qui placent la dissolution de l'être au premier rang pour s'interroger sur le lieu et sur les effets de cette dissolution possible.<sup>136</sup>

### ***Désir, regard, vertige***

Issu du latin *desiderare*, de *sidus*, *sideris* (« étoile, constellation »), le verbe « désirer » est à l'origine lié aux astres, aux « corps célestes naturels » qui même au loin apparaissent visibles à l'œil nu.<sup>137</sup> Au sens littéral, le verbe latin signifie « cesser de contempler [l'étoile, l'astre] », <sup>138</sup> ou même « regretter l'absence de quelqu'un ou de quelque chose ». <sup>139</sup> Il serait alors juste d'insister sur la proximité du lien qui associe le

---

<sup>136</sup> Sur le thème de la dissolution de l'être dans l'œuvre de Flaubert, voir les écrits de Jean-Pierre Richard et de Claire-Lise Tondeur.

<sup>137</sup> « Désirer », étymologie, *le Petit Robert*. « Astre », définition, *le Petit Robert*.

<sup>138</sup> « Désirer », étymologie, *Dictionnaire historique de la langue française*.

<sup>139</sup> « Désirer », étymologie, *Dictionnaire étymologique de la langue française*.

regard au désir. En citant le travail étymologique de Dante Olivier, Francis Ponge révèle la liaison entre le verbe latin « *considerare* », qui a le sens d'examiner attentivement « la présence d'un *sidus* », et le verbe français « désirer » : « Ou, si vous voulez, puisque, aussi bien, le mot a fini par signifier désirer : l'absence de l'astre ou de la constellation désirés ». <sup>140</sup> La famille étymologique du verbe « désirer » comprend « considérer » (sur le modèle latin *considerare*) ainsi que différents termes liés à l'astrologie comme « sidérer », signifiant « frapper de stupeur » et dérivé de *siderari*, « subir l'influence funeste des astres ». <sup>141</sup> Désirer, semble-t-il, c'est à la fois considérer un objet (ou un être) dans le but de l'examiner mais également se soumettre aux conséquences funestes de l'objet ; en d'autres termes, l'observateur est influencé par l'objet contemplé. Le regard, de même que le désir, agit comme un lien entre le sujet désirant et l'objet désiré. L'étymologie du verbe « désirer » nous indique que « désirer » signifie contempler un objet *et* en regretter l'absence. Par conséquent le désir, comme le dit Lacan et comme le mot lui-même le prouve, ne peut jamais être satisfait, il est toujours « entre » deux temps.

En effet, le problème d'un objet sidéral et (d'un objet du désir) est que sa lumière, ce que l'observateur voit de réel en cet objet, ne parvient à la terre, et donc à l'œil de l'observateur, qu'après un certain temps, voire des millions d'années. La lumière que reflète l'astre situé au loin pourrait même ne se montrer aux yeux qu'après la mort de l'astre lui-même. Ce qui est vu, l'objet désiré, ne demeure dès lors jamais dans le même

---

<sup>140</sup> Ponge, Francis. « Ecrits récents ». *TXT* 3-4, 1971.

<sup>141</sup> « Sidérer », définition, *le Petit Robert*.



espace temporel que l'observateur : il n'existe pas d'expérience instantanée de la vue en ce qui concerne les astres. Le regard flaubertien est engagé dans le sens étymologique du verbe « désirer » dans la mesure où l'observateur n'a qu'à regarder pour désirer, même si l'objet de son regard ne se trouve pas dans le même espace temporel. On constate souvent chez Flaubert un décalage entre le sujet et l'objet. Désirer d'après lui, c'est « regretter l'absence » de cet objet une fois présent à l'œil. En revanche, ce n'est plus seulement un problème d'objet, mais de regard, un regard qui sert d'intermédiaire entre le sujet et l'objet, qui se figure être l'instrument même de la vue et du désir. Le visuel prend en effet toute son importance flaubertienne : l'objet du regard ne se stabilise pas à cause même du regard vertigineux et, si j'ose dire, détaillant de l'observateur.<sup>142</sup>

Dans *Novembre*, le narrateur *vierge* et plein de désir se trouve très tôt dans un état de *vertige*, provoqué à la fois par l'absence des femmes et par leur multitude. S'il est vrai que le vertige est d'habitude une sensation d'égarement due à des troubles de l'oreille, il n'en est pas moins vrai que chez Flaubert l'œil est l'organe concerné. À titre d'exemple, bien avant sa rencontre avec la prostituée Marie, le jeune homme « vierge » connaissait déjà de nombreuses femmes, seulement il ne les connaissait qu'à travers le regard. Affamé, il les dévorait visuellement. Avec une « avidité inquiète », il prenait plaisir à être tourmenté en regardant les danseuses de corde dans la foule.<sup>143</sup> À cette époque, il

---

<sup>142</sup> « Vertige », définition pathologique, « Sensation accompagnée de troubles divers [nausée, vomissement, perte d'équilibre, surdité] due à certaines affections du système nerveux central ou à des troubles de l'oreille interne », *le Trésor de la langue française informatisé*.

<sup>143</sup> Flaubert, *Novembre*, 761.

contemplant – considérait, désirait – trop les femmes. Trop, puisqu’il les effaçait. Autrement dit, sa vue se brouillait par le fait d’avoir trop regardé. Jean-Pierre Richard conçoit ce vertige comme un problème d’intervalle, de distance entre l’observateur (il parle ici de Flaubert) et l’objet regardé : « Voir de trop près lui donnait le vertige, l’intervalle se troublait, il ne distinguait plus rien ».<sup>144</sup> Quant à l’objet du regard du narrateur, et par conséquent l’objet de son désir, celui-ci s’évanouit.

Par sa propre description et à cause d’une « attraction vertigineuse »,<sup>145</sup> le narrateur flaubertien fait s’évaporer ce qu’il dit désirer le plus, les femmes :

À cette époque où j’étais vierge, je prenais plaisir à contempler les prostituées, je passais dans les rues qu’elles habitent, je hantais les lieux où elles se promènent ; quelquefois je leur parlais pour me tenter moi-même ; je suivais leurs pas, je les touchais, j’entrais dans l’air qu’elles jettent autour d’elles ; et comme j’avais de l’impudence, je croyais être calme ; je me sentais le cœur vide, mais ce vide-là était un gouffre.<sup>146</sup>

À première vue, il semble que le narrateur entre en contact avec les femmes, il constate après tout qu’il « les touchait ». L’objet du verbe « toucher » ne semble pourtant pas être clairement indiqué : il peut désigner soit les prostituées elles-mêmes, soit leurs pas, des traces laissées dans les rues où elles passèrent avant lui. Il leur parle, seulement ses paroles se retournent contre lui, il ne parle que pour *se* tenter lui-même. Une différence

---

<sup>144</sup> Richard, Jean-Pierre. *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*. Paris : Seuil, 1954, 145-146.

<sup>145</sup> Flaubert, *Novembre*, 766.

<sup>146</sup> Flaubert, *Novembre*, 769.

de temps marque la distance entre le narrateur et les prostituées, lui se décrivant à l'imparfait, leurs actions étant décrites au présent. Ce sont des rues appartenant aux femmes, mais ce ne sont pas les femmes elles-mêmes en tant que sujets qui dominent le passage. C'est lui qui suit les femmes, qui entre dans l'air, *ce fluide en mouvement*, qu'elles jettent autour d'elles, et non pas autour de lui, marquant ainsi un décalage temporel entre les pas des femmes et les siens. Bien qu'il se pose en tant que sujet dans ces phrases, le « je » étant réitéré à maintes reprises, c'est comme si le « je » était trop présent et trop articulé dans la description de ce souvenir. C'est comme s'il devait le prononcer lui-même afin de rendre son expérience et sa présence dans leurs rues plus concrètes, plus réelles car l'objet de son désir, lui, reste muet et absent. L'acte de raconter cette expérience ne lui donne pas simplement l'occasion de la récréer, mais aussi celle de s'y insérer plus concrètement. Selon Timothy Unwin, « [La] transposition de ses souvenirs en paroles fait revivre le passé avec plus d'intensité et elle donne à ce passé une dimension qui lui manquait [...] Tout en restructurant et en réinterprétant le passé, il le produit, le réinvente ».<sup>147</sup>

Le narrateur fréquente, c'est-à-dire « hante », les lieux des prostituées. En revanche, selon le sens figuré du verbe « hanter », ce sont les femmes qui hantent le narrateur, qui habitent son esprit, tels les fantômes qui apparaissent et s'évaporent au fur et à mesure. Sauf que ces fantômes-ci laissent des traces, bien que peu visibles. Pour le narrateur hanté, obsédé, les femmes lui insufflent la vie même depuis leur absence

---

<sup>147</sup> Unwin, Timothy. *Art et infini : l'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert*. Amsterdam : Rodopi, 1991, 137.

physique, il ne respire qu'à travers l'air que leurs cheveux font embaumer : « Oh ! comme les cheveux des femmes embaument ! »<sup>148</sup> C'est un jeu entre absence et présence, comme l'indique Philippe Bonnefis dans *Parfums* : « [Jamais] l'odeur, à le bien observer, n'eut de *maintenant* : environnée d'absence dans sa présence même ».<sup>149</sup> Ainsi, c'est un élément éphémère qui laisse le narrateur vide : « [Je] me sentais le cœur vide, mais ce vide-là était un gouffre ».<sup>150</sup> Ceux qui sont pris de vertige éprouvent une pareille sensation, une « sensation angoissante de perte d'équilibre et de chute éprouvée au-dessus du vide qui semble exercer une attraction irrésistible ».<sup>151</sup> Attraction irrésistible parce que lui, l'observateur hanté, ne veut pas quitter les lieux des prostituées. Là, il existait à l'imparfait, un temps verbal qui lui permet une répétition continue du passé. L'imparfait, selon Chiara Pasetti, c'est un « temps de la continuité, d'un 'état qui se prolonge', et que rend encore plus dilaté et éternel le passé. »<sup>152</sup> En d'autres termes, dans sa mémoire il n'y a pas de fin à ses visites dans ces lieux, et il peut y retourner à son gré, grâce à son imagination.

Dans les songeries du narrateur les femmes pourraient être vues comme les ondulations des vagues qui le submergent par leurs mouvements enivrants :

---

<sup>148</sup> Flaubert, *Novembre*, 769. Les mots en italiques marquent une définition donnée pour « air » dans *le Petit Robert*. Flaubert, *Novembre*, 766.

<sup>149</sup> Bonnefis, Philippe. *Parfums: Son nom de Bel-Ami*. Paris: Galilee, 1995, 126.

<sup>150</sup> Flaubert, *Novembre*, 769.

<sup>151</sup> « Vertige », définition 2, *le Trésor de la langue française informatisée*.

<sup>152</sup> Pasetti, Chiara. « Les Baladins : Première hallucination, préfigurant celles d'Emma Bovary et de Flaubert ». *Revue Flaubert* 6 (2006), 5.

Rêver l'amour, c'est tout rêver, c'est l'infini dans le bonheur, c'est le mystère dans la joie. Avec quelle ardeur le regard vous dévore, avec quelle intensité il se darde sur vos têtes, ô belles femmes triomphantes. La grâce et la corruption respirent dans chacun de vos mouvements, les plis de vos robes ont des bruits qui nous remuent jusqu'au fond de nous, et il émane de la surface de tout votre corps quelque chose qui nous tue et nous enchante.<sup>153</sup>

Nous apercevons dans ce passage le même regard déstabilisateur que celui qu'a le narrateur lorsqu'il entre dans le quartier des prostituées. Dans les deux extraits, son regard semble faire s'évaporer le corps même des femmes – à la fin de chaque description il ne reste plus de corps entier mais seulement ce que chaque corps laisse, ce qui en « émane » autour du narrateur. Dans la première scène, le narrateur suit les traces des prostituées, il ne touche pas leurs corps, il entre plutôt « dans l'air qu'elles jettent autour de » lui : il les respire.<sup>154</sup> Il importe de noter que les femmes ne disparaissent pas complètement même dans leur évaporation apparente, elles changent tout simplement de substance : elles se métamorphosent, d'êtres corporels elles deviennent des êtres aériens.

Les verbes associés ici aux femmes évoquent cette transsubstantiation :

« respirer », « remuer », et « émaner ». Tout d'abord, le verbe « respirer », utilisé pour décrire la grâce de leur démarche, indique qu'elles font partie d'une substance gazeuse indispensable à la survie des hommes. « Des bruits », autrement dit des ondes sonores,

---

<sup>153</sup> Flaubert, *Novembre*, 783.

<sup>154</sup> Flaubert, *Novembre*, 769.

« remuent », agitent, et troublent les hommes. De la surface du corps féminin « émane », s'exhale, une sorte de phéromone attirante. Nous ne sommes plus alors dans le domaine du visuel mais dans celui de l'olfactif. Non plus visibles mais déjà dévorées par le regard du narrateur, les femmes ne sont désormais perceptibles que par leur parfum. Elles ne se trouvent plus dans la position d'objet du regard mais entrent physiquement dans le corps des hommes, et par conséquent, le narrateur ne peut plus se fier à sa vue. Définies par leurs ondulations, elles se meuvent trop pour rester en place. Ce sont les femmes qui prennent alors la place déstabilisatrice qui fut celle du narrateur. Autant dire que l'objet du regard, disparu et transformé en parfum, déstabilise l'observateur parce que « l'odeur », selon Bonnefis, « est désordre, et elle l'est par essence. Est puissance de chaos ».<sup>155</sup>

### ***Tourbillon, foule, océan***

Un second vertige frappe le narrateur lorsqu'il se mêle à la foule « dans le tourbillon des rues ».<sup>156</sup> Dans ces rues qui pourraient être celles que le parfum des prostituées embaume, le narrateur tente de se repérer au sein du mouvement tournant et rapide des passants. Il emploie les mots « tourbillon » et « foule » pour peindre

---

<sup>155</sup> Bonnefis, *Parfums*, 46.

<sup>156</sup> Flaubert, *Novembre*, 769. Philippe Bonnefis remarque que le terme « spirale », synonyme du « tourbillon », « appartient au vocabulaire de Flaubert. C'est l'un de ses mots [‘le tourbillonnement, la spirale infinie’, trouve-t-on, par exemple, dans une lettre à Louis Bouillhet du 2 septembre] » (Bonnefis, Philippe. *Mesures de l'Ombre*. Presses Universitaires de Lille, 1987, 80-81).

l'ensemble des personnes et des choses qui se trouvent simultanément, le soir, dans ces rues sans nom, sans adresse.<sup>157</sup> Bien que différentes parties du prochain passage soient analysées par la suite, il vaut la peine de le citer entièrement ici :

J'aimais à me perdre dans le tourbillon des rues ; souvent je prenais des distractions stupides, comme de regarder fixement chaque passant pour découvrir sur sa figure un vice ou une passion saillante. Toutes ces têtes passaient vite devant moi : les unes souriaient, sifflaient en partant, les cheveux au vent ; d'autres étaient pâles, d'autres rouges, d'autres livides ; elles disparaissaient rapidement à mes côtés, elles glissaient les unes après les autres comme les enseignes lorsqu'on est en voiture. Ou bien je ne regardais seulement que les pieds qui allaient dans tous les sens, et je tâchais de rattacher chaque pied à un corps, un corps à une idée, tous ces mouvements à des buts, et je me demandais où tous ces pas allaient, et pourquoi marchaient tous ces gens. Je regardais les équipages s'enfoncer sous les péristyles sonores et le lourd marchepied se déployer avec fracas ; la foule s'engouffrait à la porte des théâtres, je regardais les lumières briller dans le brouillard et, au-dessus, le ciel tout noir sans étoiles ; au coin d'une rue, un joueur d'orgue jouait, des enfants en guenilles chantaient, un marchand de fruits poussait sa charrette, éclairée d'un falot rouge ; les cafés étaient pleins de bruit, les glaces étincelaient sous le feu

---

<sup>157</sup> Flaubert, *Novembre*, 769.

des becs de gaz, les couteaux retentissaient sur les tables de marbre ; à la porte, les pauvres, en grelottant, se haussaient pour voir les riches manger, je me mêlais à eux et, d'un regard pareil, je contemplais les heureux de la vie ; je jalousais leur joie banale.<sup>158</sup>

Cette scène représente en fait la première fois dans le texte où le narrateur n'utilise pas le mot « foule » en liaison explicite avec « les femmes ». La première fois qu'il mentionne une « foule » c'est pour décrire son habitude de contempler les danseuses de corde, et la deuxième fois que le mot « foule » apparaît, il est encore lié aux femmes : « On [applaudissait l'actrice], on lui jetait des fleurs, et, dans mon transport, je savourais sur sa tête les adorations de la foule ». <sup>159</sup> Contrairement à ces foules-là, la raison de cette assemblée-ci, qu'elle fût d'aller au théâtre, de dîner ou bien de vendre des fruits, n'est connue qu'après une description assez longue des corps, et plus précisément des *parties* du corps des gens qui composent ce tableau nocturne. C'est ici, dans le paradoxe du détail et de l'indifférenciation, que la différence, différence d'ailleurs non-négligeable, émerge entre la foule de Flaubert et celles de Balzac et de Zola, autres écrivains plus reconnus à l'époque pour leurs représentations des masses. Tandis que certains critiques commentent la foule sous forme de peuple dans l'*Education sentimentale*, peu d'entre eux s'orientent sur l'amalgame dans *Novembre*.<sup>160</sup> Quoiqu'elle puisse sembler

---

<sup>158</sup> Flaubert, *Novembre*, 769-770.

<sup>159</sup> Voir Flaubert, *Novembre*, 761 et 764.

<sup>160</sup> Pour une analyse brève mais utile sur la foule dans l'*Education sentimentale*, voir Herzfeld, Claude. *Flaubert : L'Éducation sentimentale Minutie et Intensité*. Paris : L'Harmattan, 2008. Dans un numéro thématique sur la foule, voir l'article de Moscovici



insignifiante par rapport aux autres foules plus célèbres (et certes plus travaillées par l'écrivain lui-même), c'est dans cette masse que nous retrouvons les origines du style détaillé de Flaubert et que nous observons à juste raison l'importance de l'eau dans son œuvre.

Lieu par excellence du vertige et image privilégiée de la foule, le tourbillon donne au narrateur plus que l'illusion d'une oscillation des personnes et des objets l'environnant, il lui donne la réalité de cette sensation étourdissante. Peu importe qu'un tourbillon réel soit fait d'air ou de fluide, l'air étant composé en partie de fluide,<sup>161</sup> la foule évoque ici par voie métaphorique l'eau. L'eau qui possède une force naturelle, redoutable, une force circulaire qui déstabilise tout. Dans un recueil dédié à l'analyse de la foule, Jean-Jacques Wunenburger tente une définition de cette dernière et nous offre implicitement une allusion à l'eau :

Se rapportant à un agrégat à première vue indénombrable d'individus de toutes sortes, la foule n'a pas d'identité claire et distincte : d'une part, on ne peut en donner de critère précis qui permette d'en marquer le commencement [...], d'autre part la foule est rarement un phénomène

---

sur Balzac, Flaubert et Maupassant : Moscovici, Serge. « Les foules avant la foule ». *Stanford French Review* 2.2 (1983). Mary Neiland analyse la foule dans *Les Tentations de Saint Antoine* et dans *Salammbô* dans son étude : Neiland, Mary. *The Crowd in Les Tentations and Flaubert's Fiction : A Creative Dynamic*. Atlanta : Rodopi, 2001.

<sup>161</sup> « Air », définition, *le Trésor de la langue française informatisé*.

stable, puisqu'elle s'assemble et se disperse toujours. Informe par nature, elle est imprécise dans son format.<sup>162</sup>

Il est indéniable que la foule « imprécise », « instable », « informe » et composée d'une masse « indénombrable d'individus » ressemble à une mer composée de millions de gouttes d'eau à peine identifiables, « incolores » et « inodores ». La foule prend non seulement la forme de la mer, mais aussi son mouvement : c'est une force océanique comme le note Claude Herzfeld lorsqu'il en parle dans l'œuvre d'Octave Mirbeau : « Surdimensionnée par Mirbeau, 'force océanique', la foule est cosmicisée ; on entend des clameurs, avec des flux et des reflux, comme des vagues. Telle la mer impassible, la foule engloutit ».<sup>163</sup> Bien avant la foule cosmique de Mirbeau, tout remue dans la foule de *Novembre* à la façon de l'eau, tant et si bien que le jeune héros en fait lui-même l'observation : « Je regardais les équipages *s'enfoncer* sous les péristyles sonores et le lourd marchepied *se déployer* avec fracas ; la foule *s'engouffrait* à la porte des théâtres. »<sup>164</sup> L'eau resurgit toujours si bien qu'il ne faut qu'un seul mot pour ensemençer l'imagination du lecteur.

Prenons le cas des verbes que Flaubert emploie ici pour décrire les attelages dans les rues : chacun de ces verbes, ainsi que certains substantifs tels qu'« équipage » et

---

<sup>162</sup> Wunenburger, Jean-Jacques. « Esthétique et épistémologie de la foule : une auto-poïétique complexe ». *La foule : mythes et figures de la Révolution à aujourd'hui*. Ed. Jean-Marie Paul. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004, 13.

<sup>163</sup> Herzfeld, Claude « La foule, figure mythique, selon Octave Mirbeau ». *La foule : mythes et figure de la Révolution à aujourd'hui*. Ed. Jean-Marie Paul. Presses universitaires de Rennes, 2004, 88.

<sup>164</sup> Flaubert, *Novembre*, 769. Je souligne.

« marchepied », évoque une référence nautique. Un « équipage », correspond à l'ensemble du personnel à bord d'un navire alors qu'un « marchepied » en terme marin peut être un « cordage placé sous une vergue et servant d'appui aux pieds des marins. »<sup>165</sup>

« S'enfoncer » veut dire « couler » tandis qu'« engouffrer » signifie « précipiter dans un abîme, absorber » et s'emploie souvent avec des sujets désignant la mer, l'eau, le vent.<sup>166</sup>

Ce sont par ailleurs les voiles des navires qui se déploient. Nous nous installons alors dans le genre nautique et aquatique : les attelages semblent disparaître pour céder la place aux bateaux qui sillonnent l'océan. De surcroît, cette description ne porte pas seulement sur le mouvement, caractéristique du tourbillon et de l'océan, mais également sur la sonorité, en d'autres termes, sur le vacarme, sur le fracas que font non seulement les attelages ou les marchepieds mais aussi les vagues. La foule, telle l'eau de l'océan, fait un bruit et un mouvement épouvantables.

Au milieu de cette eau tourbillonnante, le narrateur risque alors de se perdre dans le courant. Richard souligne le danger de la noyade dans *Salammbô*, une observation qui s'applique également à *Novembre* : « Étouffement, écrasement, entraînement, chute dans un trou noir, toutes les souffrances de la mort par l'eau se trouvent ici décrites l'une après l'autre ».<sup>167</sup> Bien que « toutes les souffrances de la mort » ne se produisent pas dans *Novembre*, la même impression d'étouffement et d'écrasement émeut le narrateur

---

<sup>165</sup> « Équipage », définition, *Le Petit Robert*. « Marchepied », définition, *le Trésor de la langue française informatisé*.

<sup>166</sup> « Enfoncer » et « Engouffrer », définitions, *le Trésor de la Langue Française Informatisé*.

<sup>167</sup> Richard, *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*, 162.

lorsqu'il entre dans les rues. En fait, si nous associons le verbe « étouffer » au verbe « étoffer », sous l'influence de l'ancien français *estofer* (« rembourrer »), nous découvrons un lien surprenant entre l'« étouffement » et la « foule ». La « foule », c'est l'action de fouler une étoffe, une étoffe étant le dérivé du verbe « étoffer » et « fouler » indiquant l'action de presser quelque chose en appuyant à plusieurs reprises.<sup>168</sup> Un sens du verbe « presser », du latin *pressare*, est « serrer quelqu'un de près », et un autre sens est « arriver en foule ».<sup>169</sup> « Les verbes « fouler » et « étouffer » indiquent dès lors le même mouvement écrasant. Il est donc indéniable que dans une foule un être affronte l'étouffement dû à la multitude – la forme et la substance ne font qu'un. C'est une autre raison pour comparer la foule à l'eau : perdu dans l'eau, un nageur court le risque d'être asphyxié par l'entrée rapide, écrasante, et pressante de l'eau dans les poumons. La foule et l'eau se pressent autour de la victime. D'autre part, si nous considérons l'étymologie du mot « foule » en latin (*fullare, fullo*), nous comprenons que le narrateur est en effet dans l'« endroit où on est pressé »<sup>170</sup> – il est à la fois bousculé et serré, comme quelqu'un de perdu parmi des tissus foulés ou des vagues déferlantes. Flaubert lui-même dans son *Dictionnaire des idées reçues* évoque également le sens de la précipitation et le désordre présents dans une foule : « Foule : *turba ruit ou ruunt* ».<sup>171</sup> Fouler, c'est étouffer par l'écrasement. Se noyer dans une foule, c'est être écrasé par l'eau.

---

<sup>168</sup> « Fouler », définition 1. *le Petit Robert*.

<sup>169</sup> « Presser », étymologie, *le Trésor de la langue française informatisé*.

<sup>170</sup> « Fouler », étymologie, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*.1973.

<sup>171</sup> Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, 177.

Or, au milieu de ce mouvement dangereux, c'est la tête du narrateur qui tourne, alors qu'il tente de stabiliser et d'équilibrer son regard pour ne pas être abîmé. Il se fixe sur « chaque passant », mais sans apercevoir d'être total, complet. Sur les figures des passants – les gens qui se déplacent sans cesse, ceux qui créent le flux et reflux de la foule – il recherche « un vice ou une passion saillante », <sup>172</sup> quelque chose de frappant, de singulier. Bref, le narrateur cherche l'impossible dans la masse qui engloutit tout : un visage qui se distinguerait du reste. S'il se focalisait sur un seul visage, sur une seule personne, il sortirait sans doute de son vertige, de sa chute dans cette multitude qui, pour reprendre les termes de Wunenburger, « s'assemble et se disperse toujours ». <sup>173</sup>

Pourtant, tout au long de la scène, l'objet de son regard, cette image par excellence de la singularité et de l'identité humaines dont il tirerait sa stabilité, la figure, se dissipe. (N'oublions pas que dans les rues des prostituées, il existait ce même décalage entre le regard du narrateur et l'objet de son regard.) Elle, la figure, n'occupera plus une place éminente contrairement aux autres parties du corps. Peu à peu, le narrateur ne décrit plus les visages qui seraient capables de lui dévoiler un vice ou une passion comme c'était le cas lors son entrée dans la foule. En tant qu'objets du regard, les cheveux remplacent les têtes, les pieds les cheveux, c'est une métonymie en chaîne des parties du corps. De toute évidence, les figures – pareillement aux corps eux-mêmes – se fondent dans la foule, confondues et perdues en raison de leur propre nombre, nous en venons à les oublier avant la fin de la scène :

---

<sup>172</sup> Flaubert, *Novembre*, 769.

<sup>173</sup> Wunenburger, 13.

J'aimais à me perdre dans le tourbillon des rues ; souvent je prenais des distractions stupides, comme de regarder fixement chaque passant pour découvrir sur sa figure un vice ou une passion saillante. Toutes ces têtes passaient vite devant moi : les unes souriaient, sifflaient en partant, les cheveux au vent ; d'autres étaient pâles, d'autres rouges, d'autres livides ; elles disparaissaient rapidement à mes côtés, elles glissaient les unes après les autres comme les enseignes lorsqu'on est en voiture. Ou bien je ne regardais seulement que les pieds qui allaient dans tous les sens, et je tâchais de rattacher chaque pied à un corps à une idée, tous ces mouvements à des buts, et je me demandais où tous ces pas allaient, et pourquoi marchaient tous ces gens.<sup>174</sup>

Ici, chaque passant, individu singulier, se trouve paradoxalement multiplié par les articles et pronoms au pluriel au moment même où s'isole le regard scrutateur du narrateur. Les parties du corps, car ce ne sont bien que des parties, prennent la place des particules du tourbillon, ou bien des gouttes d'eau, qui entourent le narrateur : c'est un tourbillon de corps morcelés. Il importe de noter une fois de plus que le narrateur doit lui-même faire un effort pour ne pas disparaître parmi la foule qui se meut, siffle, disparaît, et glisse : il « *tâche* de rattacher » les parties du corps que son regard sépare et détache. Il ne maintiendra pourtant pas sa stabilité au sein de cette fluidité constante qui peut effacer les individus. C'est ici que nous commençons à comprendre l'importance du lieu pour le

---

<sup>174</sup> Flaubert, *Novembre*, 769.

narrateur, l'influence que ce dernier a sur son regard. Il nous reste en effet à nous demander si le regard lui-même détaille l'objet ou si, au contraire, c'est l'objet unifié en tant que foule qui déstabilise le narrateur et qui lui donne le vertige, en le mettant au bord de la chute.

La foule, ainsi que « la mer terrible », remarque Herzfeld, « s'impose par le mouvement irrésistible et la couleur uniforme qui fait oublier les individus. »<sup>175</sup> Les individus ne sont plus ici des individus. Toute différenciation qui les définirait s'efface dans le bleu de l'eau, une couleur qui selon Claire Nouvet « trouble la différenciation » pour celui qui y regarde aussi bien que pour l'objet lui-même.<sup>176</sup> Comment le narrateur trouverait-il un être complet et unique parmi une foule si ensanglantée, faite de têtes « pâles », « rouges », « livides » ?<sup>177</sup> L'éclat des couleurs des passants provoque chez lui un dérèglement de la vue tel que le ferait une cataracte oculaire. Curieusement, le mot « cataracte » signifie à la fois « une opacification progressive [de l'œil ...] qui entraîne une cécité », et « une chute d'eau ». <sup>178</sup> Bonnefis l'explique : « Cataractes du fleuve, cataractes du ciel, cataracte de l'œil, c'est tout un. »<sup>179</sup> Les adjectifs « livide », « pâle » et « opaque » signifient chacun une absence de couleur et de lumière. Livide, noirâtre. Pâle, décoloré. Opaque, ombragé. Ce ne sont peut-être pas les passants qui sont « livides » et « pâles », mais le regard détériorant et détérioré du narrateur qui les perçoit

---

<sup>175</sup> Herzfeld, Claude. *Flaubert*, 20.

<sup>176</sup> Nouvet, Claire. *Enfances Narcisse*. Paris : Galilée, 2009, 112.

<sup>177</sup> Flaubert, *Novembre*, 771.

<sup>178</sup> « Cataracte », définitions, *le Trésor de la Langue Française Informatisé*.

<sup>179</sup> Bonnefis, *Mesures de l'ombre*, 63.

de cette manière. Submergé par l'eau de la foule, dans une cataracte d'images associées à l'eau courante, le narrateur souffre d'une cataracte aveuglante. Encore une fois, l'image du narrateur entouré d'un liquide ou d'un air circulant, déstabilisant et aveuglant, se présente explicitement au moment où il s'imagine perdu dans une foule, entouré de fragments comme il l'est de nouveau quelques pages plus tard. Les parties du corps dans cette masse, semble-t-il, préfigurent les « petites marguerites [...] jaunes, rouges, [qui] disparaissaient dans la verdure du pré » que ce jeune homme contempera plus tard, « couché sur le dos » en regardant fixement le ciel « couvert de petits nuages blancs qui ondulaient comme des vagues rondes ». <sup>180</sup> D'un côté, le ciel, de l'autre, la foule : les deux prennent la forme océanique de l'eau qui ondule et fait tourbillonner les particules jusqu'à ce qu'elles semblent disparaître. Mais, il ne faut pas oublier que le narrateur, lui aussi, est un être incomplet dont la vue décline, déclin aggravé par l'objet de son regard, l'eau elle-même.

C'est là un des paradoxes flaubertiens : le corps humain n'est que fragments, mais ces fragments ne créent jamais d'individu entier. Dans l'optique du narrateur, tout semble se fondre jusqu'au point où les individus fragmentés façonnent un ensemble informe et collectif ; les individus sont grammaticalement transformés dans le passage du singulier au pluriel, de « chaque passant » dans la première phrase à « tous ces gens » à la fin de la première partie de la scène. En signifiant un nombre indéterminé de personnes, le mot « gens » indique ainsi une masse indifférenciée. Image correspondant à une

---

<sup>180</sup> Flaubert, *Novembre*, 771.



métaphore rebattue mais appropriée de Gustave Le Bon dans son célèbre *Psychologie des foules* : « L'individu en foule est un grain de sable au milieu d'autres grains de sable que le vent soulève à son gré ».<sup>181</sup> Sur ce point, Mary Neiland dans son livre sur *la Tentation de saint Antoine*, ajoute : « At first Flaubert appears to identify and [particularize] individuals but paradoxically the accumulative effect of these details is to destroy the individual, mirroring the absorption of distinct persons into a crowd ».<sup>182</sup>

Conclusion à en tirer : la foule subsume l'individu. Nous serions tenté de nous arrêter ici, de constater que l'individu s'efface dans la foule de Flaubert, que rien d'original ne s'y passe, que le singulier devient pluriel tels les grains de sable et les gouttes d'eau. Mais, pour mieux apprécier le style de Flaubert qui se voit dans le paradoxe entre le fragment et le tout et qui marque indéniablement ce passage, il serait utile d'identifier la structure et le mouvement de cette foule.

Dans cette partie Flaubert ne s'intéresse guère à l'individu. Au début, le narrateur semble affirmer la présence dans la foule de personnes complètes (les individus) en les identifiant par le substantif « chaque passant ». Toutefois, son regard passe vite de ces passants à leurs têtes, à leurs cheveux, à leurs pieds, à leurs membres. S'il suivait une structure assez traditionnelle où les individus sont remplacés par l'ensemble, les parties diverses disparaîtraient pour faire place à *une* unité. Un mouvement stylistique qui paraît à première vue être propre à cet extrait. En revanche, immédiatement après la description

---

<sup>181</sup> Le Bon, Gustave. *Psychologie des foules*. Paris : Presses universitaires de France, 1963, 14.

<sup>182</sup> Neiland, 93-94.

nautique et aquatique des attelages, le narrateur (et Flaubert) recommence à (re)construire des personnes entières. Il essaie de reconstituer « chaque passant » qu'il vient de morceler et non de développer l'idée des « gens » au pluriel, personnes indistinctes l'une de l'autre mais uniforme par leur présence dans la foule. Notre seul point de vue sur cet agrégat vient du narrateur désorienté qui oscille sporadiquement du singulier au pluriel quand il décrit la foule : dans la première partie « chaque passant » se transforme en « les gens » tandis que dans la seconde partie des « équipages » se métamorphosent en *une* foule (nom collectif !) et puis en « des pauvres ». En considérant le nombre de chacun de ces substantifs qui définissent la foule, nous retrouvons une alternance entre le singulier et le pluriel. Autant dire qu'il n'y a pas tout simplement d'individus remplacés par un ensemble.

Par contre, dans la dernière partie, nous rencontrons avec le héros trois personnes qui pourraient représenter des catégories d'individus différents les uns des autres : « [Au] coin d'une rue, un joueur d'orgue jouait, des enfants en guenilles chantaient, un marchand de fruits poussait sa charrette ».<sup>183</sup> Ce qui est donné à voir, ce ne sont plus les têtes des passants mais des personnes avec des fonctions spécifiques. Et pourtant nous sommes toujours loin de la création de personnes individuelles : à la place se trouve une représentation de types classifiés selon leur rôle social, définis seulement par leurs actions. Par exemple : le joueur n'est qu'un joueur parce qu'il joue de l'orgue. L'enfant

---

<sup>183</sup> Flaubert, *Novembre*, 769.

en guenilles s'habille en guenilles parce qu'il doit chanter pour quatre sous. Et le marchand n'est que marchand parce qu'il pousse sa charrette.

La structure de cette scène ne se développe pas d'une manière linéaire, mais plutôt, selon le regard oscillant du narrateur. Il ne sait ni où regarder ni comment reconstituer l'ensemble de cette masse parce qu'il se préoccupe trop des détails. Ce n'est pas une foule à la façon de Zola qui suit une organisation assez rigide et qui se désingularise, préférant l'ensemble à l'individu, comme le remarque Naomi Schor dans son livre indispensable *Zola's Crowds* : « [One] aspect of the crowds' underlying unity [is] an unvarying opposition to the individual protagonist ». <sup>184</sup> En ce qui concerne la foule dans *Novembre*, ni l'individu ni le groupe ne surgissent triomphants, ce n'est que le narrateur, voire son regard, qui tient le premier rang. C'est sous la forme du tourbillon et de l'océan que la structure de la foule flaubertienne se déroule ici. Selon Schor, chez Zola, à l'inverse de chez Flaubert, une structure progressive marque fortement toutes ses foules, établies par des étapes nettes :

*Emptiness*. The first stage is the crowd degree zero. The stage is set for the crowd's appearance [...] *Swelling*. The second stage consists in the swelling of the crowd, generally accompanied by a rise in the noise level [...] *Saturation*. At this stage the crowd has reached its maximum density, occupied every empty square. Zola's recurrent crowd metaphor to describe this stage is oceanic. One might say that this is the stage of the crowd's

---

<sup>184</sup> Schor, Naomi. *Zola's Crowds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, 83.

naturalization [...] *Discharge*. The fourth stage is perhaps the most complex, because it comprises both the moment of what Elias Canetti terms ‘discharge’ – ‘this is the moment when all who belong to the crowd get rid of their differences and feel equal’ – and the beginning of the crowd’s disintegration and dispersal. This moment of supreme integration and incipient dissolution is generally signaled by a common song [...] or other sound [...] *Emptiness*. The fifth and final stage is the coda, the symmetrical reprise of the initial emptiness.<sup>185</sup>

Dans cette citation, il est clair que la foule prend vie toute seule : elle suit un certain rythme et une symétrie qui créent un cycle. Quant à la foule dans *Novembre*, sa force et sa structure ne s’établissent pas seules, mais par un regard qui se voit victime d’une autre force hors de son contrôle, celle de la métaphore océanique. Nous entrons dans la foule flaubertienne dans l’étape de la saturation, pour reprendre le terme de Schor, et nous ne sommes pas sûrs d’en sortir complètement – la fin du passage, comme nous le verrons, renvoie le lecteur et le narrateur ailleurs.

Ce qui suit l’observation des trois personnes dans les rues, ce sont les riches mangeant et les pauvres qui les surveillent à travers les fenêtres des cafés. Ces groupes sociaux plus compréhensifs que les types identifiés, mais toujours entremêlés, indiquent que les gens ne forment pas un seul ensemble dans un seul but sous l’influence d’un chef, caractéristique dite nécessaire d’une foule selon certains critiques. Jean-Pierre Dupuy

---

<sup>185</sup> Schor, 83-86.

l'explique : « À la fois intérieur et extérieur à la foule, issu d'elle et en surplomb par rapport à elle, le chef – le pouvoir – est comme l'opérateur de totalisation du collectif. Opérateur paradoxal car c'est en lui que le social trouve son unité au moment même où il la perd, en se mettant à distance de lui-même ».<sup>186</sup> L'opérateur unificateur de la foule, c'est le point de vue du narrateur. Le narrateur – bien qu'il se trouve au milieu et non pas tout à fait au-delà de la foule – garde, d'une certaine manière, sa position d'extériorité. Il suit les riches qui entrent dans les cafés et il s'identifie aux pauvres, mais sans identification réciproque venant des riches ou des pauvres. Le social, comme Dupuy le suggère pour le chef des foules, n'obtient pas son identité dans le narrateur parce que le social en tant qu'unité n'existe pas ici. De plus, cette foule ne considère jamais le narrateur. De même que les prostituées, personne dans ces rues-ci ne lui parle, ne lui jette de coup d'œil. C'est lui, au contraire, qui s'approprie un de leurs regards : « [Je] me mêlais à eux [aux pauvres] et, d'un regard pareil, je contemplais les heureux de la vie ».<sup>187</sup>

À l'intérieur du café, il aperçoit « les glaces [qui] étincelaient sous le feu des becs de gaz [et] les couteaux [qui] retentissaient sur les tables de marbre ».<sup>188</sup> Mais, au lieu de décrire les riches au café, il détaille les objets dans le café, et plus précisément, les objets réfléchissants : les glaces et les couteaux. En d'autres termes, les objets décrits possèdent la qualité réfléchissante de l'eau ; ils font alors partie de la métaphore aquatique de la

---

<sup>186</sup> Dupuy, Jean-Pierre. « De l'économie : considérée comme théorie de la foule ». *Stanford French Review* 2.2 (1983), 247.

<sup>187</sup> Flaubert, *Novembre*, 770.

<sup>188</sup> Flaubert, *Novembre*, 770-771.

foule. La description de ce que ces objets reflètent est néanmoins absente de cette observation. À la place du *reflet* se figure une *réflexion*, une auto-réflexion, où le narrateur devient l'objet de son propre regard et de sa propre contemplation ; il ne regarde plus autour de lui, mais en lui. La scène continue d'une manière si réflexive, que le lecteur en oublie la foule qui entoure le narrateur et entre avec lui dans son propre tourbillon de pensées. Il nous semble alors que la connaissance de soi passe par le regard, un regard certes brouillé et désorienté par le mouvement de la foule. À la fin de cette scène, le narrateur est sur le point de « pleurer »<sup>189</sup> et risque donc, pour ainsi dire, de se noyer dans l'eau comme les autres. Nous ne retrouvons pas le cycle régulier d'une foule zolienne, ni celui d'une foule qui cherche à établir des catégories de types comme nous en aurions chez Balzac. Il ne nous reste que le narrateur seul face à sa réflexion à la fin.

Pour retracer la genèse de la foule dans l'œuvre de Flaubert, il faut cependant analyser la masse de *Novembre* avec celle beaucoup plus célèbre dans *l'Éducation sentimentale* qui raconte l'histoire d'un jeune homme qui s'approche de la multitude. Il s'agit dans ce cas de Frédéric et de Hussonnet, et d'une « foule hurlante, grouillante et misérable », comme l'explique Le Bon, « qui envahit les Tuileries [et d'autres endroits] pendant la Révolution de 1848 » :<sup>190</sup>

Tout à coup *la Marseillaise* retentit. Hussonnet et Frédéric se penchèrent sur la rampe. C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier, en secouant

---

<sup>189</sup> Flaubert, *Novembre*, 771.

<sup>190</sup> Le Bon, 30.

à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des baïonnettes et des épaules, si impétueusement que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. En haut, elle se répandit, et le chant tomba.<sup>191</sup>

Au lieu d'offrir une explication détaillée de cette scène, Claude Herzfeld, dans sa brève analyse, préfère tout simplement en conclure que « Frédéric se liquéfie au contact de la foule ».<sup>192</sup> Comme d'autres lecteurs, peut-être, a-t-il trop vite lu ce passage, car aucun pronom sujet « il » qui servirait à remplacer Frédéric n'y existe. Herzfeld écrit :

« Frédéric se liquéfie au contact de la foule : 'C'était le peuple. Il se précipita [...]' »<sup>193</sup>

En s'appuyant sur la citation de Herzfeld, nous serions tentés de penser que c'est Frédéric qui se précipite dans l'escalier et non « le peuple ». Nous nous tromperions alors sans avoir lu la phrase précédente qui place Frédéric à côté de Hussonnet, phrase apparemment oubliée par Herzfeld. Si quelqu'un se liquéfiait au contact de la foule, il s'agirait de Frédéric *et* de Hussonnet, *ils* se liquéfieraient ensemble, côte à côte. Une version anglaise du passage présenterait une pareille confusion parce qu'en anglais nous aurions plus de mal à distinguer entre les deux jeunes hommes et le peuple : « Hussonnet and Frederick bent over the balusters. It was the people. They rushed up the stairs [...] » Le pronom « they » (ils) pourraient s'appliquer aussi bien aux hommes qu'au peuple, le

---

<sup>191</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 429.

<sup>192</sup> Herzfeld, *Minutie et Intensité*, 23.

<sup>193</sup> Herzfeld, *Minutie et Intensité*, 23.

nom collectif étant remplacé par un pronom pluriel en anglais. Ces erreurs d'attribution entre les noms et les pronoms qui leur correspondent sont peut-être dues au fait que *le peuple*, remplacé par le singulier « il » en français désigne une unité plurielle, insistant alors sur le singulier du collectif. Or, dans cette citation, il n'y a pas d'individus dans la multitude. La masse devient l'expression d'un singulier. Par exemple, deux hommes au lieu d'un se placent en position d'observateurs, mais ils partagent une seule perspective. Puis, le peuple est défini comme *une* unité composée de fragments de corps et d'accessoires, et enfin, une métaphore aquatique décrivant l'action des gens dans cette masse nous renvoie à l'argumentation des grains de sable et des gouttes d'eau qui ne font qu'une seule surface mouvante.

« Comme un fleuve », écrit Flaubert, un sentiment de hâte prédomine dans *l'Éducation sentimentale* ainsi que dans *Novembre*, sentiment exprimé par un enchaînement de verbes associés à la vitesse et qui renforcent l'idée du vertige : dans *Novembre* : « passer », « disparaître », « glisser » « aller », et dans *L'Éducation sentimentale* : « précipiter », « disparaître », « monter ». Tour à tour, il se trouve dans chacun des deux passages une liste des parties du corps et de leurs accessoires morcelés qui contribue à la représentation d'une surface mouvante et changeante : têtes/têtes, cheveux/casques, pieds/épaules. Chaque description des corps débute par les « têtes », puis, après énumération de quelques autres éléments, elle se termine finalement sur le mot « gens », comme pour ne pas oublier que chacune de ces têtes avait autrefois appartenu à un corps. Ce qui est surtout remarquable dans *l'Éducation sentimentale* c'est la manière dont Flaubert guillotine ces têtes avant même le début de la description : ce



sont des têtes déjà séparées du corps qui font disparaître les gens dans l'escalier. Tout au début les têtes forment déjà un ensemble : « le peuple ». Le peuple se fait des têtes, des épaules, des bonnets au pluriel, une pluralité représentative alors d'un ensemble uniforme et indéfini où une seule personne entière n'apparaît guère. Ici, nous voyons de nouveau le paradoxe flaubertien initié dans *Novembre* : les têtes ne forment pas d'être humain à part entière bien qu'elles forment une masse unifiée telles les gouttes d'eau dans le fleuve, métaphore que Flaubert lui-même utilise pour les décrire. Contrairement à *Novembre*, où la foule ne s'unifie pas d'une façon complète, ici, les parties deviennent un tout qui agit dans un seul but : détruire. C'est après tout, *le peuple*, et non simplement une foule.

Et pourtant, peut-être faudrait-il se demander où Frédéric, qui, comme le constate Herzfeld, se liquéfie, se trouve par rapport à cette « masse grouillante qui montait toujours » ? Nous n'avons pas de référence au singulier renvoyant à Frédéric dans cette description : il est à côté de Hussonnet et tous deux se penchent sur la rampe, à l'extérieur de la foule dans l'escalier, à distance et de haut, au-delà du peuple. Bref, ils ne lui appartiennent pas. C'est de leur perspective et de leur point de vue que nous lisons la comparaison entre cette masse et le « fleuve refoulé par une marée d'équinoxe ».<sup>194</sup> Ils ne font pas (du moins pas encore) partie indivisible de l'agrégation. Une question essentielle se pose : Comment Frédéric peut-il se liquéfier dans l'eau, à cause de l'eau, s'il n'entre pas dans le fleuve du peuple ? C'est ici qu'il faut insister sur l'idée que

---

<sup>194</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 429.

Frédéric (et Hussonnet) ainsi que le narrateur dans *Novembre* sont *sur le point* de tomber, ils ne font que se pencher vers le vide, vers le trou « irrésistible ».

### *Algue, chevelure, lame*

Pourtant, le narrateur avoue qu'il n'est rien d'autre que l'autre, identique à tout autre, qui n'écrit que dans un « style quelconque », tel que le titre de l'œuvre le révèle (*Novembre : Fragments de style quelconque*) : « J'étais donc, ce que vous êtes tous, un certain homme, qui vit, qui dort, qui mange, qui boit, qui pleure, qui rit ».<sup>195</sup> Il est cependant indéniable que ce jeune homme tout ordinaire aspire à se démarquer de l'humanité qu'il envisage avec scepticisme comme une « surface mouvante de méchants, de lâches, d'idiots et de laids »,<sup>196</sup> une description qui nous fait penser à celle des têtes dans le tourbillon des rues, et où la même structure syntaxique se répète : « toutes ces têtes passaient [...] d'autres étaient pâles, d'autres rouges, d'autres livides ».<sup>197</sup> Ici, dans sa réflexion sur l'humanité, il reprend en termes nets le motif de la foule et l'associe lui-même à l'océan : « Et moi j'étais dans la foule, comme une algue arrachée sur l'Océan, perdue au milieu des flots sans nombre qui roulaient, qui m'entouraient et qui bruissaient. »<sup>198</sup> Et Dieu sait si cette image de l'algue sera exploitée plus d'une fois. Aussi est-ce celle sur laquelle nous appuierons notre prochaine analyse.

---

<sup>195</sup> Flaubert, *Novembre*, 770.

<sup>196</sup> Flaubert, *Novembre*, 774-775.

<sup>197</sup> Flaubert, *Novembre*, 769.

<sup>198</sup> Flaubert, *Novembre*, 775.

L'image d'une algue arrachée et flottant dans l'océan fait écho aux scènes littéraires dans lesquelles une figure « de forme filamenteuse ou rubanée »<sup>199</sup> surgit de l'eau. On songe surtout à la chevelure dénouée des femmes légendaires qui prend tantôt la forme filamenteuse de l'algue, tantôt le mouvement roulant des vagues. Lecteur moderne, Flaubert ne pouvait pas ne pas connaître ces figures mythiques – ondines, nymphes, dames des fontaines – qui prennent forme à côté de l'eau courante. Dans son analyse « le complexe d'Ophélie », Gaston Bachelard éclaire le contexte de cette triple union chevelure – femme – eau : « Innombrables sont les légendes où les Dames des fontaines peignent sans fin leurs longs cheveux blonds [...] Tout s'allonge au fil de l'eau, la robe et la chevelure ; il semble que le courant lisse et peigne les cheveux [...] La rivière joue comme une chevelure vivante ».<sup>200</sup> Bachelard met en valeur le fait que la rivière joue *comme* une chevelure, que le mouvement de l'eau s'assimile aux cheveux féminins, et non l'inverse. Il nous donne ainsi un principe court et concis : « Au bord des eaux, tout est chevelure ».<sup>201</sup>

Flaubert avance cette idée lui-même dans *Madame Bovary* lorsqu'il compare les herbes dans la Rieule à des chevelures abandonnées. Emma et Léon retournent à Yonville, après une visite chez la nourrice de Berthe, en longeant le bord de la rivière : « Elle coulait sans bruit, rapide et froide à l'œil ; de grandes herbes minces s'y courbaient ensemble, selon le courant qui les poussait, et comme des chevelures vertes abandonnées

---

<sup>199</sup> « Algues », définition, *Le Petit Robert*.

<sup>200</sup> Bachelard, *L'eau et les rêves*, 99.

<sup>201</sup> Bachelard, *L'eau et les rêves*, 101.

s'étaient dans sa limpidité ».<sup>202</sup> Remarquons en premier lieu que l'herbe se trouve dans la position du comparé et la chevelure dans celle du comparant, c'est la même structure que Bachelard emploie en rapprochant la rivière et une chevelure vivante. Selon D.A. Williams, l'essentiel de cette description est l'adjectif « abandonné », adjectif qui, comme il l'explique, s'emploie pour décrire la tristesse d'Emma (« [Elle] se sentit triste et abandonnée comme un duvet d'oiseau qui tournoie dans la tempête ») ainsi que son abandon sexuel à Rodolphe (« [Elle] s'abandonna »).<sup>203</sup> Williams suggère que l'abandon sexuel et émotionnel d'Emma représente une noyade figurative qui prévoit sa mort éventuelle :

The life-giving, desperately needed 'eaux délicieuses' of erotic experience constantly threaten to turn into the frightening 'eaux dangereuses' of death [...] In taking to water Emma is, however, both fulfilling her erotic vocation and sealing her fate: she will be drowned or drown herself in the element in which she must immerse herself to survive.<sup>204</sup>

Sauf que nous savons bien qu'Emma ne se noie pas littéralement. Il est même difficile de vérifier que l'abandon de l'herbe dans la rivière, pour reprendre ici la comparaison principale, entraîne à la mort figurative de l'héroïne (ou littérale de l'herbe). Williams veut lire dans ce passage une immersion de l'objet sous l'eau : « There are several

---

<sup>202</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 127.

<sup>203</sup> Williams, D.A. « Water Imagery in *Madame Bovary* ». *Forum for Modern Language Studies* 13 (1977), 78.

<sup>204</sup> Williams, 79.

occasions when Emma is figuratively submerged in water ». <sup>205</sup> Ce que nous voyons par contre dans la rivière, ce ne sont pas de grandes herbes *sous* l'eau tel que Williams les aperçoit, mais celles qui se courbent et s'étalent dans et sur l'eau. Bien que le courant pousse les herbes, elles ne se séparent pas de leurs racines. Elles vivent dans le mouvement.

Ce qu'il faut conserver de l'analyse de Williams, c'est son assimilation du domaine du végétal à celui de l'humain : en empruntant des traits à la chevelure, un élément humain, l'herbe pourrait également représenter une personne, et dans ce cas, Emma. Nous glissons aisément alors entre les deux domaines. À titre d'exemple, la chevelure pourrait même figurer une plante : poétiquement elle représente le feuillage des arbres et dans le domaine botanique il se trouve des plantes qui ont une forme filamenteuse appelées « cheveux de la Vierge, cheveux de Vénus ». <sup>206</sup> (Est-il nécessaire de souligner la signification richement maternelle et féminine que possèdent ici la Vierge et Vénus ?) Il n'existe plus de distinction entre l'herbe et la chevelure. Au fond, tout, que ce soit le végétal ou l'humain, est lié à l'eau : ce n'est qu'à côté de l'*eau* que l'herbe se courbe et que la chevelure est abandonnée. D'ailleurs, les femmes dans la tradition que Bachelard souligne se peignent à côté de l'*eau*. L'eau, semble-t-il, est le véritable outil de comparaison entre l'herbe et la chevelure, et par conséquent, entre le narrateur et l'algue dans le passage de *Novembre* : « Et moi, j'étais dans la foule, comme une algue

---

<sup>205</sup> Williams, 78.

<sup>206</sup> « Cheveu », définition, *Trésor de la langue française informatisé*.

arrachée sur l'Océan ». <sup>207</sup> Tout cela souligne en outre la présence forte du panthéisme dans ces textes, une présence qui se manifeste par l'échange aisé entre les objets inanimés et les personnes animées (un glissement bien connu des critiques flaubertiens), mais également entre le domaine de l'humain et celui du végétal. Et comme nous le verrons, entre la vie et la mort.

Toutes autres allusions littéraires mises à part (parce qu'il y en a de nombreuses), la chevelure ondoyante et l'algue arrachée font également allusion aux écrits de jeunesse de Flaubert, et surtout au corps mort imaginé de Lucinde, la bien-aimée de Jules dans *l'Éducation sentimentale* de 1845, (un texte dont nous traiterons en détail dans le chapitre suivant) : « Et plongeant ses regards dans les ténèbres, au loin bien en avant il s'attendait à voir... il la voyait avec sa robe blanche, sa longue chevelure blonde épandue et les mains en croix sur la poitrine – qui s'en allait doucement au courant, portée sur les ondes ». <sup>208</sup> Contrairement aux scènes littéraires et même réelles de la noyade où le corps disparaît sous l'eau, <sup>209</sup> dans le cas présent, au moins dans la vision hallucinatoire de Jules, l'eau soutient et porte le corps au lieu de l'engloutir. Apparemment noyée mais flottant néanmoins à la surface de l'eau, Lucinde semble revivre grâce aux ondes de la rivière qui la bercent et font étendre sa chevelure telle une extension vivante de son corps. Ceci n'est pas une image réaliste de la noyade, car si elle l'était, le corps n'existerait plus,

---

<sup>207</sup> Flaubert, *Novembre*, 775.

<sup>208</sup> Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), 1028. Voir à la ressemblance entre Lucinde et Ophélie d'*Hamlet* dans notre chapitre suivant sur la première *Éducation sentimentale*.

<sup>209</sup> Voir à ce sujet la scène de la noyade de la mer du narrateur dans *les Mémoires d'un fou* de Flaubert.

mais à sa place, se trouverait un cadavre en état de décomposition, putréfié par l'eau et par les micro-organismes qui y demeurent.

C'est un corps qui s'oppose en effet à ceux morcelés dans la foule de *Novembre*. En tant que lecteurs et spectateurs de cette scène, nous voyons un corps allongé et représentatif de Lucinde, celle-ci introduite par le pronom « la » qui la représente en tant qu'une, en tant qu'être dans sa totalité. Le corps mouvant de Lucinde ne semble pas suggérer sa mort, sa disparition complète, malgré l'argument très fort de Bachelard qui insiste sur le fait que « l'eau dissout plus complètement », qu'elle « nous aide à mourir totalement ».<sup>210</sup> Encore une fois, et c'est ici qu'il faut insister : l'eau la porte. La chevelure de ce corps n'en est pas détachée et ne ressemble pourtant pas à l'algue dans *Novembre* qui est, elle, arrachée du fond de l'océan, séparée de sa source nourrissante et perdue parmi les vagues. Dans les deux cas, l'eau prend des rôles contradictoires : elle réanime un élément mais en engouffre un autre. Autrement dit, la chevelure morte semble vivre alors que l'algue vivante semble mourir. Rappelons que le narrateur de *Novembre* se sent « [perdu] au milieu des flots sans nombre qui roulaient, qui [l'entouraient] ».<sup>211</sup> Il ne flotte pas doucement à la manière de Lucinde. Lucinde ressemble plutôt à l'herbe dans *Madame Bovary*, l'herbe que l'eau ne subsume pas mais fait s'étaler sur la surface.

En dépit de cette différence, la ressemblance entre la chevelure de forme rubanée et l'algue ne s'arrête pas là, car plus tard dans *Novembre*, Marie, la maîtresse du

---

<sup>210</sup> Bachelard, *L'eau et les rêves*, 107.

<sup>211</sup> Flaubert, *Novembre*, 775.

narrateur, prend une mèche de cheveux de son amant. Sa chevelure est coupée et paraît dès lors *arrachée* de même que l'algue. Marie agit à la manière de l'océan qui à la fois arrache l'algue et l'entoure : « 'Oh ! écoute, je t'en prie, mon amour, laisse-moi couper de tes cheveux, je les mettrai dans ce bracelet-là, ils ne me quitteront jamais.' »<sup>212</sup> Comme l'explique Marie, les cheveux du jeune homme resteront toujours avec elle, enfermés dans son bracelet : à même son propre corps elle abritera une infime partie du corps de son amant. À partir de ce moment, il sera présent en elle dans son absence même, voire malgré sa mort, si elle lui survit. Objet fétiche et par conséquent objet de mémoire qui préserve quelque chose de perdu,<sup>213</sup> la chevelure a cette qualité unique de continuer à pousser même après la mort d'un corps. C'est une autre raison pour laquelle nous ne pouvons être sûrs de la mort, de la noyade, si vous voulez, de l'herbe comparée à une chevelure dans l'extrait de *Madame Bovary* cité plus tôt. En fait, ni la mort de l'objet ni celle du corps dont l'objet provient ne peuvent être certaines. Elissa Marder commente ce phénomène entre la mémoire, la chevelure et la mort corporelle :

---

<sup>212</sup> Flaubert, *Novembre*, 797.

<sup>213</sup> Freud développe l'aspect d'un objet de fétiche qui remplace le pénis, une substitution pour l'absence de celui-ci : "One would expect that the organs or objects selected as substitutes for the penis whose presence is missed in the woman would be such as act as symbols for the penis in other respects. This may happen occasionally but is certainly not the determining factor. It seems rather that when the fetish comes to life, so to speak, some process has been suddenly interrupted – it reminds one of the abrupt halt made my memory in traumatic amnesias. In the case of the fetish, too, interest is held up at a certain point—what is possibly the last impression received before the uncanny traumatic one is preserved as a fetish" (Sigmund Freud, *Sexuality and the Psychology of Love*, NY: Simon & Schuster Inc, 1997, 207.)



Finally, because hair can be detached from a living body without losing its form or color, it can be used to preserve a Memory of that body even if that body has since died. In this way, hair is capable of supporting an absolute denial of death: although a lock of hair proves, without a doubt, that it was once ‘living,’ once it has been detached from a body, one cannot know whether or not the body from which it came still lives.<sup>214</sup>

Bien que Marder analyse ici le poème « La Chevelure » de Charles Baudelaire, il nous semble que le traitement des cheveux dans les textes en prose de Flaubert n’y fait pas exception. Nous pourrions en conclure que, coupée ou pas, la chevelure contribue à la confusion entre la vie et la mort.

Bien que l’herbe, la chevelure, l’algue, et même le duvet d’oiseau auquel Williams fait allusion dans *Madame Bovary*, se séparent de leurs « corps » vivants et risquent alors de tomber ou de se noyer, il se peut que la vie à la source originare persiste, que la source puisse créer une autre chevelure, une autre algue, un autre duvet. Dans « La Chevelure » de Guy de Maupassant – un auteur que nous allons étudier dans la seconde partie de cette thèse et qui nous donne une meilleure idée de l’importance de l’eau dans les œuvres littéraires de l’époque – Maupassant questionne la vie et la mort

---

<sup>214</sup> Elissa Marder. *Dead Time: Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford: Stanford UP, 2001, 47.

d'une chevelure et non simplement celle du corps sur lequel elle a poussé.<sup>215</sup> Dans ce conte, un homme nostalgique tombe amoureux d'« une merveilleuse chevelure de femme »<sup>216</sup> laissée dans un meuble ancien qu'il vient d'acheter. Amoureux de la chevelure, il devient, par conséquent, « un nécrophile » et « un fou, » enfermé à cause de sa « folie érotique et macabre ». <sup>217</sup> Aussitôt qu'il exhume la chevelure de sa cachette, derrière un panneau dans le meuble, il s'interroge sur son existence, sur sa vie séparée de son corps originaire :

Était-ce à l'heure de la clouer dans la tombe, la jeune et belle morte, que celui qui l'adorait avait gardé la parure de sa tête, la seule chose qu'il pût conserver d'elle, la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur ? <sup>218</sup>

Il reconnaît que pour l'amant de la femme morte cette chevelure aurait pu représenter la continuation de la vie de son amoureuse, lui ayant donné une extension physique et tangible au corps qu'il pouvait toucher. Mais, tout de suite, le fou se méfie de l'existence actuelle de cette chevelure séparée d'un corps qui doit être depuis longtemps décomposé : « N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait

---

<sup>215</sup> Maupassant, Guy de. *La Chevelure. Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Vol. II. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

<sup>216</sup> Maupassant, 110.

<sup>217</sup> Maupassant, 107.

<sup>218</sup> Maupassant, 110-111.

plus une parcelle du corps dont elle était née ? »<sup>219</sup> En disant que la chevelure « était née » du corps, l'homme suggère qu'elle vit toujours, qu'elle vit dès sa première pousse. La chevelure a une vie à part entière et survit au corps dont elle est détachée.

Maupassant cherche la métaphore idéale pour décrire cette chevelure, qui semble à la fois prolonger la vie du corps et vivre toute seule, et qui, en toute logique, devrait être morte mais échappe à la corruption. De même qu'à Flaubert, l'eau convient à Maupassant : « [La chevelure] me coulait sur les doigts [...] j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts ».<sup>220</sup> Le ruisseau, symbole de l'eau vivante, représente ici l'eau qui coule de la même façon qu'une chevelure. N'oublions pas qu'« [au] bord des eaux, tout est chevelure ».<sup>221</sup> Ici, chez Maupassant, l'homme découvre la ressemblance entre l'eau et la chevelure par le sens du toucher et non pas par celui du regard, de l'odorat, ou de l'ouïe tel que c'est le cas dans les textes de Flaubert. Ce ruisseau qui naît de cheveux morts expose alors une nouvelle tension entre la vie, la mort, et celui qui le touche. C'est une image frappante qui exemplifie la nécrophilie du fou mais qui se réfère par ailleurs à une rivière où se trouvent les corps flottants des noyés. La métaphore de l'eau continue : « Je l'enroulais autour mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers ».<sup>222</sup> La chevelure dans cette citation est l'onde, comme elle était le ruisseau, et c'est l'amoureux qui la boit et se noie dans son

---

<sup>219</sup> Maupassant, 111.

<sup>220</sup> Maupassant, 111-112.

<sup>221</sup> Bachelard, 101.

<sup>222</sup> Maupassant, 112.

eau attirante. Bien que ce conte de Maupassant soit plus sinistre que *Novembre* de Flaubert, il instaure la même réciprocité entre la chevelure et l'eau. Comme le remarque Louis Forestier, Maupassant travaille ici sur un nouveau rapport entre les objets et les personnes : « On pourrait croire à un nouveau piège tendu par les objets aux hommes [...] un autre élément s'introduit : la matérialisation, à travers cet objet, d'un être impalpable et présent, que le narrateur cherche à saisir, sachant bien qu'il s'y perdra ». <sup>223</sup> Tandis que *tout* peut vivre chez Flaubert, c'est parfois à travers la mémoire que cela se produit. C'est une mémoire comme outil de régénération, ne fut-ce que dans l'imagination.

Le geste de couper les cheveux dans *Novembre* – les cheveux masculins au lieu de la chevelure féminine cette fois-ci – évoque aussi l'acte castrateur du narrateur dans *les Mémoires d'un fou*, un texte dans lequel le jeune protagoniste raconte un cauchemar où des hommes menaçants l'entourent dans son berceau. Ce rêve de castration pourrait être lu comme celui d'un souvenir *refoulé*, pour employer un terme de psychanalyste. N'oublions pas que le verbe « fouler » et par conséquent « refouler » (*re-* et *fouler*) peuvent signifier l'écrasement, c'est-à-dire que l'inconscient de la personne a supprimé – écrasé – l'événement vécu. L'événement ainsi que son souvenir risquent d'être anéantis, de même qu'une personne perdue dans la foule ou qu'une algue roulant parmi des vagues. En revanche, ici, le souvenir revient : l'histoire n'est pas tout à fait oubliée malgré sa violence :

---

<sup>223</sup> Forestier, note sur le texte de Maupassant, 1348.

J'entendis des bruits de pas – on montait l'escalier – un air chaud, une vapeur fétide monta jusqu'à moi – ma porte s'ouvrit d'elle-même. On entra, ils étaient beaucoup – peut-être sept à huit, je n'eus pas le temps de les compter. Ils étaient petits ou grands, couverts de barbes noires et rudes, sans armes, mais tous avaient une lame d'acier entre les dents, et comme ils s'approchèrent en cercle autour de mon berceau, leurs dents vinrent à claquer et ce fut horrible ; ils écartèrent mes rideaux blancs et chaque doigt laissait une trace de sang ; ils me regardèrent avec de grands yeux fixes et sans paupières. Je les regardais aussi, – je ne pouvais faire aucun mouvement – je voulus crier./Il me sembla alors que la maison se levait de ses fondements, comme si un levier l'eût soulevée.<sup>224</sup>

Tout d'abord, il importe de souligner la position physique du narrateur par rapport aux hommes dans ce passage. De même que les autres héros flaubertiens mentionnés dans cette étude celui-ci se voit observateur : il perçoit d'abord par l'oreille et en second lieu, par le regard, et c'est toujours un regard qui détaille. Il voit tour à tour les parties du corps de ces hommes, mais les hommes sont conçus en tant qu'unité plurielle, représentés par le pronom sujet « ils » et non par des noms spécifiques : c'est une masse de parties qui agit dans un seul but. À la fin du passage cité, l'enfant n'est ni capable de se lever ni de parler, il est paralysé et rendu muet par l'objet même de son observation – il ne peut que regarder les hommes et qu'entendre leur bruit. Il en est le milieu. Les hommes sont

---

<sup>224</sup> Flaubert, *Les Mémoires*, 475.

le tourbillon. Ils sont l'océan. Cela dit, une interprétation aquatique s'impose ici : l'eau, encore une fois, lie les textes flaubertiens.

Les hommes serrent entre les dents une arme qui les lie à la fois à l'océan et à la chevelure coupée dans *Novembre*. « La lame d'acier » que portent les hommes se manifeste dans *Novembre* sous forme de ciseaux entre les mains de Marie : « Elle se leva de suite, alla chercher ses ciseaux et me coupa, derrière la tête, une mèche de cheveux. C'étaient de petits ciseaux pointus, qui crièrent en jouant sur leur vis ; je sens encore sur la nuque *le froid de l'acier* et la main de Marie ». <sup>225</sup> Elle prend ici le rôle castrateur que prenaient jadis les hommes dans le cauchemar. Le narrateur se laisse couper les cheveux par elle, il se laisse dominer par la femme alors qu'il raconte que ce sont traditionnellement les femmes qui se font couper les cheveux par les hommes. <sup>226</sup> Il ne demande pas à son tour des cheveux à Marie. Il n'a rien de concret et de tangible qui pourrait vivre seul comme la chevelure dans le conte de Maupassant, capable de faire perdurer sa liaison avec Marie. Et pourtant, le souvenir de cette nuit reste en lui. Au moment où il raconte son histoire, des années après son dépuçelage, il sent « encore sur [sa] nuque le froid de l'acier et la main de Marie ». <sup>227</sup> Il garde un souvenir physique, *sur la nuque*, de l'acte castrateur, châtier. Ce geste de couper une mèche de cheveux derrière la tête n'est pas par ailleurs un geste naturel, voire innocent de la part d'un amant : il fait allusion par contre au mouvement prompt de la guillotine, référence qui ne

---

<sup>225</sup> Flaubert, *Novembre*, 797. Je souligne.

<sup>226</sup> Voir à ce sujet dans *Novembre* la description que le narrateur fait de la chevelure, 797.

<sup>227</sup> Flaubert, *Novembre*, 797.

pouvait pas échapper aux contemporains de Flaubert. La guillotine qui est faite *d'une lame d'acier*. La guillotine qui sépare, morcèle et détaille le corps. Curieusement, à l'inverse du cas dans *les Mémoires d'un fou*, dans *Novembre*, c'est la figure féminine et non masculine qui castré le jeune homme. De cette castration ultime, l'homme garde un souvenir, et, elle, une chevelure.

La lame en ancien français est aussi un synonyme pour la pierre sépulcrale, le tombeau. « Être couché sous la lame », c'est une vieille expression des poètes qui signifie « être mort ».<sup>228</sup> Et dans le domaine aquatique, sous l'influence du vent, une lame peut aisément submerger ou tuer un nageur. Rapprochés par ce petit mot « lame » plein de connotations, les ciseaux de Marie et les lames d'aciers des hommes menaçants se métamorphosent en vagues dangereuses et funestes. Cette lame sous forme de vague périlleuse apparaît de nouveau dans un autre texte de jeunesse de Flaubert, *Passion et vertu: conte philosophique*. Une sensation de perte frappe l'héroïne Mazza lorsqu'elle se trouve en face de l'océan où son amant l'a quittée.<sup>229</sup> Elle contemple « une herbe qui avait pris naissance entre deux fentes de la pierre penchait sa tête toute pleine de la rosée ; chaque coup de vague venait la tirer de sa racine, et chaque fois elle se détachait de plus en plus ; enfin elle disparut sous la lame ».<sup>230</sup> La lame se soulève avec une telle force qu'elle arrache l'herbe de son espace naturel et nourissant. En d'autres termes, l'herbe est brusquement déracinée de son lieu d'origine, de son berceau. Elle disparaît

---

<sup>228</sup> « Lame », définition, *Dictionnaire de la langue française*.

<sup>229</sup> Flaubert, *Passion et vertu*, 288.

<sup>230</sup> Flaubert, *Passion et vertu*, 288.

sous l'eau, mais sans que nous ne sachions vraiment si elle vit ou si elle meurt, bien qu'« on ne la [revoie] plus ».<sup>231</sup> Qu'elle disparaisse à la vue ne signifie pas forcément qu'elle s'efface de la vie. De même que le narrateur qui se compare à l'algue arrachée, ainsi que la chevelure qui n'est ni vivante ni morte, cette pauvre herbe *semble* disparaître. Nous ne pouvons être certains ni de son sort ni de sa réapparition car, comme le texte l'indique, elle « était jeune et portait des fleurs ».<sup>232</sup> Le narrateur de *Novembre* ne s'imagine pas enterré sous une lame de pierre ni sous l'eau lorsqu'il songe à sa mort éventuelle. Il se voit renaître après sa mort pour l'usage d'autres animaux, d'autres éléments naturels. Autant dire qu'il croit à la renaissance, à la métamorphose des corps : « Mais je n'aurais pas voulu être enterré, la bière m'épouvante ; j'aimerais plutôt être déposé sur un lit de feuilles sèches, au fond des bois, et que mon corps s'en allât petit à petit au bec des oiseaux et aux pluies d'orage ».<sup>233</sup> Il désire en effet faire partie de l'eau qui tente de le tuer.

### ***Mer, mort, retour***

Comme nous l'avons déjà vu, l'eau, qu'il déclare avoir toujours aimée (« [J'ai] toujours aimé l'eau<sup>234</sup> »), attire et trouble le jeune héros de *Novembre*. Il n'est pas alors si différent d'autres personnages romantiques qui, comme leurs créateurs, sont fascinés par l'eau, et surtout par la mer, dont la vue « exerce toujours sur l'homme une irrésistible

---

<sup>231</sup> Flaubert, *Passion et vertu*, 288.

<sup>232</sup> Flaubert, *Passion et vertu*, 288.

<sup>233</sup> Flaubert, *Novembre*, 778.

<sup>234</sup> Flaubert, *Novembre*, 785.



séduction [... ainsi qu'] une sorte d'horreur mystérieuse ». <sup>235</sup> Selon Claudine Gothot-Mersch, grâce à « [la] première partie de *Novembre* [qui] s'ouvre sur une évocation de la nature en automne et des rapports de l'homme et de la nature, » ce texte « est digne d'un grand écrivain romantique ». <sup>236</sup> Là, ainsi que dans *les Mémoires d'un fou* et parmi d'autres écrits de jeunesse et carnets de voyage de Flaubert tel que *Pyrénées-Corse*, il se trouve une pléthore de scènes où les personnages s'abîment dans la nature et s'abandonnent à elle. La nature dans ces scènes n'est autre que la mer tantôt fascinante, tantôt terrifiante, et qui est désignée tout simplement par trois points dans *les Mémoires* et par la lettre X suivie de trois points dans *Novembre*. Selon certains critiques, c'est la même plage de Trouville où Flaubert lui-même passa ses vacances et où il tomba amoureux. <sup>237</sup> Pourtant, ce qu'il faudrait retenir de ces réapparitions du même lieu, ce n'est pas seulement le lien autobiographique, mais le fait que Flaubert ne cessa jamais de représenter dans ses textes l'extase des personnages devant une nature liquide. Ou, comme le dit Claire-Lise Tondeur, « On trouve même chez Flaubert une hantise de

---

<sup>235</sup> « Mer », définition, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Dans *Les Mémoires d'un fou* et dans *Novembre*, les narrateurs citent *les Souffrances du jeune Werther* de Johann Goethe et *René* de François-René de Chateaubriand, deux textes romantiques qui utilisent la nature pour leur inspiration créatrice.

<sup>236</sup> Claudine Gothot-Mersch, « Notice » sur *Novembre*, 1491

<sup>237</sup> Claudine Gothot-Mersch commente la répétition de la même mer dans certains écrits de Flaubert : « Comme dans *Les Mémoires d'un fou*, Trouville devient dans *Novembre* un endroit anonyme : 'X...' Flaubert ne nomme pas davantage Pont-l'Evêque, mais c'est bien ce bourg rural à onze kilomètres de Trouville qui est évoqué ici comme le lieu de vacances du narrateur ». (Note 29, 1500).

l'eau. »<sup>238</sup> C'est comme si l'impression de cette mer ne pouvait pas se libérer de l'auteur, ou bien, à l'inverse : c'est comme si l'auteur n'était pas capable de se dégager de ce souvenir, de cet endroit, réel ou non. Même en relisant *Novembre* dix ans après son achèvement, Flaubert confia à Louise Colet que « l'ensemble [n'était] pas satisfaisant » et qu'il « ne [voyait] aucun moyen de le réécrire, [qu'il] faudrait tout refaire ».<sup>239</sup> Il fallait qu'il y revienne sous formes de personnages différents, et de nombreux retours – retours textuels – pour essayer une fois de plus de traduire la signification que générait cette eau qui trouvait sa propre naissance et renaissance dans son écriture.

Cette sorte de retour obsessionnel à un lieu (et à un texte) d'importance est habituel et fait partie du travail de l'écrivain qui tente de figurer, par le langage, le vécu. La mer apparaît comme un lieu commun, un cliché ou une banalité, chez les écrivains romantiques qui désiraient un paysage capable de faire comprendre aux lecteurs leurs sentiments et sensations les plus intenses. « Parti du lieu commun, » écrit Shoshana Felman, « on se retrouve nécessairement, à l'arrivée, toujours au lieu commun ; arriver, ce ne peut être qu'arriver là d'où l'on est parti ».<sup>240</sup> Les écrivains, selon Felman à propos du texte *Novembre*, n'ont pas d'autre langage que le lieu commun. Autant dire qu'il n'y a pas de véritable langage original, vierge. Bien que Flaubert soit critiqué pour avoir trop utilisé le cliché dans ce texte, c'est pour cela même que Felman lui trouve de l'intérêt :

---

<sup>238</sup> Tondeur, Claire-Lise. *Gustave Flaubert, critique : Thèmes et structures*. Philadelphia : John Benjamins B.V., 1984, 75.

<sup>239</sup> Lettre à Louise Colet du 28 octobre 1853, citée par Claudine Gothot-Mersch, « Notice » sur *Novembre*, 1492.

<sup>240</sup> Felman, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978, 203.

Mais si, au labyrinthe du lieu commun, le narrateur doit voyager, se déplacer, se perdre pour se retrouver au même point, s'égarer pour regagner les mêmes lieux, c'est pour apprendre que, sans exception, *tout* lieu est lieu commun ; que même les lieux les plus privés, les plus secrets, les plus intimes – pour soi, en soi – sont en réalité domaine de l'autre.<sup>241</sup>

Au lieu de nous interroger sur l'emploi en effet peu original des clichés métaphoriques de la mer et de la nature dans *Novembre* aussi bien que dans *Les Mémoires d'un fou*, il serait plus intéressant de nous demander pourquoi la mer traverse presque toute l'œuvre de Flaubert. Nous pourrions même considérer le lieu commun non seulement dans son sens sémantique, mais dans un sens plus large, matériel : nous pourrions interpréter le lieu, le lieu commun à chaque écrivain romantique, comme l'endroit physique de la mer. Le narrateur emploie un langage banal pour parler d'un lieu aussi banal qu'inspirateur. On ne peut nier en outre le fait qu'il commence à la mer et y retourne sans cesse. C'est un voyage autant linguistique que matériel.

Le narrateur des *Mémoires d'un fou* passa son enfance dehors où il contemplait souvent l'immensité de la mer : « Je regardais l'immensité, l'espace, l'infini, et mon âme s'abîmait devant cet horizon sans bornes ».<sup>242</sup> Cette vue d'un horizon illimité se répète par ailleurs aux moments où le jeune homme songe à l'amour : « Je rêvais la mer, des lointains voyages, les amours, les triomphes ».<sup>243</sup> Quant au narrateur de *Novembre*, un

---

<sup>241</sup> Felman, *La folie*, 204.

<sup>242</sup> Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, 469.

<sup>243</sup> Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, 482.

moment d'abandon au bord de la mer semble lui révéler le sens de la vie. C'est une scène qu'Unwin appelle « le fameux passage d'extase devant la nature », <sup>244</sup> et qui aspire à décrire les sensations mystiques, pour utiliser un autre terme d'Unwin, du héros :

[J]'avais la mer devant moi [...] je levais la tête avec orgueil, je respirais fièrement la brise fraîche [...] l'esprit de Dieu me remplissait [...] Comme la falaise s'avancait en cet endroit-là, toute la côte disparut et je ne vis plus rien que la mer [...] Et je compris alors tout le bonheur de la création et toute la joie que Dieu y a placée pour l'homme ; la nature m'apparut belle comme une harmonie complète, que l'extase seule doit comprendre <sup>245</sup>.

Le rêveur se situe « au bord de la mer » et dans la position d'un spectateur qui entre en communion avec la nature uniquement par la pensée. C'est ici, dans cet aspect interprétatif de l'expérience vécue, qu'Unwin identifie la qualité mystique de l'écriture de Flaubert. Selon lui, « l'interprétation du monde devient elle-même le monde », et « le style, en rassemblant les éléments épars dans un aperçu unitaire, peuple le silence de la nature, comble le vide, s'offre comme une vision d'une rare intensité ». <sup>246</sup> Dans les *Mémoires*, le narrateur confirme en outre l'analyse d'Unwin : « Ma vie c'est ma pensée ». <sup>247</sup> Si l'écriture devient l'expérience elle-même, peut-on dire que le texte se transforme en lieu où se rencontrent l'auteur et le lecteur, et où ce dernier partage les expériences du premier ? Ce serait en fait un des thèmes essentiels de *Novembre* : la vie

---

<sup>244</sup> Unwin, *Art et Infini*, 140.

<sup>245</sup> Flaubert, *Novembre*, 781.

<sup>246</sup> Unwin, *Art et Infini*, 140.

<sup>247</sup> Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, 468.

partagée et les expériences communes à chaque personne, à chaque élément de la nature, y compris une des plus certaines, la mort.

Bien que la mer communique la beauté de la nature, elle suscite plus tard dans le texte une impression de vide, voire de mort. C'est un autre narrateur à la troisième personne qui annonce les pensées suicidaires du héros lorsqu'il retourne à X... et se trouve de nouveau au bord de l'eau contemplant sa furie au cœur de l'hiver. Le bruit épouvantable de la marée qui « montait et s'avancait sur les galets, avec un bruit de chaînes et de sanglots »<sup>248</sup> et « des flots ténébreux » qui « détonaient comme cent canons » lui fait envisager sa propre chute dans la « haute mer retentissante »,<sup>249</sup> un saut qu'il a déjà imaginé pour ceux qui se sont jetés à l'eau pour mettre fin à leurs misères :

Un jour, à Paris, je me suis arrêté longtemps sur le Pont-Neuf ; c'était l'hiver, la Seine charriait, de gros glaçons ronds descendaient lentement le courant et se fracassaient sous les arches, le fleuve était verdâtre, j'ai songé à tous ceux qui étaient venus là pour en finir. [...] Oh ! que de misères ont fini là, que de bonheurs y ont commencé ! Quel tombeau froid et humide ! comme il s'élargit pour tous ! comme il y en a dedans ! ils sont là tous, au fond, roulant lentement avec leurs faces crispées et leurs membres bleus, chacun de ces flots glacés les emporte dans leur sommeil et les traîne

---

<sup>248</sup> Flaubert, *Novembre*, 829.

<sup>249</sup> Flaubert, *Novembre*, 831.

doucement à la mer<sup>250</sup>.

Dans ce passage la mer est le lieu bienveillant où les noyés de la Seine trouvent un refuge. Les flots frissonnants du fleuve les portent et elle, la mer, les accueille doucement dans son grand vide. Devant la mer à X..., l'idée d'un tombeau aquatique revient au héros et bien qu'il refuse de s'y jeter, effrayé devant toute forme d'ensevelissement, l'eau l'attire irrévocablement : « Il songea un instant s'il ne devait pas en finir [...] mais, de suite [...] l'existence vint à lui sourire [...] Et cependant les voix de l'abîme l'appelaient, les flots s'ouvraient comme un tombeau, prêts de suite à se refermer sur lui et à l'envelopper dans leurs plis liquides... »<sup>251</sup> La mer, qui avant était un lieu de révélation, révélation de l'harmonie complète dans la nature, apparaît dans ces deux cas comme un espace funéraire. Le refrain que fredonnaient autrefois les vagues se retirant du rivage revient en ce moment pour séduire ce vieil homme attentif à la voix de la mort. Seule la mer peut lui parler à la fois du « bonheur de la création »<sup>252</sup> et du tombeau certain de chaque vie. Tirillé entre les deux aspects de la mer, le héros des *Mémoires d'un fou*, lui aussi prêt à mourir et à entendre la voix funeste, côtoie la mort et l'infini que l'océan lui inspire à son tour : « Mon âme s'envole vers l'éternité et l'infini et plane dans l'océan du doute au son de cette voix qui annonce la mort ».<sup>253</sup> Il s'avère alors que la mer parle aux hommes. Elle, qui a la voix de la mort et le pouvoir de vous engloutir dans ses

---

<sup>250</sup> Flaubert, *Novembre*, 778-779. Frédéric dans *L'Education sentimentale* passe un moment pareil devant la Seine où il contemple le suicide et pense aux noyés.

<sup>251</sup> Flaubert, *Novembre*, 831.

<sup>252</sup> Flaubert, *Novembre*, 781.

<sup>253</sup> Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, 515.

« plis liquides »<sup>254</sup>. Dans ces textes, la mer représente un espace où s'élargissent l'imagination et les rêves de l'homme mais où l'homme se trouve en même temps désespéré.

Les deux motifs que la mer inspire – la naissance d'une imagination sans limites et la mort de l'homme – ne sont pourtant pas exclusifs l'un de l'autre. Au moment de la révélation dans *Novembre*, le jeune observateur dit tout simplement ce qui semble lui échapper dans les autres pages de son histoire : « [La] nature m'apparut belle comme une harmonie complète ».<sup>255</sup> Le cycle de vie, quelque banale que cette déclaration apparaisse, n'est qu'une harmonie complète où la vie et la mort s'approchent sans trêve. L'explication de cette simple vérité échappe au narrateur quand il se perd dans la représentation détaillée du tourbillon, de la foule, et de la mer. Spectateur myope, il ne peut ni regarder de trop près pour ne pas voir toute la vérité, ni de trop loin pour que l'image ne se brouille pas définitivement. Devant la mer sa vision se brouille à cause de l'immensité de l'azur – dans ce lieu, ce n'est que son imagination qui voit clairement, et c'est là, comme le constate Felman, qu'il reconnaît que tout est autre, même lui.

Tout au début des *Mémoires*, dans la dédicace, le narrateur pose une question essentielle à l'écriture du moi et de l'autre : « [Ces pages] renferment une âme entière – est-ce la mienne, est-ce celle d'un autre ? »<sup>256</sup> Et comme Gothot-Mersch nous le signale, le même questionnement fait écho dans *Novembre* : « [Flaubert] pose alors une des

---

<sup>254</sup> Flaubert, *Novembre*, 831.

<sup>255</sup> Flaubert, *Novembre*, 781.

<sup>256</sup> Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, 466.

questions fondamentales – et la plus angoissante peut-être – de l’autobiographie :

‘[...] est-ce bien moi ? est-ce moi maintenant ?’<sup>257</sup> Ce que Gothot-Mersch ne réussit pas à indiquer ici, c’est que le « moi » cité dans le texte pourrait figurer soit l’auteur qui se reconnaît dans son héros, soit le narrateur âgé qui se voit dans le personnage de sa jeunesse. Bien que Gothot-Mersch confonde le narrateur et l’auteur pour insister sur le caractère autobiographique des premières scènes de *Novembre*, cette assimilation n’éclipse pas le fait qu’il se trouve déjà une confusion narrative au niveau diégétique du texte. Peu importe que le narrateur soit Flaubert ou non, celui-ci narre néanmoins sa propre histoire à la première personne et intercale les critiques extra-diégétiques sur la vie du « je » raconté. Ajoutons qu’au milieu du texte, on tombe sur un récit enchâssé où Marie raconte à la première personne ses propres aventures. Et, pour compliquer encore le récit, une dizaine de pages plus tard, un autre narrateur s’introduit par un procédé commun à l’époque : il proclame avoir trouvé le manuscrit du héros qu’il avait connu et achève son récit, mais d’une focalisation curieusement interne aux pensées du premier héros. Tandis qu’une passion nostalgique définit la première partie du texte, un ennui, de la part du héros et qui égale celui d’Emma Bovary, caractérise les dernières pages. On pourrait même conclure que sans moyen de mettre fin à sa propre histoire, sans sa propre plume et ses propres paroles, le héros s’efface, laissant sa vie se raconter par un autre, bien que cet autre ne sache pas se distancier complètement de lui. Il nous semble en effet que Flaubert se sert d’une narration fragmentée pour écrire *Novembre* – ce n’est guère un

---

<sup>257</sup> Claudine Gothot-Mersch, « Notice » sur *Novembre*, 1482. Citation du *Novembre*, Flaubert, 772.



développement bien fluide et uniforme qui s'inspire d'une distinction nette entre auteur et narrateur et entre les narrateurs-personnages eux-mêmes. Tout semble, à un moment ou à un autre, se confondre. Gothot-Mersch constate d'ailleurs que *Novembre*, dans sa tension narrative, marque une étape stylistique dans l'œuvre de Flaubert : « C'est que, à travers *Agonies*, *Les Mémoires d'un fou* et *le Cahier intime*, il s'est exercé à l'autobiographie, tandis que ce qu'il tente dans les deux dernières parties de *Novembre*, la recherche d'une expression du moi dans la distance, c'est tout nouveau pour lui».<sup>258</sup>

Bref, personne ne saurait s'opposer au fait que chez Flaubert surgit peu à peu, écrit après écrit, un problème de distance et de perspective, surtout dans les textes de jeunesse où sa formation en tant qu'écrivain était en jeu.

Avant le premier voyage à X... ainsi qu'avant la rencontre de Marie, ou la première fois que le narrateur âgé nous le raconte, celui-ci interrompt son histoire pour s'adresser aux lecteurs à deux reprises : « Avant d'aller plus loin, il faut que je vous raconte ceci<sup>259</sup> », puis, « Cependant, prêt à vous raconter ce qui va suivre, au moment de descendre dans ce souvenir, je tremble et j'hésite<sup>260</sup> ». Bien qu'une adresse similaire au lecteur se répète plusieurs fois dans le texte, ce sont deux exemples où le narrateur fait expressément se suspendre le récit pour signaler que les scènes à suivre viennent des souvenirs les plus importants et les plus impressionnants de son histoire. Pour raconter ces souvenirs, pour les faire (re)vivre grâce à l'écriture, le narrateur fait à la fois preuve

---

<sup>258</sup> Claudine Gothot-Mersch, Notice sur *Novembre*, 1491.

<sup>259</sup> Flaubert, *Novembre*, 779.

<sup>260</sup> Flaubert, *Novembre*, 783.

d'exigence, marquée par le verbe « falloir », et d'hésitation : « je tremble et j'hésite ».

Il importe de noter en outre que les souvenirs qu'il « faut » raconter même en tremblant sont ceux où se rencontrent l'eau et l'extase le plus fortement. Ce sont les souvenirs qui à la fois attirent et troublent le héros. Leur écriture le sollicite et l'effraie. Les souvenirs se muent alors en texte, et pour Flaubert, le texte devient un souvenir qui le poursuit plus tard : « [...] moi aussi, je sens par moment des angoisses d'adolescent. *Novembre* me revient en tête' ». <sup>261</sup>

### **Marie**

Hanté par un lieu qui confond la vie et la mort, par la distance entre le moi et le soi, par des souvenirs et des textes, le jeune écrivain-héros de *Novembre* se trouve confronté à un nouvel obstacle : l'amour. Il doit descendre dans le souvenir de sa liaison avec Marie, comme s'il était un abîme dont le retour l'effrayait. Pour le raconter il lui faut une certaine intimité qui requiert une *indifférenciation* entre mémoire et récit, entre le narrateur et le narré, et même entre personnages. Si l'on admet que rien n'est laissé hors de mémoire dans un texte flaubertien, hors de portée littéraire, on reconnaît immédiatement la ressemblance entre les héroïnes des *Mémoires d'un fou* et de *Novembre*. <sup>262</sup> C'est une similitude que leurs noms seuls font remarquer, chacun étant une

---

<sup>261</sup> Lettre à Louis Bouilhet du 4 septembre 1850, citée par Claudine Gothot-Mersch, « Notice » sur *Novembre*, 1492.

<sup>262</sup> Malgré le fait que certains critiques disent que ces deux héroïnes s'inspirent de deux personnes différentes, Maria dans *les Mémoires d'un fou* étant une des premières représentations d'Elisa Schlesinger et Maria dans *Novembre* étant celle d'Eulalie

variation de l'autre et riche en multiples significations, et qui apparaît tout au long de l'œuvre de Flaubert : Maria, Marie.<sup>263</sup> Quant au nom Maria dans les *Mémoires*, Felman observe judicieusement : « *Maria* : inscription rhétorique, inscription dans le signifiant, à la fois du désir et de la loi, puisque le nom Maria comporte à la fois la mère : Marie, la Vierge-Mère, et le nom-du-père : mari ; mariée, interdite. »<sup>264</sup> Ce nom révèle alors son sens dans le double, dans la contradiction, dans l'impossible. La femme idéale (Maria) sera irrévocablement attachée à la femme tombée, la prostituée (Marie).

En assimilant ces deux personnages, Flaubert montre, selon Marthe Robert, les « deux aspects extrêmes de la féminité ».<sup>265</sup> Et pourtant, ce ne sont pas deux femmes différentes, mais deux caractères inclus dans un seul personnage qui traverse les textes sous des représentations différentes. Autrement dit, Maria, la femme idéalisée, pourrait être Marie, la prostituée, et inversement. Dans l'optique freudienne de Robert, l'enfant (Flaubert) doute de la pureté de sa mère (Maria) et la dégrade (Marie) par la suite, au moment même où il découvre la sexualité de celle-ci :

---

Foucault, je signale, au contraire, leur ressemblance pour insister sur la fusion de souvenirs et de personnages dans les textes de Flaubert. A la similitude entre la mère dans *les Mémoires d'un fou* et le personnage de Maria, voir à ce sujet, notre chapitre précédent sur *les Mémoires d'un fou*.

<sup>263</sup> Marie est aussi le prénom donné à Emma dans le premier brouillon de *Madame Bovary*, et le prénom de Madame Arnoux dans *l'Education sentimentale*.

<sup>264</sup> Felman, Shoshana. « Thématique et rhétorique ou la folie du texte ». *La production du sens chez Flaubert*. Ed. Claudine Gothot-Mersch. Paris : Union générale d'éditions, 1975, 27.

<sup>265</sup> Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972, 319. Voir aussi Robert, Marthe. *En haine du roman*. Paris : Balland, 1982.

Elle est l'inverse de l'idéalisation première de la figure maternelle, gravement compromise au moment de la crise 'œdipienne' et de la puberté qui en réactualise les conflits. La mère perd sa sainteté dès qu'il apparaît qu'elle trahît son enfant en se livrant à un autre homme. Si elle se livre à un, pourquoi pas à tous ? [...] En identifiant l'objet aimé avec une prostituée, l'homme se protège contre ses désirs incestueux (ce n'est pas ma mère, mais le contraire si l'on peut dire)<sup>266</sup>.

Mais l'image que l'auteur de *Novembre* peint de Marie, ce n'est pas celle d'une femme compromise en dépit de son rôle de prostituée. En prenant la parole pour raconter sa propre vie, Marie apparaît dès lors en tant que sujet et non plus seulement en tant qu'« objet aimé ». En revanche, afin d'expliquer les raisons pour lesquelles Marie devient prostituée, Flaubert crée l'histoire d'une jeune femme hyper-sexualisée depuis son enfance. Il cherche, selon Gothot-Mersch, une explication causale à l'occupation douteuse de celle-ci : « Comment devient-on fille de joie ? On y est poussée par la sensualité. Et comment se développe la sensualité ? »<sup>267</sup> Gothot-Mersch constate que ces questions sont à l'origine de celles que Flaubert posera à travers le personnage d'Emma Bovary pour mieux développer son portrait féminin.<sup>268</sup> Pourtant, chez Flaubert,

---

<sup>266</sup> Robert, Marthe. *Roman*, note 1 à la page 318-319.

<sup>267</sup> Gothot-Mersch, « Notice » sur *Novembre*, 1484.

<sup>268</sup> « Et ce vers quoi il va, avec ce portrait féminin qui est à la fois observé sur le vif et inventé à partir de lui-même, c'est évidemment *Madame Bovary*. Dans *Novembre* [...] s'il traite de ses propres angoisses d'adolescent il s'interroge aussi, intensément, sur la femme – et il fait dans la perspective qui sera celle de son premier chef-d'œuvre : en se

on le sait bien, on ne trouve ni de portraits entièrement féminins, ni entièrement masculins. Nous remarquons, par ailleurs, en lisant le récit de Marie que la sensualité qui la définit la lie, elle aussi, à la nature.

Les détails du passé de Marie qui occupent le plus d'espace sont ceux qui révèlent ses rêveries dans la campagne et ceux qui tentent d'expliquer, de justifier, son rôle de prostituée. On ne sait presque rien sur sa famille sauf qu'elle est la fille d'un fermier qui la grondait en permanence et d'une mère qui préférait la laisser en liberté. Elle donne l'impression qu'elle demeurait toujours seule et qu'elle restait à une certaine distance des autres malgré son désir intense d'intimité. Même le prénom si signifiant de Marie n'a pas toujours été le sien, elle en avait un autre qui n'est d'ailleurs jamais nommé dans le texte, tout comme celui du narrateur. Dans son enfance cette fille curieuse et rêveuse épiait tant les amants autour d'elle (ne faisant nulle distinction entre les personnes et les animaux : « les garçons embrassaient les filles », « les pigeons, sur leur colombier, qui se faisaient l'amour », « les baisers de [son] père et de [sa] mère »), que plus tard, après s'être installée en ville avec sa mère, son père étant décédé, la vue « des grisettes du quartier » qui lui « montrèrent leurs amoureux » et qu'elle « [regardait] s'aimer » ne l'étonne guère.<sup>269</sup> À cause des conseils d'une vieille dame et pour faire fortune, Marie devient alors courtisane elle-même.

---

posant la question de la naissance d'un tempérament » (Gothot-Mersch, « Notice » sur *Novembre*, 1484).

<sup>269</sup> Flaubert, *Novembre*, 800-804.

Elle ressent si tôt nombre de désirs sensuels qu'elle pense que sa première communion est l'occasion de se libérer de ces sensations fortes : « [Je] croyais que, le sacrement passé, tous mes désirs seraient calmés. Mais non ! rassise à ma place, je me retrouvai dans ma fournaise ».<sup>270</sup> Comme d'autres jeunes filles, elle faisait des couronnes et des colliers de fleurs et de graines – les parties reproductrices des plantes, il faut le remarquer – et les portait dans sa petite chambre pour la remplir de leur odeur enivrante. Ramasser des fleurs, c'était une « manie », pour employer le terme de Marie, et s'enivrer de leur parfum était la cause d'un « malaise » étourdissant.<sup>271</sup> Son père déclare qu'elle « ne serait jamais qu'une coquette ».<sup>272</sup> Selon elle, c'était « une espèce de folie » ainsi que « d'étranges désirs » qui la poussaient à contempler de trop près les animaux dans l'étable, « pour sentir l'émanation de leurs membres, vapeur de vie [qu'elle aspirait] à pleine poitrine ».<sup>273</sup> Soit par la vue, soit par l'odorat, cette fille désirante et curieuse, est si séduite par la nature féconde et libre de son enfance qu'elle continuera à poursuivre cette existence sensorielle.

La nature ne compte pas pour rien dans l'éducation de Marie, elle embraye ses sens et répond à ses désirs, désirs que Marie envisage comme fous et maniaques. Enfant de la campagne, elle y connaît une communion avec la nature introuvable ailleurs. Ce n'est pourtant qu'une union éphémère, voire inachevable, car elle quitte ce lieu d'abandon, elle « [dit] adieu pour toujours au bois, à la prairie où était [son] ruisseau

---

<sup>270</sup> Flaubert, *Novembre*, 802.

<sup>271</sup> Flaubert, *Novembre*, 800.

<sup>272</sup> Flaubert, *Novembre*, 800.

<sup>273</sup> Flaubert, *Novembre*, 801.

»<sup>274</sup> et elle entreprend de mener la vie d'une fille de joie. Cependant, les hommes qui lui offrent enfin des corps qu'elle pense capables d'assouvir ses désirs et des âmes prêtes à l'aimer, la déçoivent. Elle explique que son premier amant, un vieillard, l'effraye et la dégoûte quand il la traîne dans le lit :

Un énorme lit était au fond de l'alcôve, il me traîna en criant ; je me sentis noyée dans les édredons et dans les matelas, son corps pesait sur moi, avec un horrible supplice, ses lèvres molles me couvraient de baisers froids, le plafond de la chambre m'écrasait. [ ... ] Tâchant, à mon tour, de trouver des jouissances, j'excitais les siennes à ce qu'il paraît ; mais que m'importait son plaisir à lui ! c'était le mien qu'il fallait, c'était le mien que j'attendais, j'en aspirais de sa bouche creuse et de ses membres débiles, j'en évoquais de tout ce vieillard, et réunissant dans un incroyable effort tout ce que j'avais en moi de lubricité contenue, je ne parvins qu'au dégoût dans ma première nuit de débauche<sup>275</sup>.

Sa rencontre avec cet homme, « ce cadavre », selon ses propres termes, qui « [l'avait] fatiguée de ses convulsions»,<sup>276</sup> symbolise la noyade de Marie dans le profane. Malgré les raisons qui l'ont poussée vers cette liaison douteuse, elle se trouve néanmoins dépourvue d'un amoureux qui lui inspire la joie de vivre. « Écrasée » dans le lit, par le lit, Marie essaie de reprendre le souffle qu'elle perdait en se noyant à travers la bouche

---

<sup>274</sup> Flaubert, *Novembre*, 803.

<sup>275</sup> Flaubert, *Novembre*, 805-806.

<sup>276</sup> Flaubert, *Novembre*, 806.

déjà creuse, froide, et morte du vieillard. La bouche, d'où vient d'habitude l'air nécessaire à la vie, ne lui en donne point ; bien au contraire, cette bouche asphyxie la jeune femme avec « ses lèvres molles » et de ses « baisers froids ». Il semble en fait que tout dans la chambre encombre et écrase Marie, le corps débile du « cadavre » fusionnant avec le plafond, les édredons et les matelas. Elle est accablée et fatiguée. Elle tente cependant de ne pas se perdre, de ne pas mourir elle-même sous le poids de ce corps décrépité, et, d'instinct, elle se dirige vers la fenêtre pour respirer de nouveau : « À peine fut-il sorti que je me levai, j'allai à la fenêtre, je l'ouvris et je laissai l'air me refroidir la peau ». <sup>277</sup> Malheureusement, pour elle, il est déjà trop tard. Marie donna au vieillard ce qu'il cherchait sans rien recevoir en retour sauf le regret. Le regret de ne pas être capable de se régénérer, de se tremper dans l'eau purificatrice de l'océan à laquelle elle aspire. Ce n'est qu'au conditionnel passé qu'elle peut raconter ce souhait non réalisé : « [J'aurais] voulu que l'Océan pût me laver de lui ». <sup>278</sup> Il semble alors que Marie ne craigne point l'eau, même si elle adopte la métaphore de la noyade pour décrire son dépucelage. Bien qu'elle ait sauté dans une eau dangereuse et destructrice, elle sait bien que l'eau elle-même ne s'identifie pas toujours avec la violence, qu'elle pourrait être aussi curative.

La jeune femme demeure ainsi dans l'espace incertain entre la suffocation et la respiration, entre l'envie de se faire guérir par les pouvoirs naturels de l'eau et celle de se plonger encore et encore dans le même lit, dans la même situation étouffante. Elle se

---

<sup>277</sup> Flaubert, *Novembre*, 806.

<sup>278</sup> Flaubert, *Novembre*, 806.



lance en effet dans une vie de débauche afin de trouver l'amour, mais, d'après sa propre description, cette quête s'avère sans fin. Nous pourrions même remarquer qu'il n'est plus seulement question de la suffocation pour Marie, mais, que c'est également sa déshydratation, malgré le fait qu'elle se trouve entourée de l'eau qui la menace. Ce qui est clair, c'est que l'eau du profane dont elle fut victime n'étanche guère sa soif. Au contraire, l'eau augmente le désir et intensifie les pulsions de Marie : « [Je] courais à [la poursuite du plaisir] avec frénésie, toujours altérée de jouissances nouvelles et magnifiquement rêvées, semblable aux marins en détresse, qui boivent de l'eau de mer et ne peuvent s'empêcher d'en boire, tant la soif les brûle ! »<sup>279</sup> Encore une fois, l'héroïne, tout comme le narrateur de *Novembre*, choisit une métaphore aquatique pour représenter sa situation périlleuse, et, celle-ci n'est pas sans signification. Les marins en détresse ressemblent, eux aussi, à Marie : ils s'abreuvent de l'eau salée qui les encercle bien qu'ils sachent que leur soif restera insatiable.

Il paraîtrait en outre que l'eau qui violenta une fois Marie devient son propre outil de violence contre ses nombreux amants. Réveillée en « grande dame »<sup>280</sup> le lendemain de la nuit à la fois initiatrice et fatale, Marie se transforme alors en maître. Elle agit de la même manière que le vieillard en voulant étouffer ses amants : « Comme je me serais bien entendue, si j'avais été homme, à corrompre des gardiens, à monter la nuit aux fenêtres, et à *étouffer sous ma bouche les cris de ma victime*, trompée chaque matin de

---

<sup>279</sup> Flaubert, *Novembre*, 807.

<sup>280</sup> Flaubert, *Novembre*, 806.

l'espoir que j'avais eu la veille ! »<sup>281</sup> Elle les pousse quelquefois même à la mort et cela sans aucun regret : « [Il] y en a deux que j'ai repoussés par caprice et qui se sont tués, leur mort ne m'a point touchée [...] Si j'aimais un homme, moi, il n'y aurait pas de mers assez larges ni de murs assez hauts pour m'empêcher d'arriver jusqu'à lui ». <sup>282</sup>

Cette fois-ci l'eau apparaît en tant que mer qui, en dépit de son immensité n'oppose pas d'obstacle à la nouvelle dominatrice, Marie. Elle se voyait à cette époque capable de maîtriser l'eau qui avait jadis été une source régénératrice au loin, si large et si puissante qu'elle l'avait nommée poétiquement en majuscule, comme si elle l'appelait à son secours. (« [J'aurais] voulu que *l'Océan* pût me laver de lui ». <sup>283</sup>) En pleine vie de débauche, Marie devient prédatrice. On découvre en effet, dans sa description, une répétition de mots appartenant au champ lexical de la mort violente, dont elle est l'initiatrice. Par exemple : « [J'ai] eu de pâles adolescents, blonds, efféminés comme des filles, qui se *mouraient* sur moi [...] tous [...] craignant de *mourir* dans les draps comme on *meurt* à la *guerre* ». <sup>284</sup> Marie semble être si perdue dans l'eau dangereuse du profane qu'elle ne se souvient plus, au moment de ses aventures, qu'elle cherchait l'amour réciproque.

Le héros avait, lui aussi, poursuivi l'amour depuis longtemps, et il le confie à Marie, profondément conscient de sa propre vie vertigineuse : « [J'en] avais cherché

---

<sup>281</sup> Flaubert, *Novembre*, 806. Je souligne.

<sup>282</sup> Flaubert, *Novembre*, 806.

<sup>283</sup> Je souligne. Flaubert, *Novembre*, 806.

<sup>284</sup> Flaubert, *Novembre*, 807. Je souligne.

partout [...] j'en avais rêvé longtemps ». <sup>285</sup> Rappelons qu'il rêvait aussi de la mer et que dans ces songeries, sur le plan du désir, il avait été transporté hors de lui-même, vers l'extase d'un au-delà. C'est une autre indication que dans les textes flaubertiens les limites entre les humains et les choses, ici la nature elle-même, se confondent continuellement. Et dans les scènes d'extase du jeune narrateur, l'expérience sensuelle ne se borne pas uniquement à l'homme : la mer devant lui est agitée par le même désir. Dans la description suivante, la nature est personnifiée et semble désirer, d'une certaine manière, l'homme qui entre dans son domaine. Pourvue de « bras » comme un être humain, l'eau embrasse l'homme :

[J'aurais] voulu m'absorber dans la lumière du soleil et me perdre dans cette immensité d'azur, avec l'odeur qui s'élevait de la surface des flots [...] les lames montaient sur le galet jusqu'à mes pieds, elles écumaient sur les rochers à fleur d'eau, les battaient en cadence, les enlaçaient comme des bras liquides et des nappes limpides, en retombant illuminées d'une couleur bleue. <sup>286</sup>

Bien que le héros eût surtout voulu avoir une liaison sexuelle, charnelle, à cette époque, il s'avère que sa première union se réalise avec un corps fait d'eau : le parfum des écumes l'excite et « les bras liquides » des vagues le touchent. Ce thème d'union entre la nature et l'homme se répète tout au long de l'œuvre de Flaubert, comme Marcel Raymond le

---

<sup>285</sup> Flaubert, *Novembre*, 796.

<sup>286</sup> Flaubert, *Novembre*, 781.

remarque à juste titre en traitant d'un autre écrit de jeunesse, *Par les champs et par les grèves* :

Tous les verbes qui évoquent cette 'union', ces noces avec la nature, qu'ils se rapportent à l'homme ou aux éléments, sentir, s'assimiler, comprendre, émaner, se diffuser, se perdre, etc.— et jusqu'à ceux qui font allusion à l'acte charnel —suggèrent l'idée ou mieux la réalité d'une interpénétration qui répond aux volontés jumelles des deux partenaires de se donner [...] Mais comme tout se matérialise, au sentiment de Flaubert ! [...] De plus, chez Flaubert, le corps paraît toujours engagé dans l'acte de la connaissance. 'Toucher les herbes avec nos mains' est l'équivalent d'une prise de possession sexuelle.<sup>287</sup>

« Toucher les herbes avec [les] mains » sera en fait l'acte du désir littéral *et* figuratif du héros dans la scène qui précède celle avec Marie : il s'initie à la passion par un épisode auto-érotique dans lequel il s'imagine se (con)fondre avec les éléments naturels qui l'entourent. C'est un moment crucial que la plupart des critiques n'analysent pourtant jamais, préférant se focaliser sur la scène « célèbre » de l'extase du narrateur devant la mer. Cette scène-ci n'est cependant ni sans intérêt ni sans euphorie – nous constatons en effet qu'elle représente le mieux l'union entre l'homme et la nature qui envahit toutes les autres relations sensuelles du héros. Il n'est surtout pas anodin qu'une scène d'extase devant la nature apparaisse précisément quelques paragraphes avant la scène de la liaison

---

<sup>287</sup> Raymond, Marcel. *Romantisme et Rêverie*. Paris : José Corti, 1978, 213.

entre Marie et le héros. Ne serait-il pas logique que le premier acte sexuel de celui-ci soit précédé, voire *prévu*, par une expérience naturelle, aquatique ? Ne serait-il pas d'autant plus logique que le héros et l'héroïne, les deux étant définis par leur rapport avec l'eau, se rencontrent dans cet élément si essentiel à l'histoire ? Comme nous l'avons précédemment vu, le narrateur âgé nous signale le rôle indispensable de cette scène dans sa jeunesse : « Cependant, prêt à vous raconter ce qui va suivre, au moment de descendre dans ce souvenir, je tremble et j'hésite ; c'est comme si j'allais revoir une maîtresse d'autrefois ». <sup>288</sup> Par l'écriture, il revoit clairement cette maîtresse, avant tout dans sa forme naturelle.

Un jour d'été alors qu'il était adolescent, le jeune héros sortit de chez lui dans la chaleur d'un après-midi, les rues moitié cachées par l'ombre, moitié éclairées par le soleil brûlant. Il errait sans apercevoir personne, « désirant une brise, quelque chose qui pût [l'enlever] de dessus terre, [l'emporter] dans un tourbillon ». <sup>289</sup> Arrivé hors de la ville il se trouva enfin « derrière des jardins » où la nature abondait de vie, débridée et active : la poussière « craquait », la nature « mordait », un orage « allait venir ». <sup>290</sup> Déjà irrité face à cette nature agressive, l'homme est bientôt « enlacé », pour reprendre son propre terme. Quant aux tourments qu'il éprouvait et qui l'avaient poussé à quitter la maison, il explique que « ce n'était plus une déchirure, mais un étouffement ». <sup>291</sup> On reconnaît dans ces mots le retour d'un langage associé au tourbillon examiné plus tôt dans cette étude,

---

<sup>288</sup> Flaubert, *Novembre*, 783.

<sup>289</sup> Flaubert, *Novembre*, 784.

<sup>290</sup> Flaubert, *Novembre*, 784.

<sup>291</sup> Flaubert, *Novembre*, 784.

mais, cette fois-ci, la noyade figurative se lie *définitivement* au désir, aux « tourments » sexuels du jeune homme vierge. Au lieu d'apaiser ses désirs, la nature devient un lieu de suffocation et d'écrasement, telle qu'elle l'était pour Marie :

Je me couchais à terre, sur le ventre, à l'endroit où il me semblait qu'il devait y avoir le plus d'ombre, de silence et de nuit, à l'endroit qui devait me cacher le mieux, et, haletant, je m'y abîmais le cœur dans un désir effréné. Les nuées étaient chargées de mollesse, elles pesaient sur moi et m'écrasaient comme une poitrine sur une autre poitrine ; je sentais un besoin de volupté, plus chargé d'odeurs que le parfum des clématites et plus cuisant que le soleil sur le mur des jardins.<sup>292</sup>

Il importe de noter que dans cette description, la nature est désignée par un mot ambigu et imprécis, « l'endroit », le lecteur ne connaissant que peu de détails sur cet « endroit », sauf que ce lieu se situe hors des faubourgs, dans un jardin. Ici la nature apparaît par conséquent universelle, indistincte, comme si l'homme pouvait se trouver n'importe où, dans n'importe quel jardin. Mais, c'est bien là, dans ce lieu imprécis et anonyme qu'il se couche, se cache, et s'abîme. Il s'allonge sur le ventre et non pas sur le dos, un détail signifiant qui nous dit qu'il se présente comme quelqu'un qui s'effraie de l'orage, qui se retire du monde et de son « désir effréné », sinon de lui-même, comme quelqu'un qui veut s'ensevelir pour fuir les nuages au-dessus de lui. Pourtant, cette position physique ne le sauve guère : il ne peut pas fuir la frénésie de la nature trouvée dans son propre

---

<sup>292</sup> Flaubert, *Novembre*, 784.

cœur, les nuées le touchent pour qu'il sache qu'elles sont présentes, puissantes. Tangibles, elles prennent la forme d'un corps, tout comme l'eau précédemment : « [Elles] pesaient sur moi et m'écrasaient comme une poitrine sur une autre poitrine ». <sup>293</sup> Cette comparaison fait cependant réfléchir : comment peut-il, l'homme *couché sur le ventre*, sentir les nuages sur la poitrine ? Il n'y a que deux réponses possibles : soit le héros tourmenté se retourne sur le dos face au ciel, soit les nuages l'encerclent de tous les côtés, la terre et le ciel s'unissant ensemble pour l'écraser.

Et pourtant, c'est un écrasement qui le réjouit. Richard décrit l'extase du narrateur : « L'extase est ici motivée de façon plus précise : le héros projette son désir d'amour sur la nature entière et en vient ainsi à se fondre en elle. Le désir d'infini d'où naît chez Flaubert le sentiment de la nature se confond souvent avec le désir d'amour. » <sup>294</sup> Il commence à convoiter à la fois l'extase et l'écrasement non seulement pour lui mais également pour une amante, pour un autre corps qui peut s'enlacer au sien. A ce moment, il entre plus profondément dans son désir corporel. Descendu dans son souvenir, il brosse le tableau d'une scène auto-érotique paradoxale :

Les nuées étaient chargées de mollesse, elles pesaient sur moi et m'écrasaient comme une poitrine sur une autre poitrine [...] Oh ! que ne pouvais-je presser quelque chose dans mes bras, l'y étouffer sous ma

---

<sup>293</sup> Flaubert, *Novembre*, 784.

<sup>294</sup> Bruneau, Jean. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert : 1831-1845*. Paris : Librairie Armand Colin, 1962.

chaleur, ou bien me dédoubler moi-même, aimer cet autre être et nous fondre ensemble.<sup>295</sup>

Trois mouvements distincts, trois positions grammaticales du narrateur, et trois étapes du désir, chacune augmentant la matérialité de la précédente : D'abord, le héros se pose en objet – il subit l'action des nuées qui l'écrasent dans leur mollesse ; puis, il devient sujet cette fois-ci, c'est lui qui veut presser un objet dans ses bras, qui veut l'étouffer sous la chaleur de son corps ; et finalement, il ne se voit plus ni entièrement en tant qu'objet ni entièrement en tant que sujet, il souhaite se dédoubler, devenant ainsi à la fois l'objet et le sujet de l'incarnation de son désir. À la fin, il devient en effet un deuxième sujet, un « autre être » dans lequel il peut se « fondre ». Ne dirait-on pas ainsi que cet « autre être » est né des nuages, du corps, et du désir du héros ? Que tout se fonde et se confonde dans son rêve ? En somme, le héros se projette dans la nature, dans le ciel, pour fusionner avec les nuages qui l'étouffent.

Le narrateur emploie encore une fois une comparaison aquatique pour mieux décrire son état dans le jardin. Les mots « désir » et « convoitise » ne conviennent pourtant plus à dépeindre ce qu'il y ressent. Il ne reste que le mot « passion » :

Ce n'était plus le désir d'un vague idéal ni la convoitise d'un beau rêve évanoui, mais, comme aux fleuves sans lit, ma passion débordait de tous

---

<sup>295</sup> Flaubert, *Novembre*, 784-785.



côtés en ravins furieux, elle m'inondait le cœur et le faisait retentir partout de plus de tumultes et de vertiges que les torrents dans les montagnes.<sup>296</sup>

Seulement ce mot, qui à l'origine s'identifiait à la souffrance extrême de l'âme et du corps, au sacrifice christique, peut être juxtaposé avec les eaux qui coulent librement et furieusement. La passion de même que l'eau « sans lit » ne peut pas être bornée, contrôlée. Elle « déborde », « inonde », et se donne à l'homme en le déposédant à son tour. Elle ne lui appartient pas. C'est l'inverse : l'homme n'a pas d'autre choix que de se laisser inonder par les torrents. (Faut-il signaler que le langage décrivant la passion des eaux appartient également ici au langage sexuel, et plus précisément à celui de l'orgasme?) Trempé dans l'eau de la passion, le jeune héros va, par conséquent, jusqu'à la rivière d'à côté. L'eau n'est pas alors uniquement une métaphore de l'extase, mais un endroit réel où le jeune homme trouve le calme après l'inondation. Ici, l'eau n'inonde plus ; elle est paisible, elle sourit et lui parle doucement: « J'allai au bord de la rivière, j'ai toujours aimé l'eau et le doux mouvement des vagues qui se poussent ; elle était paisible [...] la rive semblait sourire, on n'entendait rien que la voix des ondes ».<sup>297</sup> Et c'est là, à côté de cette rive souriante qu'il entre une seconde fois dans l'extase. C'est là qu'il tremble et se touche comme s'il embrassait un « autre être », un être fait de vagues :

[Mes] lèvres tremblaient, s'avançaient, comme si j'eusse senti l'haleine d'une autre bouche, mes mains cherchaient quelque chose à palper, mes

---

<sup>296</sup> Flaubert, *Novembre*, 785.

<sup>297</sup> Flaubert, *Novembre*, 785.

regards tâchaient de découvrir, dans le pli de chaque vague, dans le contour des nuages enflés, une forme quelconque, une jouissance, une révélation ; [...] je remuais les cheveux autour de ma tête, je m'en caressais le visage, j'avais du plaisir à en respirer l'odeur, je m'étalais sur la mousse, au pied des arbres.<sup>298</sup>

Pour qu'on ait une image nette de l'union entre le héros et l'héroïne il ne faut que s'arrêter à cette scène des « noces avec la nature », pour emprunter la tournure de Raymond<sup>299</sup>. Marie deviendra, pour son amant, l'eau de ses rêves, elle incarnera pour lui ce moment intense de la fusion avec la nature. « Le pli de chaque vague » sera le pli de sa robe « affaissée [qui] retombait par le bas en larges plis sur le plancher »,<sup>300</sup> tandis que « le contour des nuages enflés » sera le contour « adorable »<sup>301</sup> de son corps nu. Au lieu de s'enivrer de ses propres cheveux, le narrateur « plongera » le bras et « se baignera le visage »<sup>302</sup> dans les cheveux longs et noirs de Marie, cheveux qui « se [déroulent] comme une onde ».<sup>303</sup> La première fois qu'il regarde de près une femme, elle apparaît curieusement comme l'eau et les nuages qui l'entourent dans la scène citée ci-dessus. L'amant se mue une autre fois en objet lorsqu'il éprouve toutes les sensations érotiques qu'offre le corps de la femme, ainsi que l'eau d'une rivière, : elle est de couleur bleue,

---

<sup>298</sup> Flaubert, *Novembre*, 785.

<sup>299</sup> Raymond, 213.

<sup>300</sup> Flaubert, *Novembre*, 788.

<sup>301</sup> Flaubert, *Novembre*, 789.

<sup>302</sup> Flaubert, *Novembre*, 789.

<sup>303</sup> Flaubert, *Novembre*, 789.

elle est ronde, elle émet de la chaleur, elle ondule : « [Toute] sa beauté m'entourait, son bras touchait le mien, les plis de sa robe retombaient sur mes jambes, la chaleur de sa hanche m'embrasait, je sentais par ce contact les ondulations de son corps, je contemplais la rondeur de son épaule et les veines bleues de ses tempes. »<sup>304</sup> Et pourtant, on sait que cette Marie, transformée en eau, n'est pas douce, qu'elle n'est pas paisible. Elle ne caresse point ses amants, elle les écrase. Elle se donne pour prendre – pour prendre la vie de ceux qui se trouvent en dessous d'elle, qui se noient à son côté.

À première vue, il semble alors que sa relation avec le héros ne diffère pas des autres. De même que dans ses liaisons passées, elle se comporte, dans cette union en prédatrice, comme le laisse entendre le langage, qui dit la violence et la possession : « Tout à coup elle se dégagea de moi [...] et sauta sur le lit avec la prestesse d'une chatte, le matelas s'enfonça sous ses pieds, le lit craqua, elle rejeta brusquement en arrière les rideaux et se coucha, elle me tendit les bras, elle me prit ».<sup>305</sup> Néanmoins, pour Marie, une différence surgit : elle se donne à ce jeune homme. Elle lui raconte sa vie et lui, à l'encontre des autres amants, l'écoute. Il la comprend. Elle rencontre enfin quelqu'un qui a le même tempérament rêveur que le sien, elle cherchant l'amour, lui une maîtresse.<sup>306</sup> Il lui dit : « 'Pauvre femme [...] comme tu as dû souffrir ! »<sup>307</sup> Tous deux

---

<sup>304</sup> Flaubert, *Novembre*, 788.

<sup>305</sup> Flaubert, *Novembre*, 789.

<sup>306</sup> « [Comme] moi, aussi, elle avait marché de joies en chagrins, couru d'espérances en dégoûts, des abattements sans nom avaient succédé à des spasmes fous ; sans nous connaître, elle dans sa prostitution et moi dans ma chasteté, nous avons suivi le même chemin, aboutissant au même gouffre ; pendant que je cherchais une maîtresse, elle

ont souffert et elle lui fait remarquer à deux reprises leur similitude : « Tu as donc souffert quelque chose de *semblable* ? [...] est-ce que tu es *comme moi* ? »<sup>308</sup> Il est intéressant de noter qu'afin de mieux décrire sa tristesse et sa ressemblance avec son amant, tout comme le narrateur le fera également à son tour, Marie se sert du vocabulaire de la nature, et plus précisément, d'une métaphore liquide : « [Est]-ce que souvent, tu as trempé ton oreiller de larmes ? est-ce que pour toi, les jours de soleil en hiver sont aussi tristes ? Quand il fait du brouillard, le soir, et que je marche seule, il me semble que la pluie traverse mon cœur et le fait tomber en débris ». <sup>309</sup> Elle pleure pendant que la pluie tombe. Le liquide coule de son corps, mais il y entre sous forme de pluie, pour déchirer son cœur une seconde fois.

Avant cette liaison avec le narrateur, Marie n'avait jamais « rien de commun » avec ses amants, bien qu'ils eussent été « unis ensemble aussi étroitement que les bras humains peuvent le permettre ». <sup>310</sup> Elle explique que si elle avait connu autrefois le héros, elle aurait peut-être pu se donner plus tôt, plus librement à un autre être. Elle n'aurait plus cherché l'amour ailleurs, elle aurait pu l'offrir toute seule, sans condition. Au lieu d'une castration symbolique après sa chute dans la débauche avec le vieillard (« Toute la nuit se passa à pleurer ; désespérée, je rugissais comme un tigre qu'on a

---

s'était cherché un amant, elle dans le monde, moi dans mon cœur, l'un et l'autre nous avaient fuis » (Flaubert, *Novembre*, 811).

<sup>307</sup> Flaubert, *Novembre*, 811.

<sup>308</sup> Je souligne. Flaubert, *Novembre*, 811.

<sup>309</sup> Flaubert, *Novembre*, 811.

<sup>310</sup> Flaubert, *Novembre*, 809.

châtré »<sup>311</sup>), elle aurait vécu une union fusionnelle entre vrais amants : « [Si] nous nous étions connus dans ce temps-là ! [...] toute notre vie se fût passée à cela, mes bras se seraient usés à t'êtreindre sur moi et mes yeux à plonger dans les tiens».<sup>312</sup> Marie représente dès lors leur lieu commun, le lieu aquatique qui se donne jusqu'à ce que les bénéficiaires du don, de la passion incontrôlable, se noient dans l'extase.

Robert soutient que ces amants sont « trop semblables pour pouvoir s'unir ».<sup>313</sup> Gothot-Mersch déclare qu'ils se séparent irrationnellement dans le contexte de l'histoire. Pour Robert, ils ne peuvent, tous les deux, que demeurer séparés, et pour Gothot-Mersch, la séparation « brutale et définitive » des amoureux n'ajoute qu'à l'aspect autobiographique du récit, afin de faire allusion à la brève liaison entre Eulalie Foucault et Flaubert à Marseille.<sup>314</sup> On a même constaté que Marie, tout comme le narrateur, représente Flaubert lui-même et que par conséquent elle ne pourrait pas incarner un second personnage – que les personnages de Flaubert ne font qu'un et qu'ils reflètent sa propre personne et sa propre vie.<sup>315</sup> Le narrateur, cependant, raconte une autre version de leur union et de leur séparation, une séparation qui, comme nous le constatons, n'est que physique : « Et elle ! elle ! quelquefois son souvenir me revient, si vif, si précis que tous

---

<sup>311</sup> Flaubert, *Novembre*, 806.

<sup>312</sup> Flaubert, *Novembre*, 806.

<sup>313</sup> Robert, *En haine du roman*, 77.

<sup>314</sup> Gothot-Mersch, « Notice » sur *Novembre*, 1485.

<sup>315</sup> Michal Ginsburg écrit, par exemple: « It is this erotic-narcissistic doubling, with its rhythm of differentiation and assimilation, which generates the main part of *Novembre*, the episode with the prostitute Marie. Marie is clearly the narrator's specular opposite » (« Representational Strategies and the Early Works of Flaubert ». *MLN* 98.5 (Dec 1983), 1254).

les détails de sa figure m'apparaissent de nouveau [...] Seul et pensant à elle, je la retournai encore en tous sens [...] l'envie de la revoir me prit, m'obséda, c'était comme une fatalité qui m'attirait, une pente où je glissais ». <sup>316</sup> Dès le début du récit, du moment où le narrateur âgé raconte sa vie passée, Marie et le héros sont *déjà* trop confondus pour être différenciés. L'un s'identifie à l'autre parce qu'ils découvrent tous deux leurs identités dans et à travers l'eau, dans la fluidité qui fait que tout se réunit: le passé, le présent, la mort, la vie, l'amant, la maîtresse. Ils se noient – et ce point est indéniable – mais, ils ne le font plus tout seuls.

---

<sup>316</sup> Flaubert, *Novembre*, 790.

## III

**Nympholepsie :****La quête d'un amour vaporeux dans *L'Éducation sentimentale* (1845)**

*Nympholepsie : Sorte de folie, de délire fanatique dans lequel les anciens croyaient que tombait un homme qui avait aperçu inopinément une Nymphé.*

*(Dictionnaire universel portatif de la langue française, 1813)*

*« La fumée pique les yeux, elle occupe le volume, elle étouffe, il faut vous coucher, aveuglé. On ne peut sortir qu'à tâtons, il ne reste que le toucher pour se diriger ».*

*(Michel Serres, Les Cinq Sens)*

Flaubert écrivit son premier roman intitulé *L'Éducation sentimentale* (1845) au bord de la Seine dans un refuge familial à Croisset. C'est là où le père de Gustave installa son fils de vingt-deux ans après qu'une première crise nerveuse l'avait attaqué sur la route de Pont-l'Évêque. Cette crise interrompit la rédaction du roman. Ce fut en fait la première attaque épileptique de Flaubert, une dernière crise lui coûta la vie avant son sixième anniversaire alors qu'il se trouvait de nouveau à Croisset et prêt à partir pour Paris. Flaubert écrivait au bord de l'eau, et *dans* l'eau d'un « bain trop chaud, » la mort l'attaqua.<sup>317</sup> Nous pourrions en toute bonne foi dire que ces crises perturbèrent l'écriture de Flaubert, l'écriture étant son travail et son travail sa vie.

Certains critiques découpent le manuscrit de *L'Éducation sentimentale* en fonction des pauses dans le texte, et au moment de la crise de Flaubert ; les divisions sont indiquées par des pointillés dans le texte après le chapitre VIII et le chapitre XIX, comme Claudine Gothot-Mersch l'explique.<sup>318</sup> Cependant l'intérêt, pour nous, se trouve plus dans l'environnement que dans les dates de la rédaction de ce travail. Près de l'eau, Flaubert travailla sur le roman, et c'est en route, dans une voiture en mouvement, qu'il éprouva sa première attaque, comme s'il flottait sur l'eau. Claude Herzfeld le décrit : « La voiture, la demeure qui roule, est l'équivalent de la demeure sur l'eau. »<sup>319</sup> Lors de sa crise initiale, Flaubert roulait, et il se trouvait immergé dans l'eau immédiatement

---

<sup>317</sup> La Varende, Jean. *Flaubert par lui-même*, Paris : Editions du Seuil, 1951, 55.

<sup>318</sup> « Notice » *L'Éducation sentimentale. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 1511.

<sup>319</sup> Herzfeld, Claude. *Flaubert L'Éducation sentimentale : Minutie et Intensité*. Paris : L'Harmattan, 2008, 68.



avant sa crise mortelle. Le père de Flaubert, son autorité médicale, estima d'après l'habitude de l'époque, que la campagne bordant l'eau serait le lieu idéal pour la réhabilitation mentale et physique de son fils. Mais, la propriété curative de l'eau ne guérit pas entièrement Flaubert de ses troubles : l'eau, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents de cette étude, représente pour lui mille et une choses, y compris le tragique et le traumatique. Et comme nous le découvrirons dans cette analyse, l'eau a aussi un rôle important à jouer dans la vie du protagoniste Jules de *L'Éducation sentimentale*, celui qui, en mouvement perpétuel vers un but inaccessible, ressemble à Flaubert lui-même.<sup>320</sup>

Ce chapitre comportera quatre parties : la première montrera l'aspect illusoire et féerique de la femme aimée du héros, Lucinde ; la seconde entreprendra une analyse symbolique des recherches de Jules pour retrouver celle-ci ; la troisième se focalisera sur le lieu énigmatique de la perte de l'amour et de sa redécouverte, le pont sur une rivière; et la dernière se terminera sur le retour de l'amoureuse sous forme hallucinatoire de corps noyé. Dans cette analyse, il deviendra clair que l'eau représente l'espace *entre* illusion et réalité, *entre* maladie et santé. En outre, dans ce texte, nous suivrons la trajectoire de la noyade dans l'œuvre de jeunesse de Flaubert, une piste que nous avons cherchée à cerner

---

<sup>320</sup> Dans une lettre à Louise Colet, Flaubert signale le fait que le protagoniste Jules ainsi que le deuxième héros du texte, Henry, lui ressemblent. Comme il l'explique, les deux personnages pris ensemble représentent ses deux côtés : « *L'Éducation sentimentale* a été, à mon insu, un effort de fusion entre ces deux tendances de mon esprit. » (16 janvier 1852. Lettre citée par Gothot-Mersch, 1513) Jeanne Bem le commente aussi : « La première *Éducation* raconte une scission, la séparation des jumeaux siamois, le passage de un à deux » (Jeanne Bem. *Le texte traversé*. Paris : Librairie Honoré Champion, 1991,107).

tout au long de cette étude sur l'eau. Dans *Les Mémoires d'un fou*, la noyade est cauchemardesque, dans *Pyrénées-Corse*, réelle, dans *Novembre*, sexuelle et symbolique. Ici, la noyade se présente tout d'abord en tant que moyen de suicide, puis, en tant qu'hallucination, hallucination qui en dépit de son apparition dans les œuvres plus connues de Flaubert « est déjà présente dans les œuvres de jeunesse », comme le remarque Chiara Pasetti.<sup>321</sup> L'eau, c'est l'endroit où Jules trouve et perd sa bien-aimée. L'eau est omniprésente, stable dans son mouvement continu, alors que Jules ne peut jamais décider de ce qui est réel et de ce qui est illusoire dans sa vie. Finalement, une question se pose : l'eau, pour Jules, pour Flaubert, pour chaque personnage flaubertien, se définira-t-elle comme élément dangereux ou comme élément unifiant ? Et, pourrions-nous ne serait-ce que l'expliquer ?

### ***Lucinde, la bien-aimée fuyante***

La scène s'ouvre sur une absence et sur une fin. Dans une lettre à son confident Henry, le jeune Jules s'exclame : « Tout est fini. Ils sont partis ! »<sup>322</sup> « Tout, » un « tout » qui dénote à la fois sa vie amoureuse et sa carrière de dramaturge, lui semble terminé en raison du départ de sa femme idéale Lucinde et de son maître, le metteur en scène, Bernardi. Lorsqu'ils partent, les rêves du héros s'évaporent aussi. Au lieu de la vie régulière que son père désirait pour lui, Jules met en valeur la liberté et la vie

---

<sup>321</sup> Pasetti, Chiara. « Les Baladins : Première hallucination, préfigurant celles d'Emma Bovary et de Flaubert ». *Revue Flaubert* 6 (2006), 3.

<sup>322</sup> Flaubert, *L'Education*, 924

artistique ; il s’imagine bohémien, tout comme les comédiens qu’il vient de rencontrer. Il semble remplacer la présence de sa propre famille, qu’il maudit (« Oh ! comme je maudis ma vie régulière et ma famille ! »), par celle de ce couple idéal et artistique, Lucinde-Bernardi.<sup>323</sup> Selon le point de vue psychanalytique de Marthe Robert, c’est un « enfant-trouvé, » quelqu’un qui « met en scène un couple royal... qui se substitue au couple des parents réels dont, aux yeux de l’enfant, la représentation est décevante. »<sup>324</sup> Dans cette optique, il est logique que Gothot-Mersch emploie le terme « catastrophe » pour signaler la gravité du départ de ce couple et le désarroi qu’il provoque chez Jules.<sup>325</sup> Plus tard, celui-ci découvrira la liaison intime entre Lucinde et Bernardi ainsi que leur escroquerie, mais pour l’instant c’est leur départ et cela seul qui met fin à son rêve d’une autre vie, d’une vie meilleure. En somme, Jules est abandonné. Roland Barthes assimile également l’abandon à la catastrophe : « [Ce] sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l’autre avec une telle force que, lorsqu’il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais. »<sup>326</sup> Et pourtant, bien qu’il soit déjà perdu, Jules poursuivra, mais en vain, la comédienne, le maître, et la vie parfaite qu’ils représentent pour lui.

Le problème de leur départ se complique quand on comprend que Lucinde n’apparaît jamais seule dans l’imagination de Jules. Il ne dit pas *qu’elle est partie*, mais «

---

<sup>323</sup> Flaubert, *L’Education*, 889.

<sup>324</sup> Marthe Robert dans la préface de son Robert, Marthe. *En haine du roman*. Paris : Balland, 1982.

<sup>325</sup> Gothot-Mersch, « Notice » sur *L’Education*, 1525

<sup>326</sup> Barthes, Roland. *Fragments d’un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1954, 60.

[qu'] ils sont partis. »<sup>327</sup> Lucinde n'existe qu'en tant que personnage multiple, personnage aux représentations presque infinies qui est toujours défini par rapport aux autres figures, réelles ou imaginaires : Cléopâtre, une statuette gothique, une fée des eaux, pour n'en citer que quelques-unes. Elle entre en scène pour la première fois au moment où Jules se trouve particulièrement rêveur : il n'est pas sur son « pupitre où [il se courbait] toute la journée » dans son bureau,<sup>328</sup> mais assis au théâtre et faisant déjà partie du monde dramatique et irréel de Bernardi, « la tête levée au ciel, n'écoulant guère la pièce et flottant alors dans [... une] capricieuse rêverie mêlée d'art et d'amour, fantaisie charmante où l'on sent des émanations voluptueuses. »<sup>329</sup> Jules se laisse flotter dans sa propre rêverie.

Prolongeant sa songerie, Bernardi lui présente Madame Artémise et Mademoiselle Lucinde, tout d'abord en termes métaphoriques. Il les appelle « les deux perles de [sa] couronne, » puis, « la mère et la fille, » ce qui le place dans le rôle du roi et du père auprès de ces deux femmes. Ensuite, le metteur en scène les désigne de deux autres manières avant de révéler leurs identités, leurs noms : « Mme Pernelle et Elvire, Philaminte et Doña Sol : Mme Artémise et Mlle Lucinde. »<sup>330</sup> Dans cette présentation, Lucinde n'apparaît jamais seule, elle est liée trois fois par la conjonction « et » à un autre personnage. De plus, même si le prénom Lucinde est le véritable nom de celle-ci, il fait néanmoins allusion à quelqu'un d'autre. D'après Jean Bruneau, c'est une référence à une

---

<sup>327</sup> Flaubert, *L'Education*, 924.

<sup>328</sup> Flaubert, *L'Education*, 890.

<sup>329</sup> Flaubert, *L'Education*, 887.

<sup>330</sup> Flaubert, *L'Education*, 887.

jeune fille, également appelée Lucinde, qui était amoureuse de Goethe dans sa jeunesse, « un clin d'œil, » selon Gothot-Mersch, au travail de cet auteur très cher à Flaubert.<sup>331</sup> Le glissement facile de noms et de rôles donne l'impression qu'ici, dans le théâtre, le faux règne, et que la réalité cède sa place à l'illusion et à la substitution.

En effet, le monde imaginaire du théâtre permet à Jules de perpétuer sa rêverie qui a pour objet la femme dont il est amoureux. Déjà liée à Madame Artémise par les mots de Bernardi, Lucinde paraît également se distinguer à peine de cette dernière quand Jules les aperçoit pour la première fois dans « l'obscurité [...] du théâtre. »<sup>332</sup> Les deux n'en font qu'une dans le regard initial et obscurci de Jules : « Elles étaient toutes deux recouvertes de châles qui les enveloppaient comme des manteaux, et, à cause de l'obscurité qu'il faisait dans le fond du théâtre, je ne voyais presque rien de leur figure. »<sup>333</sup> Ici, le pronom pluriel « elles » renforce l'idée qu'à ce moment il est impossible de les distinguer. Ce sont en fait leurs regards qui les singularisent. L'éclat des yeux de Madame Artémise qui « brillaient dans l'ombre sous son chapeau » s'oppose au « vague profil de [Lucinde], qui semblait étrangère à tout ce qui se passait autour d'elle. »<sup>334</sup> Mais c'est elle qui devient le seul objet du regard de Jules alors qu'« un décor qu'on dérangea l'éclaira tout à coup et [qu'alors il] la [vit] en entier. »<sup>335</sup> Éclairée d'un

---

<sup>331</sup> Sur ce sujet, voir Jean Bruneau. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert : 1831-1845*. Paris : Librairie Armand Colin, 1962. Voir aussi Jeanne Bem. *Le texte traversé*, page 108. Gothot-Mersch, « Notice » sur *L'Éducation*, 1521.

<sup>332</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 887.

<sup>333</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 887.

<sup>334</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 887.

<sup>335</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 888.

coup, Lucinde est comme un objet appartenant à la scène du théâtre, comme un accessoire qui fait partie de l'illusion du monde fantastique.

La première description physique que Jules fait de l'héroïne ressemble curieusement à sa conception enfantine de la femme idéale : « [J'aimais] les profils chrétiens des statuettes gothiques, des yeux candidement baissés, des cheveux d'or fin comme les fils de la Vierge. »<sup>336</sup> Lucinde, « d'un blond cendré », rappelle cette description. Au théâtre, Jules la contemple comme si elle était l'une d'entre elles : elle « se tenait immobile, sans rien faire, » « occupée seulement à regarder le bout de son pied », « avec ses grands yeux aux paupières baissées et son front pensif. »<sup>337</sup> C'est la manifestation réelle de la statuette gothique : immobile, aux yeux baissés, exposée au regard des autres et faisant allusion à une autre époque, à une autre figure. Elle symbolise par conséquent la version incarnée d'un rêve de Jules, comme un fantôme né d'un souvenir lointain dont Jules se souvient tendrement. Ainsi, Lucinde n'est-elle pas tout à fait réelle pour Jules, elle semble lointaine et irréelle, c'est une « ravissante créature, » pour reprendre les termes du héros.<sup>338</sup> D'ailleurs, d'après l'une des descriptions, son corps apparaît même hors normes : « [Sa] chaussure était si mince et si fine qu'on eût presque dit son pied nu, et plutôt ganté que chaussé, car il semblait flexible

---

<sup>336</sup> Flaubert, *L'Education*, 862.

<sup>337</sup> Flaubert, *L'Education*, 888.

<sup>338</sup> Flaubert, *L'Education*, 888.

et doux comme une main. »<sup>339</sup> Ce pied si souple et si délicat est-il vraiment celui d'une femme ordinaire ? Est-il bien de ce monde ?

Cette « créature » que l'on appelle Lucinde et que la scène éclaire si bien se rapproche en outre de « l'être charmant, vaporeux, lumineux » auquel songeait Jules dans son enfance : c'est « la fée écossaise aux pieds de neige, qui chante derrière les mélèzes, au bord des cascades. »<sup>340</sup> Apparentées aux naïades de la mythologie grecque, les « divinités de l'eau, personnification de l'eau vivante, de l'eau qui court, »<sup>341</sup> les fées écossaises que Jules imagine sont « redoutables » mais font semblant d'être « bienveillantes. »<sup>342</sup> Les naïades, telles que les fées des eaux, attirent les hommes par leurs voix musicales et séduisantes. Les naïades, les sirènes, les ondines, les nymphes – bref, toutes les fées des eaux, des rivières, et des fontaines imitent alors la musique naturelle du courant et du paysage. De la même façon, Lucinde chante d'une voix qui émeut, de même que les voix qui, selon Philippe Bonnefis, « poussent leurs notes puissantes, les voix qui crient leurs notes aiguës, doucement emportées par le flot. »<sup>343</sup> Celle-ci, c'est une fée des eaux, « une mélodie devenue femme » qui :

---

<sup>339</sup> Flaubert, *L'Education*, 888.

<sup>340</sup> Flaubert, *L'Education*, 862.

<sup>341</sup> Houlle, Thierry. *L'eau et la pensée grecque : du mythe à la philosophie*. Paris : L'Harmattan, 2010, 36.

<sup>342</sup> Bien que les naïades et les fées des eaux aient des origines différentes dans les traditions littéraires, nous les traiterons ici comme si elles étaient toutes similaires, sur l'autorité de Houlle qui relève leurs aspects similaires dans l'imaginaire des pays européens : « Elles [Les Naïades] résistèrent enfin au front du christianisme et survivent aujourd'hui dans le folklore [...] dans l'imaginaire et dans les légendes des pays européens, mêlées aux esprits des eaux, aux Fées et aux Ondines » (Houlle, 39).

<sup>343</sup> Bonnefis, Philippe. *Parfums : Son nom de Bel-Ami*. Paris : Galilée, 1995, 30.

chante la fin des mots et les accentue comme en psalmodiant des vers  
 [...C'est] quelque soupir qui arrive, un mot tendre plein de langueur qui  
 passe sur ses lèvres, ainsi que, dans un orchestre, ces petites notes  
 endormies et voluptueuses qui traversent l'air après l'ouragan des  
 violoncelles et le rugissement des cuivres.<sup>344</sup>

Dans cet extrait, Jules emploie lui-même des références à la nature ; par exemple, les mots « ouragan » et « rugissement » font penser respectivement à l'eau qui coule et au vent qui souffle. Il identifie dans la voix de Lucine son rôle en tant que chanteur divin qui psalmodie par ses paroles soupirées. De cette manière, elle est, comme les autres fées, liée aux forces de la nature et au monde parallèle où Jules souhaite demeurer lui-même.

D'un côté, Lucinde séduit l'homme, et, de l'autre, comme le décrit Houlle, elle « [partage] parfois [ses] amours avec les dieux olympiens. »<sup>345</sup> Elle suscite une « passion [qui] pouvait aussi avoir de cruelles conséquences pour les mortels. »<sup>346</sup> Bien que Jules trouve l'inspiration dans sa muse Lucinde, il découvre son aspect redoutable lorsqu'elle l'abandonne et le dupe. Michel Serres explique que « [les] Sirènes font l'incantation de l'œuvre, [qu'elles] crient durement le prix à payer, vertige de la vie et de la santé, quasi-nauffrage, la perte de la pensée. »<sup>347</sup> Inévitable alors est la désillusion à laquelle le jeune homme se trouvera confronté : lui, l'homme mortel qui peut facilement mourir dans le

---

<sup>344</sup> Flaubert, *L'Education*, 889.

<sup>345</sup> Houlle, 37.

<sup>346</sup> Houlle, 36-37.

<sup>347</sup> Serres, Michel. *Les Cinq sens*. Paris : Grasset, 1985, 131.



nauffrage de la duplicité, ne sera jamais adoré par Lucinde qui a déjà choisi un amant, Bernardi, que Jules estime meilleur que lui et qui occupe la place d'un dieu – la place du mari, du père, du roi, de l'amant idéalisé, rêvé par l'enfant-trouvé.

« L'être vaporeux » de Jules n'est « rien qu'une âme, mais une âme visible, qu'on peut embrasser sur les lèvres, un esprit qui a des formes. »<sup>348</sup> Dans cette description, il est évident que chez Flaubert le rapport nature-humain est réciproque : l'âme se métamorphose en corps alors que le corps se dissout en âme. « Sous le soleil de midi, » sous la lumière de Lucinde (dont le prénom évoque la lumière, qui vient du latin *lux*, *lucis*), Jules est frappé, d'une certaine manière, par « [la] nympholepsie », pour emprunter le terme cité par Houlle. La nympholepsie étant, comme le critique le révèle, « cette folie qui pouvait frapper, en certains endroits, sous le soleil de midi, tout individu, possédé par les Nymphes. »<sup>349</sup> Au cœur de ce paradoxe (une fée n'est qu'imaginaire, une âme n'est qu'invisible, un esprit n'est qu'informe) le problème de la finitude se présente pour Jules et pour tous ceux qui aiment les âmes, les créatures fantastiques, et les êtres fuyants. Née de l'eau d'une source ou d'une cascade, la fée, être vaporeux, ne peut durer qu'un instant avant de disparaître, car telle est la nature de la vapeur. Comme Jean-Pierre Richard l'avance, Flaubert emploie des métaphores telles que la vapeur (il parle ici de *L'Éducation sentimentale* qui parut en 1869) « pour tenter de traduire l'incompréhensible phénomène en vertu duquel un être absent peut, de toute la profondeur de son absence,

---

<sup>348</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 862.

<sup>349</sup> Houlle, 37.

nous devenir d'une certaine façon présent. »<sup>350</sup> Il atteste que « Frédéric n'atteint jamais Marie, mais il vit dans son *atmosphère*, »<sup>351</sup> et nous constatons qu'un phénomène similaire se trouve dans la première *Éducation sentimentale* : Jules n'atteindra jamais Lucinde, puisqu'en tant que vapeur, en tant que l'autre bien-aimée, elle le fuira pour toujours.

### ***La poursuite d'un « point noir »***

Après le départ précipité de Lucinde, tout ce qu'il reste dans sa chambre « vide », ce sont « des papillotes de papier brouillard [et ...] des épingles noires. »<sup>352</sup> En d'autres termes, quelques banals accessoires de toilette, de la poussière, et des balais. La femme ayant disparu, s'étant évaporée, ces objets représentent les seules traces de son ancienne présence dans ce lieu où Jules reste. L'illusion s'est dissipée, et la réalité difficile bouleverse et désoriente l'amoureux à tel point qu'il n'a pas d'autre choix que de s'enfuir : « Enfin je m'en allai et je descendis dans la rue ; je sortis de la ville, je m'enfuyais je ne sais où. »<sup>353</sup> La présence ici de ces quatre verbes (« aller, » « descendre, » « sortir, » « s'enfuir ») signale l'errance de Jules et son obsession de « les retrouver, [de] les revoir, [de] la revoir au moins, [de] lui dire adieu, » peu importe la distance et le temps qu'il lui faut traverser.<sup>354</sup> Le jeune homme marche « longtemps » sur la « grande chaussée » qui

---

<sup>350</sup> Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, 218.

<sup>351</sup> Richard, *Littérature et sensation*, 218.

<sup>352</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 925.

<sup>353</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 925.

<sup>354</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 925.

lui semble « éternelle à parcourir. »<sup>355</sup> Même la nature suscite de mauvais pressentiments : les peupliers, spectateurs de sa poursuite, « frissonnaient sous le vent avec un bruit glacial et désespéré. »<sup>356</sup> Tout est « désert. »<sup>357</sup> Il ne voit rien de façon nette : « la poussière seule s'élevait parfois en tourbillons. »<sup>358</sup> Jules recherche l'oasis dans l'espace désert et illimité où sa vision s'embue, comme s'il se déplaçait dans un rêve.<sup>359</sup> C'est ici et non pas plus tard, comme le disent certains critiques, que le héros chasse pour la première fois « le chien, » la créature qui surgit sous les yeux de Jules et qui symbolise son conflit éternel avec le réel et l'irréel.<sup>360</sup> Nous constatons en outre que la scène célèbre du chien rappelle *a priori* cette première scène fantastique, hallucinatoire et catastrophique où il recherche la première incarnation de ce conflit, Lucinde.

Il s'agit au fond d'une poursuite vers l'inconnu : quand sont-ils partis ? Dans quelle direction ? Dans quelle voiture ? Vers quel village ? Jules s'arrête en rencontrant un « roulier, » autant dire un errant, un nomade par profession, et lui demande des détails sur les voitures qui sont passées. Le transporteur lui dit avoir vu une calèche et l'encourage à la rejoindre, prétendant qu'il sera possible de l'atteindre. Déjà retardé, Jules part à pied quelques heures après Bernardi et Lucinde, et n'hésite pas à grimper une « côte [...] rude à monter » pour les rattraper.<sup>361</sup> « Heureux » malgré la difficulté

---

<sup>355</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

<sup>356</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

<sup>357</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

<sup>358</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

<sup>359</sup> N'oublions pas la définition sanscrite de la mer : un espace désert.

<sup>360</sup> Nous traiterons de cette scène dans quelques pages.

<sup>361</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

physique de la course, il continue à suivre la lumière de Lucinde qu'il garde à l'esprit. Enfin parvenu « au haut d'une colline [il s'arrête] pour prendre haleine, et dans le fond de l'horizon [aperçoit] des toits en tuile. C'était là le village où ils étaient ; leur voiture y était ; elle y était. »<sup>362</sup> Il écrit : « [Il] me semblait la voir au loin. »<sup>363</sup> Dans son optique, la présence de Lucinde et de Bernardi dans ce village est assurée, réelle. Rien dans le récit ne vient cependant l'attester, car il n'a pas aperçu leur calèche, il n'a *vu* que quelques toits. La voiture, il lui a seulement *semblé* la voir. Dans cet extrait, à la certitude qu'exprime le premier verbe succède l'incertitude rendue par le second, accentuée encore par la locution adverbiale « au loin » qui le modifie. L'illusion, le rêve, prend le pas sur la réalité et c'est à leur poursuite qu'il s'élançait : « Je courus, je courus de toute ma force. »<sup>364</sup>

Pourtant, au moment triomphant de son arrivée, Jules devient aveugle. Il nous paraît qu'il a vu de *trop* près la réalité de la situation. Maintenant, il n'y a rien devant le héros sauf la nature insurmontable, représentée par une rivière et une côte :

J'y arrivai. Je ne me rappelle plus rien. Il y avait seulement sur un vieux pont un moulin qui m'éclaboussa en passant ; après le pont la côte commençait. La rage me redonna des forces et je voulus la monter ; mais

---

<sup>362</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

<sup>363</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

<sup>364</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

n'en pouvant plus je tombai à un détour sur le bord de la route — la mort dans l'âme, râlant, brisé.<sup>365</sup>

Il importe de remarquer que même si Jules dit qu'il ne se rappelle plus de rien, il continue paradoxalement de décrire la scène à Henry dans la lettre où il raconte l'épisode. Sa narration repose sur un souvenir à la fois incomplet et flou aussi brouillé que ses yeux le sont par la rage. Après l'élan, vient l'effondrement « sur le bord de la route, » et presque la perte de conscience, puisqu'on le voit « râlant » sur le chemin. Enfin, lorsque le héros reprend haleine et relève la tête, il discerne « au loin, au milieu de la ligne blanche de la grande route, [...] un large point noir qui diminuait de grandeur en s'éloignant de [lui]. »<sup>366</sup> Le point noir n'existe qu'au loin, dans la distance, et de plus il *s'éloigne* de lui inexorablement. Le mouvement semble alors être sans fin et sans retour. Lucinde, qui dans la vision altérée de Jules se confond avec ce point noir, ne reviendra pas et ne rendra pas l'amour qui lui est porté. Elle, la fée fuyante, en aime un autre. Jules paraît à ce moment-là atteint d'une sorte de surdité, les bruits du monde ne lui parviennent pas, « tout était silencieux, » il ne perçoit plus qu'un « bruit sourd, » et frappé d'une forme de cécité, il ne distingue rien du paysage qu'un « point noir [qui s'arrête] et puis [repart], » ondulant sur la route, et qu'un violent coup de lumière au sommet de la montagne.<sup>367</sup> Est-il ici victime de nympholepsie, d'une maladie qui trouble ses sens au point de ne plus pouvoir discerner la réalité ?

---

<sup>365</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

<sup>366</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

<sup>367</sup> Flaubert, *L'Education*, 925.

Bien que dans un état presque hallucinatoire, Jules ne doute pas, contre toute logique, de ce qu'il perçoit. Le soleil arrive et n'éclaire que trop bien la vérité qu'il fuyait mais qu'il rejoint après tout :

Et je vis sortir d'un des côtés de la route deux formes près l'une de l'autre. Le soleil brilla encore plus, si bien que le sol parut s'éclairer de lui-même, comme un verre de couleur qu'on allume en dedans, et je distinguai le conducteur de la voiture et ses deux chevaux qui soufflaient au haut de la montée ; il y avait sur la gauche un petit taillis d'où étaient sorties ces deux formes vagues qui touchaient en ce moment au marchepied de la calèche. Je crus voir du bleu et quelque chose de flottant comme une robe.<sup>368</sup>

Le point noir qui ondoyait au fur et à mesure dans la distance a fait place à quelque chose de vague, de bleu et de flottant, comme un reflet sur l'eau ou les ondulations d'un plan d'eau, comme la dernière phrase de la description le montre. Ce sont « des formes » qu'il aperçoit d'abord, mais, tout à coup, le mirage qu'il poursuivait « grandit » et il « [vit] nettement : Bernardi donnait le bras à Lucinde, il s'approcha d'elle et l'embrassa, [il croit] qu'ils riaient et qu'ils parlaient de [lui]. »<sup>369</sup> On se demande en fait ce que font Bernardi et Lucinde dans cette calèche aux chevaux « qui soufflaient » ? Ils partent bien sûr de la ville où ils trompèrent l'hôtelier et Jules, mais le mouvement rythmique du point noir et de la voiture semblent annoncer la scène célèbre du fiacre dans *Madame Bovary*,

---

<sup>368</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

<sup>369</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

l'épisode où « la demeure qui roule, » pour reprendre le terme de Herzfeld, fait un grand tour en symbolisant la liaison sexuelle des passagers. Bonnefis le décrit : « Le grand tour, pour faire durer le plaisir. »<sup>370</sup> (En outre, la voiture dans *Madame Bovary* ainsi que celle dans ce texte semblent faire allusion aux bateaux, tout « [ballottées] comme un navire », comme l'explique le narrateur de *Madame Bovary*.<sup>371</sup>) Dans cette perspective, Jules ne peut plus douter de la relation entre Bernardi et Lucinde du fait qu'il les voit ensemble, bien que ce soit toujours dans la distance et « au haut de la montée. »<sup>372</sup>

Peu importe alors si le héros distingue vraiment ce couple et si ces deux font vraiment l'amour ou si ce n'est qu'une illusion. Toute chance d'être libéré (de sa poursuite) échappe à Jules avec la voiture qui recommence à rouler. Elle se déplace, s'enfuyant de nouveau comme le point noir, comme le mouvement des vagues de la mer, des chutes de la cascade, et des vapeurs du mirage qui s'entremêlent sans cesse. Après ce nouveau départ, Jules se couche, « l'oreille contre terre pour [entendre la calèche] plus longtemps. »<sup>373</sup> Sur l'effet de la fumée, ou de la vapeur dans ce cas, qui peut faire tomber l'être affecté, Serres écrit : « La fumée pique les yeux, elle occupe le volume, elle étouffe, il faut vous coucher, aveuglé. On ne peut sortir qu'à tâtons, il ne reste que le toucher pour se diriger. »<sup>374</sup> Comme l'avait prévu le voiturier, Jules a finalement retrouvé la

---

<sup>370</sup> Bonnefis, Philippe. *Métro Flaubert*. Paris : Galilée, 2002, 67.

<sup>371</sup> Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, 270.

<sup>372</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

<sup>373</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

<sup>374</sup> Serres, 14.

voiture. Mais, il ne lui reste dès lors que la rupture, la descente, l'aliénation amoureuse dont Richard dit qu'elle ressemble à une noyade : « Noyade, enfoncement, ivresse, le contact avec l'objet réalisait déjà toutes ces formes d'aliénation. »<sup>375</sup> Jacques Lacan nous explique qu'alors que le sujet tente de rejoindre l'autre, il ne peut trouver que sa propre image, l'objet étant déjà dissous<sup>376</sup>. Et, comme nous venons d'en discuter dans la première partie de cette analyse, l'objet de l'amour de Jules, Lucinde, fuit à jamais. Pour Jules, ce sera la descente loin d'un rêve, car, comme le décrit Barthes, l'union avec la bien-aimée n'est autre qu'un rêve, qu'un « rêve d'union totale avec l'être aimé. »<sup>377</sup>

### ***La descente au pont et la voix de l'eau***

Pendant sa descente aussi symbolique que physique, Jules retourne au pont où il vit surgir le point noir pour la première fois. Mais cette fois-ci, le rythme de sa course change : il ne court plus, il repasse le pont « lentement. »<sup>378</sup> Il désire retourner en quête, être dans un mouvement constant où il ne voit qu'« au loin, » et où la vie apparaît plus belle, comme le décrit le narrateur plus tôt dans le texte : « La vie est comme tout tableau : pour sembler belle, elle a besoin d'être vue à distance. »<sup>379</sup> Près du pont qui représente la réalité et la vie moins belle qu'elle ne l'est à distance, Jules souhaite en effet se voir disparaître dans l'eau, celle-ci l'attirant irrévocablement :

---

<sup>375</sup> Richard, 148-149.

<sup>376</sup> Voir Lacan, *Séminaire VI*.

<sup>377</sup> Barthes, 267.

<sup>378</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

<sup>379</sup> Flaubert, *L'Education*, 914.



[Je] me suis accoudé sur le parapet du pont pour voir l'eau tourbillonner sous l'arche et emporter les brins d'herbe qu'elle arrachait des bords. La mousse montait le long du mur et courait vers moi comme pour me prendre ; le torrent hurlait, et m'appelait à lui. Oh ! que n'étais-je une de ces gouttes d'eau qui se roulaient avec furie et qui s'anéantissaient aussitôt dans la vapeur de leur colère !<sup>380</sup>

La voix de l'eau interpelle Jules : « le torrent hurlait, et m'appelait à lui. »<sup>381</sup>

Curieusement, Jules y répond avant même de voir l'eau se précipiter vers lui : il s'accouda sur le pont *pour* voir l'eau avant de l'entendre. Nous pourrions alors dire qu'une force invisible et irrésistible entraîne l'amoureux vers le lieu précis où il vit l'objet de son amour le fuir. Cette scène nous en rappelle une autre, dans l'écrit de jeunesse de Flaubert *Passion et vertu : Conte philosophique*, où l'héroïne se trouve elle aussi attirée par la voix de l'eau lorsqu'elle découvre que son amoureux est parti : « [Le] bruit de ces flots avait pour elle un langage, une voix. »<sup>382</sup>

L'eau courante et « parlante » sous le pont nous fait penser en outre à la noyade cauchemardesque de la mère dans *Les Mémoires d'un fou* et aux détails précis de cette disparition.<sup>383</sup> Aussi incapable d'empêcher sa mère de tomber que de la sortir de l'eau, le

---

<sup>380</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

<sup>381</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

<sup>382</sup> Flaubert, *Passion et vertu*, 288.

<sup>383</sup> Voir au sujet du cauchemar dans *Les Mémoires d'un fou*, notre premier chapitre « Cauchemar, cauche-mère : Les Noyades oubliées dans *Les Mémoires d'un fou* et *Pyrénées-Corse* de Flaubert. »

narrateur-fils reste immobile sur la rive alors que le fleuve engloutit petit à petit sa mère et la soustrait à sa vue :

Je vis l'eau écumer, des cercles s'agrandir et disparaître tout à coup.—  
L'eau reprit son cours et puis je n'entendis plus que le bruit de l'eau qui passait entre les joncs et faisait ployer les roseaux. Tout à coup ma mère m'appela : 'Au secours, au secours ! ô mon pauvre enfant, au secours, à moi !' Je me penchai à plat ventre sur l'herbe pour regarder, je ne vis rien.<sup>384</sup>

Le fils aperçoit seulement l'eau après la chute de sa mère, et ce n'est qu'après n'avoir entendu que « le bruit de l'eau » qu'il pense discerner les cris désespérés de sa mère sortant du dessous de l'écume. Peut-il être sûr alors que ce soient bien ses cris à elle ? Il nous semble que l'eau s'approprie la voix de la mère pendant qu'elle se noie. Et pourtant, ce n'est pas sa voix qui trouble l'enfant, mais une voix qui semble être celle du fleuve qui emporta la femme. Le héros le raconte : « L'eau coulait, coulait limpide, et cette voix que j'entendais *du fond du fleuve* m'abîmait de désespoir et de rage. »<sup>385</sup> Alors que la mère se dissout en se noyant (on ne parvient jamais à apercevoir son corps en dessous de l'eau même si l'eau est « limpide »), l'eau prend la forme audible du langage parlé, comme insiste ici Gaston Bachelard : « [Elle] a un corps, une âme, une voix. »<sup>386</sup> Bien que la logique textuelle laisse supposer que la mère est déjà morte (ou du moins

---

<sup>384</sup> Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, 476.

<sup>385</sup> Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, 476. Je souligne.

<sup>386</sup> Bachelard, *L'eau et les rêves*, 23.

disparue) au moment où elle appelle au secours, le narrateur la cite en tant que locutrice : « Tout à coup ma mère m'appela. »<sup>387</sup> En se liquéfiant, la mère devient eau tandis que l'eau devient mère, personnifiée par une voix et par un nom.

Dans la première *Éducation sentimentale*, l'eau reprend les traits humains et vocaux qu'elle s'était déjà appropriés dans *Les Mémoires d'un fou* : elle s'adresse à Jules. Tandis que le narrateur des *Mémoires* croit identifier la voix de sa mère, Jules reconnaît tout de suite que l'eau lui parle. Tentateur, le torrent lui donne envie de le rejoindre : « [Le] torrent hurlait, et m'appelait à lui. Oh ! que n'étais-je une de ces gouttes d'eau qui se roulaient avec furie et qui s'anéantissaient aussitôt dans la vapeur de leur colère ! »<sup>388</sup> Il importe surtout de noter qu'au moment précis de l'appel l'eau change de genre, c'est un torrent et donc une voix masculine qui se fait entendre : cette mutation s'accompagne d'un redoublement de violence, qui se traduit dans le texte par les verbes « se rouler » et « s'anéantir, » et par les descriptions « avec furie » et « colère. » Fantasme panthéiste, l'intégration d'une goutte d'eau aux autres gouttes ajoute à la violence de cette rivière: si Jules s'y jette, il ne sera plus un individu, il fera, au contraire, partie de l'eau. Flaubert révèle cette idée à Louise Colet : « Dans les grands vases, une goutte d'eau n'est rien. Et elle emplit les petites bouteilles. »<sup>389</sup> Ne niant pas l'importance éventuelle d'une seule goutte dans un petit vase, l'écrivain se rend compte, néanmoins, qu'une petite goutte se perdra dans un vase trop spacieux tel qu'un fleuve.

---

<sup>387</sup> Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, 476.

<sup>388</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 926.

<sup>389</sup> Flaubert à Louise Colet, lettre de 5 mars 1853.

Revenons à la question du genre de cette rivière qui semble, d'une voix masculine, encourager Jules à s'anéantir dans sa largeur. Pour Bachelard, ce n'est pas surprenant que l'eau menaçante change de genre : « [Dans] sa violence, l'eau prend une colère spécifique » et l'homme « se vante assez rapidement de la mater. »<sup>390</sup> L'être humain souhaite en effet maîtriser la colère de l'eau, incitant à « [un] duel de méchanceté » entre « l'homme et les flots. »<sup>391</sup> Et Bachelard ajoute : « L'eau prend une rancune, elle change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine. »<sup>392</sup> Quant à Jules, cependant, un tel duel ne s'impose pas : il ne désire jamais lutter contre cet élément ni triompher de sa force, il tend plutôt à se laisser prendre par l'eau, à s'abandonner à sa « féminité » dans la mesure où l'eau lui rappelle sa bien-aimée.

Nous avons précédemment constaté que Jules s'approche de la rivière lorsqu'il revient sur ses pas après avoir perdu Lucinde, afin de se retrouver dans le mouvement du désir. Toutefois, ce qui se déplace dans la scène examinée dans *L'Éducation*, ce n'est plus l'amoureux. Ce qui prend un mouvement vif, ce n'est rien d'autre que l'eau. Jules prend, en revanche, le rôle d'un observateur passif : accoudé sur le pont, inerte, tandis que l'eau tourbillonne, emporte, arrache, monte, et court. Il se peut par ailleurs que Jules reconnaisse dans « une de ces gouttes d'eau » son être vapoureux Lucinde, la fée des eaux qui est la raison de sa folie appelée nympholepsie. Quant à l'anéantissement qui suivra la

---

<sup>390</sup> Bachelard, *L'eau et les rêves*, 23.

<sup>391</sup> Bachelard, 23.

<sup>392</sup> Bachelard, 23.

chute qu'il souhaite, il n'en a pas peur : s'il tombait, il se croirait réuni à « la vapeur » de l'eau, à sa bien-aimée.

Comme nous le verrons plus tard dans le texte, Jules pense en fait entrevoir le corps noyé de Lucinde au fond de la même rivière, ce qui nous fait penser encore une fois à la mère du héros dans *Les Mémoires d'un fou*. Jules aime Lucinde en tant que femme idéale, elle devient sa bien-aimée, et par la suite, nous pourrions bien observer qu'elle ressemble à une figure maternelle dans son imaginaire, la mère représentant souvent la femme idéale et idéalisée chez les enfants. Bachelard avance que « [dans] la vie de tout homme, ou du moins dans la vie rêvée de tout homme, apparaît la seconde femme : l'amante ou l'épouse. La seconde femme va aussi être projetée sur la nature. A côté de la mère-paysage prendra place la femme-paysage. »<sup>393</sup> Trait évident de l'écriture même de Flaubert, les femmes aimées, comme l'indique ici Bachelard, prennent forme dans la nature et l'une peut se substituer facilement à l'autre (*mère-paysage, femme-paysage*). Il n'est pas alors illogique de comparer la représentation vaporeuse de Lucinde avec celle liquéfiée de la mère noyée, de faire remarquer ce lien intertextuel. D'ailleurs, on imagine que Lucinde ainsi que la mère font partie de l'eau des fleuves présents dans les deux textes examinés. Elles vivent dans les eaux qui semblent à leur tour immobiliser les héros.

Or, sur la question du genre de l'eau et son assimilation aux figures féminines textuelles, il faut se rappeler que ce n'est *ni* la voix de la mère *ni* celle de Lucinde qui

---

<sup>393</sup> Bachelard, 144.

s'adressent à Jules lorsqu'il s'accoude sur le parapet du pont. C'est une voix *masculine*, le torrent, qui l'interpelle. Si c'était la voix de sa femme-idéale Lucinde qui l'appelait, ce serait de toute façon à cause de son état de « remplaçante. » Pourtant, ce ne serait pas curieusement à la place de la figure maternelle qu'elle lui parlerait, mais à celle d'un autre personnage aimé et perdu du même texte, le cher ami de Jules, Henry. Nous cherchons à suggérer que ce dernier représente la première personne que Jules aima, et par la suite, la première personne qui le quitta et le laissa déçu. Dans la première lettre adressée à Henry, la douleur que Jules ressent au départ de celui-ci est claire : « Depuis que tu m'as quitté, mon cher Henry, il me semble que tout est parti avec toi. Ton absence m'a laissé un vide affreux. »<sup>394</sup> Autant dire que, par rapport à Jules, Lucinde semble jouer le rôle qu'Henry occupait jadis. Pour mieux l'expliquer, prenons la lettre que Jules adresse à Henry tout au début du roman : « Tu es à Paris, toi ; tu mènes une autre vie ; tu vas peut-être faire de nouveaux amis ; tu vas aller dans le monde ; tu trouveras une femme qui t'aimera sans doute ; tu en deviendras amoureux à ton tour, tu seras heureux et tu m'oublieras. »<sup>395</sup> Dans une seule phrase, Jules se sert du pronom « tu » à huit reprises, signifiant qu'il trouve son identité dans son rapport à Henry, comme si lui, en tant que sujet « je », ne pouvait pas exister sans celui du « tu » de son ami. Il paraît se placer dans la position traditionnelle de l'amant – il aime Henry mais craint qu'il ne soit remplacé par un nouvel amant et ensuite oublié par l'objet de son amour, par celui qui lui donne une identité. Il lui faut par conséquent un nouveau bien-aimé, quelqu'un d'autre qui pourra

---

<sup>394</sup> Flaubert, *L'Education*, 840.

<sup>395</sup> Flaubert, *L'Education*, 861.

recevoir son amour en l'absence physique d'Henry. C'est dans ce rôle, lors du départ d'Henry, que Lucinde fait sa grande entrée dans le roman. Mais, on ne sait que trop bien, que tout comme Henry, elle quitte Jules.<sup>396</sup> Si l'eau représente le lieu de la fuite de l'objet de son amour, il n'est pas alors déraisonnable que l'eau ait un côté masculin (*un torrent*) eu égard au premier bien-aimé perdu de Jules.

Dans cette scène de la descente à la rivière, Jules reste figé sur le pont, les yeux fixés sur les gouttes d'eau et l'idée de la mort à l'esprit lorsqu'une seconde voix lui parle. Celle-ci est surtout féminine, montrant alors que le genre de la rivière, de l'eau, et de son langage n'est pas stable et déterminé d'avance. Ces cris féminins sont plus évocateurs de la mère dans *Les Mémoires* que ne l'est la voix du torrent : « 'La charité ! la charité !' murmura à mes oreilles une petite fille en guenilles qui marchait pieds nus dans la poussière et me tendait la main avec un visage souriant. »<sup>397</sup> (La mère dans *Les Mémoires* clame : « Au secours, au secours ! ô mon pauvre enfant, au secours, à moi ! ») La petite fille supplie Jules en langage fluvial – elle *murmure* au lieu de *chuchote*, comme si le paysage au bord de l'eau lui avait appris à parler et à séduire de la même façon qu'une fée des eaux. L'emploi du verbe « murmurer », et non de « chuchoter », par

---

<sup>396</sup> Jules avouera plus tard à Henry que Lucinde n'était pas la première amoureuse qu'il avait perdue, qu'il y en avait d'autres qui l'avaient traité de la même manière : « Tout m'a manqué. Cette femme s'est jouée de moi, une autre avant elle avait fait de même. Te souviens-tu aussi de Mlle Herminie, cette lingère chez laquelle au collège vous alliez tous, et qui se cachait toujours quand je passais devant sa boutique ? Je suis maudit ; tout m'a manqué, l'art et l'amour, la femme et la poésie – car j'ai relu mon drame et j'ai eu pitié de l'homme qui l'avait fait : cela est faux et niais, nul et emphatique » (Flaubert, *L'Education*, 927).

<sup>397</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

exemple, renforce l'idée que la voix de l'enfant ressemble à celle de l'eau, car le verbe « murmurer » s'emploie souvent pour décrire le bruit que fait l'eau des ruisseaux. On pense ici au lied *La Belle Meunière (Die schöne Müllerin)* de Schubert qui évoque la même impression d'une eau parlante. D'ailleurs, Bachelard souligne la qualité formatrice des « voix de l'eau », tout comme les textes de Flaubert en témoignent :

Il consistera à prouver [...] que le langage des eaux est une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les fleuves *sonorisent* [...] que les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire, et qu'il y a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine. Inversement, nous insisterons sur le fait trop peu remarqué qu'organiquement le langage humain a une liquidité, un débit dans l'ensemble, une eau dans les consonnes.<sup>398</sup>

Cette scène flaubertienne, non-examinée en fait par Bachelard, illustre son analyse. La continuité que Jules pense trouver entre la voix de l'eau, le torrent, ainsi que les gouttes roulantes, se matérialise sous la forme de la petite fille qui demeure à côté de l'eau et qui murmure de la même façon. En tant que figure textuelle, l'enfant semble lier les aspects masculins et féminins de la rivière. Elle appelle Jules comme le torrent l'appela, et elle tend la main vers lui (« et me tendait la main avec un visage souriant »), de la même manière que le fit la mousse, élément féminin de l'eau (« La mousse montait le long du mur et courait vers moi comme pour me prendre »).

---

<sup>398</sup> Bachelard, 24.



Nous suggérons ainsi que l'eau devient mère et que la mère devient eau, que l'eau parle à Jules à travers sa double nature masculine et féminine, que le langage humain imite le murmure d'une rivière, et que le corps humain se fait eau. Nous constatons aussi que Jules reconnaît sa bien-aimée sous la forme d'une goutte d'eau, et qu'il est interpellé par une voix encore plus ancienne, celle de son premier amour perdu, Henry, déguisé en torrent. Les deux bien-aimés, Lucinde et Henry, pourraient bien entendu se référer à la mère, comme le premier amour de chaque enfant, et surtout de celui de Jules, l'enfant-trouvé qui n'a pas encore appris à séparer le masculin du féminin, le féminin du masculin. Marthe Robert explique le trouble des enfants à voir leurs parents comme êtres distincts : « Tant que l'enfant regarde ses père et mère comme des créatures semblables, rien ne l'empêche de les aimer ou de les haïr ensemble. »<sup>399</sup>

Revenons maintenant au désir de Jules de « s'anéantir » dans l'eau (« Oh ! que n'étais-je une de ces gouttes d'eau qui se roulaient avec furie et qui s'anéantissaient aussitôt dans la vapeur de leur colère. »<sup>400</sup>) Considérons aussi le fait qu'il se voit appelé par plusieurs voix et qu'il n'est plus seul devant l'eau. Avant de s'adresser à l'enfant qui mendie auprès de lui, elle ne représente pour Jules qu'un autre côté de la voix fluviale, mais au moment où il lui parle elle se transforme en objet capable d'incarner les autres objets de son amour, trait évident par un recours au pronom personnel « te » dans la réponse de Jules : « 'Va-t'en, va-t'en !' lui criai-je de toute ma force. »<sup>401</sup> Jules a

---

<sup>399</sup> Robert, *Roman des origines et origines du roman*, 49.

<sup>400</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

<sup>401</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

tendance à parler *indirectement* à Henry dans ses lettres, et il apparaît toujours en train de poursuivre Lucinde *de loin*. Autrement dit, une distance s'opère dans son amour. Mais, ici, en considérant la fille dans sa corporalité, il nous semble qu'il la perçoit en tant qu'avatar de ses amours perdus, et surtout du plus récent, Lucinde. Si cette dernière se matérialise sous ses yeux, non plus représentée dans une goutte d'eau mais sous forme de fille, que doit-il faire ? Comment répondre à cette nouvelle représentation physique d'un amour perdu ? Jules pense une seconde fois au suicide, mais un problème surgit : s'il souhaite sincèrement se jeter à l'eau pour s'unir dans la mort avec l'objet de ses désirs, il faut dès lors entraîner la fille, la représentation physique de Lucinde, avec lui.

Nihiliste, tel un enfant-trouvé qui est « animé d'une fougue destructrice de pulsions nihiliste, »<sup>402</sup> Jules ne s'effraye pas de son propre anéantissement parce que c'est là, dans la distance d'un amour absent, qu'il trouve son identité. Comme pour d'autres héros flaubertiens, l'idée de se donner la mort ne l'intimide guère. Véhicule de la mort par la noyade, ce n'est pourtant pas l'eau qui l'incite ici, c'est, au contraire, la petite fille qui incarne la bien-aimée qu'il croyait absente, éloignée et déjà anéantie. Sa tentation suicidaire redouble alors d'une nouvelle violence : « Car l'envie m'avait pris de suite de la perdre avec moi dans mon vertige ; – d'entendre ses cris de détresse, de la voir se déchirer avec les flots contre les murs glissant où ruisselait la rivière. »<sup>403</sup> Dans un état de vertige, une espèce de folie qui perpétue l'état hallucinatoire de sa poursuite première, Jules imagine se noyer à côté de cet enfant, et d'une façon meurtrière.

---

<sup>402</sup> Robert, préface, *En haine du roman*.

<sup>403</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

Si elle se noyait à ses côtés et à cause de lui, ce serait une réitération de la mort de la mère dans *Les Mémoires d'un fou*. Le héros se sentirait coupable de la mort et de la disparition de sa bien-aimée, comme le fils des *Mémoires* l'est de la noyade de sa mère. Jules se trouverait mériter une (auto) punition. Dans l'extrait suivant, nous notons encore une fois que la nature joue un rôle destructeur quand elle se voit manipulée par l'homme enragé :

Et je m'enfuis comme si je l'avais tuée. Tout le jour j'errai au hasard dans la campagne, triste et vagabond comme les loups. J'allais, j'allais, foulant les blés, arrachant les feuilles, me déchirant aux ronces des bois, – aux cailloux des plus âpres sentiers, et jouissant de voir mes mains ensanglantées, de sentir mes pieds meurtris, pleurant et criant dans l'air, cherchant une proie, voulant mourir./Je suis resté dans un champ de colza, couché à plat ventre le visage dans mes mains, à penser à mon malheur, à pleurer tout à mon aise, et rêvant longuement mon suicide.<sup>404</sup>

Impossible également de ne pas comparer cette punition ensanglantée au cauchemar qui précède celui de la noyade de la mère dans *Les Mémoires*.<sup>405</sup> Marthe Robert traite de ces deux rêves ensemble, revendiquant que le premier est une représentation de la scène primitive, de la « scène d'amour dans laquelle l'enfant ignoré et fasciné ne voit pas

---

<sup>404</sup> Flaubert, *L'Education*, 926.

<sup>405</sup> Marie Diamond a remarqué que cette scène fait référence à une scène dans *Novembre* et à la scène de la noyade dans *Les Mémoires* (Diamond, Marie J. *Flaubert: The Problem of Aesthetic Discontinuity*. NY: Kennikat Press, 1975, 80).

l'amour, mais l'obscénité, le paroxysme absurde, l'inconcevable déchainement de sauvagerie. »<sup>406</sup> Pour appuyer la théorie de Robert, Gothot-Mersch affirme : « [Nous] sommes amenés à voir cette noyade comme un châtiment [...] la noyade y figure sans doute aussi la punition de la mère. »<sup>407</sup> Bien que l'enfant punisse sa mère dans cette noyade imaginée, il se peut qu'il se considère coupable de sa mort, de même que le héros dans *L'Éducation* qui imagine tuer la fille et se condamner a posteriori. Enfin, les deux héros se trouvent immobilisés par leurs pensées meurtrières tant et si bien qu'il ne leur reste rien à faire que de s'allonger sur la terre, « à plat ventre, » comme le décrit chaque texte. Et quoique Jules ne se noie pas réellement dans l'eau, il se noie d'une façon métaphorique dans sa pensée suicidaire.

### ***Apparitions aquatiques et retours rêvés***

Plus tard dans le texte, le lecteur aperçoit Jules errant à la campagne et réfléchissant sur la vie, sur l'Art, et apparemment guéri du désespoir associé à la perte de Lucinde. Le fait qu'il erre peut, par ailleurs, faire référence à son vagabondage précédent après sa descente à la rivière ainsi qu'à celui suivant le départ initial de sa bien-aimée. Alors que les scènes antérieures sont plus motivées par ses actions brusques que par sa pensée (il réagissait au sentiment de la perte), dans cette scène, c'est la contemplation profonde qui semble déterminer son état mental, et comme Timothy Unwin l'avance, les réflexions de Jules doivent être comprises en tant que préparation

---

<sup>406</sup> Robert, *La Haine*, 53.

<sup>407</sup> Gothot-Mersch, note 1, 1378.

mentale nécessaire pour ce qui suit.<sup>408</sup> Ici, le héros se perd tant dans sa songerie qu'en se réveillant il se rend compte qu'il est, en réalité, perdu : « Où était-il donc ? dans quel lieu – à quelle heure du jour ? Qu'avait-il fait ? Qu'avait-il pensé ? Il cherchait à se rattraper lui-même et à rentrer dans la réalité d'où il était sorti. »<sup>409</sup> A la fois perplexe psychiquement et désorienté physiquement, Jules rencontre une créature sur la route qui lui rappelle son passé et lui fait contempler l'état liminal où il se trouve à présent. Selon Michel Collot, « Au regard de ce temps phénoménologique et non chronologique, le passé, le présent et l'avenir ne sont pas séparés, mais impliqués l'un en l'autre dans le jeu des extases temporelles. »<sup>410</sup>

Les critiques identifient l'épisode en question comme le plus révélateur dans la première *Éducation sentimentale* parce qu'il dévoile une problématique centrale au texte et à toute l'œuvre flaubertienne, celle de l'espace entre le réel et l'irréel, et le travail de l'écrivain pour le traduire au lecteur.<sup>411</sup> On ne saurait sous-estimer l'importance de ce débat, mais il faut attirer l'attention sur le fait que cette scène n'est qu'une scène dans une succession qui expose l'état hallucinatoire du héros. Le plus essentiel, pour nous, sera de montrer le rôle indispensable de la nature dans cette aventure et dans celles qui la

---

<sup>408</sup> Sur ce sujet, voir Unwin, Timothy. « The Significance of the encounter with the dog in Flaubert's First *Education Sentimentale* ». *French Forum* 4.3 (1979) : 232-240.

<sup>409</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 1025.

<sup>410</sup> Collot, Michel, 265.

<sup>411</sup> Pour une discussion élaborée du commentaire sur le sujet du chien dans *L'Éducation sentimentale*, voir Gothot-Mersch, « Notice » sur *L'Éducation sentimentale*. Voir, plus précisément, Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille* ; Unwin, « The Significance of the Encounter with the dog » ; Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain*, Jacques Louis Douchin ; « Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert » ; et Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*.

précèdent : la nature agit directement sur la pensée et l'action des personnages, elle ne peut pas être séparée du déroulement de l'intrigue et de la représentation phénoménologique que fait le texte. Jules poursuit Lucinde comme s'il faisait du surplace, ayant recherché un être vaporeux qui le mena enfin à la rivière qui à son tour incite le héros à considérer le suicide par la noyade. Encore une fois ce dernier se trouve, non sans coïncidence, devant la même eau, tenté de se perdre par amour.

La créature que Jules croise sur son chemin et qui annonce une nouvelle hallucination n'est autre qu'un chien. On ne s'étonne pas cependant qu'une bête soit présente dans une scène d'importance chez Flaubert qui, d'après son *Cahier intime de 1840-1841*, « se [sentait] plus d'attachement pour [son] chien que pour un homme. »<sup>412</sup> Malgré ce penchant, parfois, comme le remarque Jacques Douchin, la figure du chien dans les écrits de Flaubert intervient « dans un contexte sinistre, lugubre ou macabre. »<sup>413</sup> Il nous reste alors à discerner ce que le chien signifie dans ce texte et s'il signale lui aussi une situation mortelle. Lors de son apparition soudaine (en sortant de l'herbe il s'élançait comme par enchantement sur le héros), la bête « efflanquée comme une louve [qui...] avait l'air sauvage et malheureux » inspire divers sentiments chez Jules.<sup>414</sup> Sans identité connue, Jules en « eut d'abord horreur » et tenta de le frapper afin de le chasser. Mais, le chien se fixe sur lui, ne le laissant pas se libérer de sa présence énigmatique. Il attire l'attention de toutes les façons possibles : il lèche et flaire le héros, il jappe et hurle, il

---

<sup>412</sup> Flaubert, *Cahier intime de 1840-1841*, 753.

<sup>413</sup> Douchin, 31.

<sup>414</sup> Flaubert, *L'Education*, 1025.

tourne et se cache derrière ses genoux. En dépit des interprétations qui constatent que le chien est une hallucination, même dans sa songerie, Jules ne peut nier son existence.

Le chien ne quitte Jules qu'une fois, et chose intéressante, c'est pour aller boire dans un fossé, la description relevant que l'entrée dans l'eau lui plaît énormément : « Il y entra jusqu'au ventre, pour y tremper ses membres fatigués, attrapa avec ses dents deux ou trois brins de joncs verts qui poussent au bord, et se mit à boire à longs traits. »<sup>415</sup> Ici, l'eau guérit la fatigue et apaise la soif de l'animal. Immergé, il semble tout oublier, même Jules, comme si l'eau et elle seule pouvait attirer son attention, bien plus que son nouveau maître. On sait en fait que la bête avait précédemment trouvé de l'eau ailleurs car son premier portrait physique la décrit comme « toute salie par la boue. »<sup>416</sup> Et pourtant, l'eau du fossé acquiert une certaine ambiguïté quant à ses pouvoirs de soulagement. Lorsque le chien la touche, elle se transforme en une flaque de couleur rouge : « Sa langue en lapant faisait des cercles sur l'eau jaunâtre immobile qu'un dernier reflet de soleil rendait toute rouge et presque sanglante. »<sup>417</sup> Est-ce le chien ou l'eau qui semble saigner ? L'eau, guérit-elle en effet l'animal d'une blessure ou le blesse-t-elle ? En tout cas, la bête revient vers Jules qui à ce moment commence à « se [sentir] une compassion infinie pour cet être inférieur qui le regardait avec tant d'amour. »<sup>418</sup>

Toutefois, la tendresse que ressent le héros pour le chien ne dure pas longtemps. Jules pense qu'il pourrait s'agir de son ancien chien, celui qu'il avait donné à Lucinde,

---

<sup>415</sup> Flaubert, *L'Education*, 1025.

<sup>416</sup> Flaubert, *L'Education*, 1025.

<sup>417</sup> Flaubert, *L'Education*, 1026.

<sup>418</sup> Flaubert, *L'Education*, 1026.

tout simplement parce que celle-ci « l'avait voulu. »<sup>419</sup> C'est en fait au son du nom du premier chien, Fox, que ce second se sépare de Jules pour chercher de l'eau. Gothot-Mersch commente que « [le] chien de Lucinde n'avait pas encore reçu de nom. Flaubert lui donne ici celui du chien de *Rage et impuissance*, qui va gémir sur la tombe de son maître enterré vif. »<sup>420</sup> Ici, le critique souligne, tout comme Douchin, la présence sinistre que signale la figure du chien dans les écrits de Flaubert. De plus, en identifiant le nom du récit dans lequel apparaît un animal du même nom, elle révèle, bien que sans intention, *la rage et impuissance* que ressentira le héros de *L'Éducation sentimentale* lorsqu'il tentera de fuir la bête.

Il importe de noter que le nom Fox, Renard en français, a de curieuses connotations par rapport à la bête dans cette histoire. Comme on le sait trop bien, dans les fables satiriques, la figure du renard personnifie la ruse, la dissimulation. Le renard et le chien en ce cas semblent « exprimer un danger, une cause de destruction. »<sup>421</sup> Dans le cas de Jules, il est impossible de discerner à première vue la véritable nature de l'animal et la raison pour laquelle il le chercha. « Le chien pourrait être, » selon Unwin, « un produit de son imagination, un messenger venu de son passé, un chien réel, ce pourrait

---

<sup>419</sup> Flaubert, *L'Éducation*, 1026.

<sup>420</sup> Gothot-Mersch, 1577.

<sup>421</sup> « Renard », définition biblique, *Le Trésor de la langue française* : « Pour exprimer un danger, une cause de destruction ». Les définitions qui suivent viennent du même dictionnaire.



même être Fox lui-même. Aucune interprétation ne s'impose. »<sup>422</sup> En fait, le chien, ayant un nom qui ne signale rien de singulier et qui fait référence à une race de chien, représente alors l'anonymat, l'incertain que l'épisode le révèle.

Revenons donc à la scène examinée. Tandis que Jules craint que l'animal ne reconnaisse son nom familier, il nous semble que cet appel incite la bête à aller vers l'eau, vers l'élément qui peut le mieux lier le passé du héros à son présent. Prenons ainsi l'exemple de la seconde fois où le chien s'éloigne de Jules. Déçu qu'il ne semble pas se souvenir de son nom (« 'Est-ce toi ? lui demandait-il, est-ce toi ? Fox ! Fox ! me reconnais-tu ? »<sup>423</sup>), et ayant réagi avec dégoût à « l'impression chaude de cette peau toute nue et rugueuse » qui ne ressemble guère à celle de son cher Fox, Jules commence à douter et à s'effrayer de la bête inconnue.<sup>424</sup> À partir de ce moment, il se trouve « [repoussé] par sa laideur [...] et] s'efforçait de ne pas la voir. »<sup>425</sup> Mais, il se sent saisi, emporté par « une attraction invincible, » « une voix secrète, puissante, [qui] l'appelait vers le monstre. »<sup>426</sup> N'oublions pas que plus tôt dans le texte Jules avait été appelé vers l'eau de la rivière où il avait perdu Lucinde, et que le fils de la mère noyée dans *Les Mémoires* se voit lui aussi impuissant et immobilisé par une force invincible similaire. Transformé en « monstre, » d'après le point de vue de Jules, le chien apparaît dès lors

---

<sup>422</sup> Je traduis : « The dog might be a figment of his imagination; it might be a messenger from his past; it might be a real dog; it might even be Fox. Ultimately, no single interpretation predominates. » (Unwin, 236).

<sup>423</sup> Flaubert, *L'Education*, 1026.

<sup>424</sup> Flaubert, *L'Education*, 1026.

<sup>425</sup> Flaubert, *L'Education*, 1027.

<sup>426</sup> Flaubert, *L'Education*, 1027.

hanter l'homme qui ne désire que le fuir. Est-ce un monstre de la rivière à la peau rugueuse, ou bien, « une bête de cauchemar » qui étouffe Jules de sa présence spectrale, obsédante ?<sup>427</sup>

La scène devient de plus en plus sinistre, intensifiant l'état désorienté, anxieux et hallucinatoire du héros. Maintenant, la possibilité qu'il connaisse déjà ce chien disparaît et il devient pour lui une « illusion, »<sup>428</sup> une illusion dont il a peur. Le nombre de verbes annonçant la panique de Jules augmente tellement que le lecteur ressent, lui aussi, la « terreur » qui assiège le héros faisant face à l'être qu'il ne réussit pas à fuir : « Jules reprit sa route, » « il marchait vite, » « Il marcha plus vite encore, » « Il courut. »<sup>429</sup> Les pas du chien font écho à ceux de Jules : « le chien le suivait, » « la bête le suivait toujours, » « elle se mit à courir. »<sup>430</sup> Les arbres annoncent le danger, comme les peupliers le firent autrefois lors de la course de Jules vers Lucinde : « Le vent soufflait ; les arbres à demi dépouillés inclinaient leurs têtes et faisaient fouetter leurs rameaux – les feuilles des haies tressaillaient. »<sup>431</sup> Une atmosphère menaçante et quasi cauchemardesque domine le passage. Et comme si c'était prévu, le chien ne peut faire

---

<sup>427</sup> Gothot-Mersch, 1523. Nous citons notre analyse sur l'étymologie du mot « cauchemar » donné dans notre premier chapitre, *Cauchemar, cauche-mère* : « Si l'on tentait une étymologie du « cauchemar » on pourrait y déceler un mot composé, dont le premier élément serait « cauchier » (« calcare » en latin) dénotant l'action de « presser », et dont le second serait « mare » auquel correspond « spectre. » Comme l'a indiqué Philippe Bonnefis, l'origine du mot n'est pas sûre, mais « cauchemar » pourrait faire référence à l'étouffement d'un cavalier qui est écrasé par son cheval. »

<sup>428</sup> Flaubert, *L'Education*, 1027.

<sup>429</sup> Flaubert, *L'Education*, 1027.

<sup>430</sup> Flaubert, *L'Education*, 1027.

<sup>431</sup> Flaubert, *L'Education*, 1027.

autrement que de mener Jules vers Lucinde, ou plus précisément, vers le corps flottant de celle-ci. « [En] se retournant de temps à autre vers lui sans s'arrêter, » la bête « semblait le prier de le suivre. »<sup>432</sup> Séduit, incité, hanté même, Jules n'a pas d'autre choix que de l'accompagner « au bord de l'eau, » eau qui enchante à son tour l'animal.<sup>433</sup> La première fois que le chien s'approche de l'eau, c'est après avoir entendu le nom de Fox faisant allusion à la bien-aimée perdue de Jules, et la seconde fois, un pareil ordre triangulaire (chien – eau – Lucinde) agit sur les événements : le chien provoque Jules pour le faire venir au bord de la même rivière où il perdit Lucinde.

La rivière se présente de manière analogue à celle que nous avons précédemment étudiée. Lieu réitéré dans ce texte ainsi que dans d'autres, nous y découvrons des éléments analogues qui structurent les expériences de Jules : l'eau est en mouvement constant et des bruits percent l'air :

[La] roue du moulin était arrêtée et la chute d'eau tombait dans les ténèbres. L'écume qui en jaillissait au pied apparaissait parfois sur le courant rapide qui l'entraînait aussitôt. – L'écho de la vallée répétait les aboiements [du chien] qui interrompaient le silence de la nuit.<sup>434</sup>

Gothot-Mersch indique que sans Lucinde, Jules « avait commencé à se débarrasser de sa complaisance dans le malheur, » mais ici, dû au fait qu'il revoit dans cette eau « le départ

---

<sup>432</sup> Flaubert, *L'Education*, 1027.

<sup>433</sup> Flaubert, *L'Education*, 1027.

<sup>434</sup> Flaubert, *L'Education*, 1028.

de Lucinde – sa propre mort – [et] sa tentation du suicide [...] il y retombe en plein. »<sup>435</sup> Nous insistons en outre sur le fait que Jules ne retombe pas seulement dans son malheur, mais dans *la mal heure*, si l'on peut dire, de sa quête originelle de l'amour, dans la mesure où il fait face à son passé que lui révèle la rivière. Bien que le lecteur reconnaisse à première vue que Jules se trouve au même lieu où il souhaitait se voir mourir après le départ de Lucinde, il s'avère que le héros n'est pas aussi bon observateur, que sa vue et sa reconnaissance du pont sont obscurcies par « les ténèbres » de la nuit. Pendant que le chien aboie furieusement, Jules cherche à interpréter les sons mêlés de l'animal et de la nature. Il est, de prime abord, impuissant à « [se] mettre en rapport avec les secrets révélés par cette voix. »<sup>436</sup> Après quelques instants, pourtant, un souvenir refoulé lui revient, il « se rappela qu'un jour [...] il était venu sur ce pont, et qu'il avait désiré mourir. »<sup>437</sup>

En comprenant le danger de cette eau – un danger qui menace à la fois sa mémoire et sa vie – Jules se demande alors pourquoi le chien court sans cesse au bord, si ce n'est pour lui montrer quelque chose ou *quelqu'un* de caché sous la surface. Avant même de regarder dans l'eau, il imagine le corps noyé de sa bien-aimée : « N'était-ce pas Lucinde ? Grand Dieu ! était-ce elle ? serait-ce elle ? noyée ? perdue sous le torrent. Si jeune ! si belle ! morte ! morte ! »<sup>438</sup> À la différence du fils dans *Les Mémoires* qui

---

<sup>435</sup> Gothot-Mersch, 1525

<sup>436</sup> Flaubert, *L'Education*, 1028.

<sup>437</sup> Flaubert, *L'Education*, 1028.

<sup>438</sup> Flaubert, *L'Education*, 1028.

perd de vue le cadavre de sa mère dans l'écume, Jules n'ose examiner l'eau où la noyée pourrait dériver. Son regard se jette alors dans le lointain, vers l'inconnu, vers l'irréel de l'imagination. Maintes fois on rencontre dans les personnages flaubertiens un problème de vue, de vision estompée qui se répète ici : « Et plongeant ses regards dans les ténèbres, au loin bien en avant il s'attendait à voir... »<sup>439</sup>

Et c'est là, dans l'espace imaginaire, voire hallucinatoire, que Jules pense voir le corps de Lucinde porté par l'eau :

[II] la voyait avec sa robe blanche, sa longue chevelure blonde épandue et les mains en croix sur la poitrine – qui s'en allait doucement au courant, portée sur les ondes./Elle était peut-être là – à cette place – ensevelie sous l'eau froide, couchée au fond du fleuve – sur les cailloux verts [...] Et il se figurait son cadavre... la bouche entrouverte, les yeux fermés...<sup>440</sup>

Ici, la description de son corps restitue à peu près la même hésitation entre la vie et la mort que nous avons précédemment vue avec le corps de la mère des *Mémoires*, qui bien que se noyant, appelle son fils. La vue de la bouche entrouverte comme celle de quelqu'un qui dort tranquillement, combinée au mouvement doux de son corps, donne l'impression que Lucinde est endormie à la surface de l'eau, qu'elle n'est pas tout à fait morte. On pourrait même se demander s'il est possible qu'un cadavre puisse rester si paisiblement allongé sur une rivière qui « tourbillonne » et « jaillit. » Il est difficile, par contre, d'ignorer le champ lexical et les images associées à la mort dans ce passage : les

---

<sup>439</sup> Flaubert, *L'Education*, 1028.

<sup>440</sup> Flaubert, *L'Education*, 1029.

mains de Lucinde sont « en croix » sur sa poitrine, elle est « ensevelie » sous l'eau, et Jules se figure « un cadavre. » Quelle aurait alors été la cause de cette noyade ? Jules aimerait-t-il penser que sa bien-aimée se soit jetée à l'eau, « dans un état désespéré » comme il l'avait voulu, ou comme la tragique Ophélie ?

Le cadavre de la bien-aimée fait sans doute référence à celui d'Ophélie, mais dans *Hamlet*, c'est la reine qui trouve la noyée et la décrit :

Ses vêtements s'enflent et s'étalent ; telle qu'une fée des eaux, ils la soutiennent un moment à la surface ; pendant ce temps elle chantait [...] Mais cela ne pouvait durer longtemps ; si bien qu'enfin, la pauvre malheureuse ! ses vêtements, lourds de l'eau qu'ils buvaient, l'ont entraînée de ses douces chansons à une fangeuse mort.<sup>441</sup>

Dans les deux descriptions, les vêtements ressemblent à des extensions du corps tandis que l'eau les soutient à la surface pour qu'ils puissent être vus. Les deux femmes, bien que cadavres, n'ont pas l'air d'être mortes, ni d'être en état de décomposition. Les cadavres sont idéalisés et beaux, loin du grotesque qui définit en réalité les corps des victimes de la noyade. Et pourtant, en tant que personnage, Lucinde n'est pas Ophélie : elle ne fut jamais amoureuse de Jules comme Ophélie l'était de Hamlet. D'habitude considérée comme un accident ou un suicide, la noyade d'Ophélie est vue, au contraire, tel un meurtre dans l'imagination de George Sand. Dans son texte « Le poème de Myzra

---

<sup>441</sup> Shakespeare, William. *Hamlet*, Acte 4. *Œuvres complètes de Shakespeare : Hamlet* Tome I. 1864. Paris : Librairie Académique Didier. Web. *Project Gutenberg*. 4 Sept. 2012. <<http://www.gutenberg.org/files/15032/15032-h/15032-h.htm>>.

– Hamlet, » l'écrivain accuse Hamlet d'avoir rendu folle « la frêle Ophélie », de l'avoir tuée.<sup>442</sup> La noyade de Lucinde, à la différence du suicide/meurtre d'Ophélie, ne peut se réaliser que dans l'imagination de Jules, il n'y a pas en fait de véritable noyade dans le texte. Ironiquement, ce n'est que dans la mort imaginée de sa bien-aimée que l'amoureux possèdera son corps, qu'il la verra de nouveau sous ses yeux. Pour qu'il puisse posséder l'objet de son amour, nous semble-t-il, elle doit le fuir et revenir sous forme de cadavre. Par contraste avec le corps d'Ophélie qui sera enseveli, celui de Lucinde restera dans son état hallucinatoire, dans cette eau dangereuse à laquelle le chien mena Jules.

Devant lui, la lumière de la lune éclaire l'animal à côté de l'eau :

En ce moment sa lumière éclaira le chien maudit qui hurlait toujours. Elle dardait sur sa tête ; il semblait, dans la nuit, sortir de chacun de ses yeux deux filets de flamme mince et flamboyante qui venaient droit à la figure de Jules et se rencontraient avec son regard ; puis les yeux de la bête s'agrandirent tout à coup et prirent une forme humaine.<sup>443</sup>

La lumière pourrait-elle être une métamorphose mystique de Lucinde (dont le nom, ne l'oublions pas, signifie lumière) qui parle à Jules à travers la bête transformée en être possédé ? Il se demande si cela n'est qu'une possibilité, et lui parle comme si l'animal

---

<sup>442</sup> Sand, George. « Le poème de Myzra – Hamlet ». Sand G. 1853. *Hamlet Œuvres illustrées de George Sand*. Tome VI. Paris : J. Hetzel. Web. *Gallica*. 4 Sept. 2012. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107431r.r=Hamlet+G+Sand.langEN>>.

<sup>443</sup> Flaubert, *L'Education*, 1029.

était en fait sa bien-aimée : « N'es-tu pas son âme, se demande-t-il, que tu me regardes ainsi comme si tu voulais entrer dans la mienne ? que veux-tu de moi ? »<sup>444</sup>

Mais, c'est à ce moment, à l'instant même où il se figure l'âme ressuscitée de Lucinde sous la forme du chien, où il la conçoit comme capable de retourner son regard amoureux en lui répondant, que la bête se tait. Les aboiements s'arrêtent. Le chien s'enfuit. Et « Jules se sentit à l'aise en ne le voyant plus. »<sup>445</sup> Pourrions-nous donc en conclure qu'il se voit enfin libéré de son amour tragique, de la quête où il se trouve encore et toujours, de l'eau qui menace sa vie ? Le texte nous répond : « Mais non ! la bête semblait sortir de terre, y disparaître, en ressortir. »<sup>446</sup> Rentré chez lui, Jules se couche mais se lève de nouveau peu après, comme hanté par le chien qu'il croit être finalement absent : « Jules ouvrit la porte./Le chien était couché sur le seuil. »<sup>447</sup> L'être vaporeux de Lucinde, de Henry, de la mère, revient et reviendra, comme la pluie qu'entend Jules à la fin de son aventure : « On n'entendait que la pluie tomber sur le pavé. »<sup>448</sup> C'est une quête sans fin.

---

<sup>444</sup> Flaubert, *L'Education*, 1029.

<sup>445</sup> Flaubert, *L'Education*, 1029.

<sup>446</sup> Flaubert, *L'Education*, 1030.

<sup>447</sup> Flaubert, *L'Education*, 1031.

<sup>448</sup> Flaubert, *L'Education*, 1030.



## IV.

## « Sur l'eau » avec Guy de Maupassant

*« Eau, tu n'as ni goût, ni couleur, ni arôme,  
on ne peut pas te définir, on te goûte,  
sans te connaître. Tu n'es pas nécessaire à la vie.  
Tu es la vie ».*  
*(Saint-Exupéry, Terre des hommes)*

*« Maupassant, donc, commence.  
Il ne fait que cela ».*  
*(Bonnefis, Comme Maupassant)*

*Sur l'eau*. C'est là le titre de deux écrits de Guy de Maupassant. Le premier, paru en 1881, est un conte fantastique et le second, publié sept ans plus tard, un recueil de voyages inspiré dit-on par ses sorties sur le *Bel-Ami*, son yacht nommé d'après son chef-d'œuvre. Auparavant, en 1876, la nouvelle était connue sous un autre nom, *En canot*, mais ne différait guère ni en teneur ni en style de la version définitive encore publiée dans les éditions d'aujourd'hui. Une brève enquête sur une liste des contes, chroniques et récits de voyages de l'écrivain, nous révèle quatre autres écrits dont les titres contiennent le mot « eau » : *Au bord de l'eau* (1876), *Le Donneur d'eau bénite* (1877), *Aux eaux* (1883), et *Sur et sous l'eau* (1884)<sup>449</sup>.

Même dans les textes qui ne s'intitulent pas par *eau*, le liquide sous des formes différentes telles que la pluie et la mer traverse l'œuvre maupassantienne, comme les titres suivants en témoignent : *En mer*, *En voyage*, *Le Parapluie*, *Lettre trouvée sur un noyé*, *Le Port*, pour n'en citer que quelques-uns. Fait évident des titres de ses ouvrages ainsi que de la passion personnelle qu'il éprouvait pour le canotage, Maupassant s'intéressait fort à l'eau et tenta à de nombreuses reprises de faire comprendre à ses lecteurs le caractère si fascinant de cet élément. Cependant, avant d'entreprendre notre étude de *Sur l'eau*, il vaut la peine de nous informer brièvement sur le rôle des titres dans

---

<sup>449</sup> *Aux eaux*, texte publié dans *Le Gaulois* du 24 juillet 1883, puis dans le recueil de voyage *Au soleil* en 1888, *Le donneur d'eau bénite*, conte publié dans *La Mosaïque* du 10 novembre 1877, *Au bord de l'eau*, poème paru dans *la République des Lettres* du 20 mars 1876 (sous la signature Guy de Valmont), *Sur et sous l'eau*, chronique publiée dans *Le Gaulois* du 30 juin 1884.

l'œuvre de Maupassant étant donné que *Sur l'eau* subit un changement de nomination essentiel, comme nous le montrerons, à sa compréhension.

Dans un premier temps, nous discuterons dans l'analyse qui suit du rôle précis de la différence entre les titres *En canot* et *Sur l'eau*, en insistant sur la variation prépositionnelle et sur le sujet absent, flottant, si l'on le veut, de ces locutions. Dans un deuxième temps, nous examinerons l'identité de l'être qui connaît le mieux l'eau et qui nous donnera des clés de lecture sur la représentation fluviale, simplement par la façon dont celui-ci prononce le mot « rivière ». Après cela, nous découvrirons comment la mer et la rivière se différencient, et comment dans les profondeurs de l'eau, la vie et la mort ne connaissent pas d'opposition nette. Enfin, nous focaliserons notre analyse sur un regard écocentrique qui mettra au premier plan l'importance de l'eau en tant que sujet, telle qu'elle est représentée dans ce texte. Tout cela pour tenter d'apporter une réponse à une question essentielle à notre recherche : quelle est la représentation de l'eau chez Maupassant ?

### ***Titres (in)signifiants***

Un titre ne dévoile pas seulement un motif textuel, ou un intérêt personnel. Il *nomme* quelque chose, et dans le cas des histoires, il nomme ce qui le suit. C'est là où commence la lecture. Et si nous affirmons qu'un titre est similaire à un nom, il faut, par la suite, nous interroger sur la façon de nommer chez l'écrivain. Qu'est-ce, alors, qu'un nom pour Maupassant ? Selon Philippe Bonnefis, qui met en lumière l'importance des noms chez celui-ci, il n'y a qu'une réponse : « Être l'habitant de son nom, et l'habiter en

étranger ! De ce malconfort, Maupassant gardera une méfiance de principe à l'égard des noms, comme s'il répugnait à ce geste de la nomination<sup>450</sup> ». En dépit de cette méfiance, la nomination, du moins en ce qui concerne les titres, était un acte nécessaire pour l'écrivain, dû au fait qu'il publiait dans des journaux dont les éditeurs exigeaient des titres, et des titres justes, convenables à la vente de l'édition<sup>451</sup>. Mais la pression éditoriale n'arrangeait pas toujours les choses, de sorte que le titre de la nouvelle s'enracine dans la mémoire des lecteurs. Bonnefis l'explique : « Essayez donc de vous repérer dans une table des matières de ses œuvres complètes ; ou mieux, faites appel à vos souvenirs : combien de fois arrive-t-il que le conte ne retrouve pas son titre ou le titre son conte, tant il est difficile, ici, de tomber juste !<sup>452</sup> ».

De plus, si nous prenons l'exemple des titres donnés ci-dessus, nous remarquerons que ces appellations sont en général banales et peu « mémorisables<sup>453</sup> », pour reprendre le terme de Bonnefis, malgré leur concision. Comme les mêmes mots se répètent dans plusieurs titres de nouvelles, le lecteur peut aisément se tromper sur le contenu exact de chaque texte. Antonia Fonyi note que la répétition des titres de certains

---

<sup>450</sup> Bonnefis, Philippe. *Comme Maupassant*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1981, 53.

<sup>451</sup> Bonnefis cite une réponse de la part de l'éditeur Havard concernant le conte intitulé finalement *L'Inutile Beauté* mais qui à son origine se nommait différemment : « Votre titre *Le Champ d'oliviers* est absolument mauvais pour la vente... Réfléchissez-y, je vous prie, pendant qu'il est temps encore... ». Lettre du 23 janvier 1890, *Comme Maupassant*, 54.

<sup>452</sup> Bonnefis, *Comme Maupassant*, 53-54.

<sup>453</sup> Bonnefis, *Comme Maupassant*, 54.

des textes de Maupassant montre une incertitude chez l'écrivain : « Lui-même ne savait pas avec certitude ce qu'il a écrit [...] Ce sont vingt et un récits dont chacun pourrait être pris pour un autre parce que leur auteur, présent uniquement dans l'acte de création, se désintéresse du destin de ce qu'il a créé<sup>454</sup> ». Pour elle, c'est une question de désintérêt, c'est-à-dire un abandon du conte de la part de Maupassant après sa création initiale. Lui, le 'père-créateur', produit à grande vitesse, et génère, selon Fonyi, « la même histoire environ trois cents fois<sup>455</sup> ». Il paraît, d'après cette logique, que c'est la production textuelle qui compte plus que l'intérêt à nommer ce qui a été inventé. Pourquoi, Maupassant aurait-il eu donc besoin de choisir des noms différents s'il avait toujours raconté le même récit et s'il s'en était désintéressé après la rédaction, comme le remarque Fonyi ? En contrepoint, il importe de noter que l'écrivain révisa et récrivit (bien que ce ne soit pas à la manière fastidieuse et obsessionnelle de son maître Gustave Flaubert) certains de ses ouvrages, comme s'il s'appliquait, après tout, à forger leur destin définitif. En un mot, et on ne peut le nier, l'acte d'intituler et de nommer, troublait Maupassant. Comme Bonnefis le résume : « Quelque chose, quelque part, ne se fait pas ou se fait mal, dont l'inscription du titre, comme l'écriture du nom, porte symptôme [...] Comme si un meilleur nom eût tout changé<sup>456</sup> ? ».

Pour Fonyi, l'indifférence envers les titres signale un désintérêt pour le sort de ses écrits. Pour Bonnefis, il apparaît chez Maupassant une méfiance, un « malconfort », bref,

---

<sup>454</sup> Fonyi, Antonia. *Maupassant 1993*. Paris : Editions Kimé, 1993, 23-24.

<sup>455</sup> Fonyi, *Maupassant 1993*, 24.

<sup>456</sup> Bonnefis, *Comme Maupassant*, 54-55.

une angoisse en ce qui concerne l'acte d'intituler un texte ou de nommer un personnage justement du fait de ce que le nom donné pourrait révéler ou pourrait changer. Et, pour emprunter une autre idée à Bonnefis, « il y a des noms qui sont des sorts<sup>457</sup> », à l'insu de leurs créateurs. Le nom indique, il nous semble, à la fois une origine et un destin. Peut-être, pour Maupassant, l'acte de nommer l'origine ou d'inventer un destin était-il trop problématique. Peut-être ne savait-il ni où commencer ni où finir. Si le titre représente l'incertitude, il n'est point étonnant que l'écrivain ait eu du mal à décider du nom.

### **En canot et Sur l'eau, *disparition du canot***

Commençons alors notre analyse du texte *Sur l'eau* par une comparaison des deux titres qui précédaient, à un moment ou à un autre, le conte<sup>458</sup>. La première version de la nouvelle, intitulée *En canot*, aurait pu être, comme Louis Forestier le remarque, une des « scènes de canotage » dont Maupassant parla à sa mère en 1875<sup>459</sup>. En juillet de la même année, le jeune homme ne pratiquait que deux activités tour à tour et en raison de la « chaleur terrible » de Paris : « Quant à moi, je canote, je me baigne, je me baigne et je canote<sup>460</sup> ». Ces soirs-là il passait tant de temps en manœuvrant son canot dans les

---

<sup>457</sup> Bonnefis, Philippe. *Maupassant : Sur des galet d'Étretat*. Paris : Galilée, 2007, 52.

<sup>458</sup> Bien qu'il se trouve des différences dans ces deux textes et nous puissent les considérer comme deux textes distincts, nous nous focalisons dans cette analyse sur le second comme s'il était une réinterprétation du premier.

<sup>459</sup> Voir Forestier, « Notice » *Sur l'eau*, 1281.

<sup>460</sup> Lettre de Maupassant à sa mère du 29 juillet 1875.

alentours de Paris à Bougival et à Bezons qu'il rendait fréquemment visite aux autres canotiers à toute heure de la nuit. Nous ne nous tromperions pas alors en disant que le jeune homme se passionnait pour les promenades en barque. Mais, nous aurions tort de croire que les récits de canotage se fondaient purement sur les aspects autobiographiques de la vie du conteur<sup>461</sup>. Comme il le décrit, ces « scènes de canotage » furent inspirées moins par ses propres aventures que par celles de ses connaissances sur l'eau, histoires dont il choisit « les meilleures » et les « [augmenta, broda], etc., etc.<sup>462</sup> ».

À première vue, les titres *En canot* et *Sur l'eau* donnent la même idée, l'idée que l'être qui est soit « en canot », soit « sur l'eau », ne se trouve ni entièrement sous l'eau, submergé, ni simplement près de l'eau, sur le rivage, mais, au contraire, qu'il flotte et navigue sur la surface liquide. D'ailleurs, une préposition se trouve au début du chaque titre et renvoie à un sujet inconnu et absent, mais que le lecteur imagine être le personnage principal du conte, ou, comme l'indique Fonyi, désigne un sujet impersonnel et ambigu : « 'On' [...] c'est n'importe qui, un, deux, plusieurs personnages, tous interchangeables, quel que soit leur sexe ou leur position dans le monde<sup>463</sup> ». Mais, ici, c'est expressément la *position* du sujet qui l'identifie. Bien que ce puisse être « n'importe qui », celui-ci, tout absent qu'il soit, doit se positionner *par rapport* à l'eau;

---

<sup>461</sup> Pour se renseigner sur le rôle des bateaux dans la vie de Maupassant voir n'importe quelle biographie et en particulier celle d'Armand Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1967, et celle de Marlo Johnston, *Guy de Maupassant*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2012.

<sup>462</sup> Lettre de Maupassant à sa mère du 29 juillet 1875.

<sup>463</sup> Fonyi, 32-33.

c'est le seul qualificatif impliqué dans le titre, et le plus important. Le sujet absent cède sa place à l'objet nommé. En d'autres termes, le sujet qui manque, celui qui flotte, est, de manière paradoxale, ancré dans une position flottante.

Remarquons ensuite la différence entre les prépositions qui introduisent ces expressions. La première, « en », marque la relation d'une chose avec l'intérieur d'une autre. D'après le titre *En canot*, on comprend que quelqu'un se situe dans une embarcation, sur l'eau. L'objet n'est destiné qu'à flotter. Et, selon l'habitude de l'époque, il est probable que l'eau sur laquelle vogue la barque est celle d'une rivière où les canotiers faisaient des promenades ou de la pêche. Le fleuve référencé est sans doute la Seine, celui qui était à l'origine sociale d'un nouveau passe-temps, le canotage. Comme l'entrée encyclopédique dans *le Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* l'explique, le canotage « n'avait pas d'archives », le nom, tout comme la récréation, était une activité entièrement moderne qui « eut pour [parrain] Théophile Gautier », parmi d'autres « charmants esprits » qui inspirèrent « beaucoup de jeunes gens [...] de la belle passion pour ce nouveau plaisir », y compris le jeune Guy<sup>464</sup>.

À la différence des autres sports, tel que le yachting des Anglais dans lequel le voyageur se voyait « volontairement confiné dans cette mouvante prison, exposé, pour son plaisir, à tous les ennuis et à tous les périls de la mer et des tempêtes », le canotier français connaissait seulement « les douceurs du repos » que l'Anglais n'éprouvait qu'au

---

<sup>464</sup> « Canotage ». *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. 1867-1890.



retour de son voyage<sup>465</sup>. Naviguant sur la Seine et enfant de Paris, il se trouvait partout « chez lui », où « il [était] roi<sup>466</sup> ». Il nous semble que dans le titre du récit, le substantif « canot » représente à la fois la barque dont l'intérieur abrite le canotier et un mode de vie original, né d'un rapport nouveau entre l'être humain et l'eau, celui-là même qu'évoque Armand Lanoux, lorsqu'il décrit l'importance de l'eau, et implicitement celle de l'embarcation, pendant la III<sup>e</sup> République : « Au bord du fleuve, [...] triomphe la chemise ouverte contre les faux-cols durement amidonnés de la convention bourgeoise. Par les canotiers, les baigneurs, les 'pleinairistes', une révolution des mœurs commence<sup>467</sup> ». Pas d'ambiguïté ainsi sur la connotation culturelle du titre qu'exprime *En canot* : l'appellation concise mais précise prépare le lecteur à une histoire canotière.

Que faire, par conséquent, lorsque le canot disparaît ? Quand la préposition change et que l'on passe de « en » à « sur » ? Et que faire encore lorsqu'il ne nous reste que l'eau ? En s'effaçant du titre, le canot, le « trait d'union<sup>468</sup> » entre l'eau et l'homme, laisse l'interprétation de ce qui suit plus ouverte et moins ancrée : Où se trouve-t-on ? Sur quelle eau ? Descend-on la rivière, ou navigue-t-on en pleine mer ? Fait-on la planche, ou vogue-t-on dans une embarcation ? Les questions qu'inspire le titre *Sur l'eau* abondent. L'eau, en tant qu'élément naturel et variable, immaîtrisable d'une certaine façon, exige dès lors notre attention plus que le canot, outil fabriqué par l'homme pour

---

<sup>465</sup> « Canotage ». *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. 1867-1890.

<sup>466</sup> *ibid.*

<sup>467</sup> Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, 90.

<sup>468</sup> « Canotage ». *Grand dictionnaire universel*.

l'homme. En lisant le texte, pourtant, la certitude qu'évoque le premier titre revient : il s'agit d'un canotier et de ses aventures *en canot*. Trait évident du fait que le narrateur décrit le personnage principal en employant une version du terme « canot » cinq fois dans le premier paragraphe de l'histoire : « C'était un vieux *canotier*, mais un *canotier* enragé, toujours près de l'eau, toujours sur l'eau, toujours dans l'eau. Il devait être né dans un *canot*, et il mourra bien certainement dans le *canotage* final<sup>469</sup> ». Or, l'ambiguïté suggérée dans le titre *Sur l'eau* ne disparaît guère du conte bien que le héros soit identifié comme « canotier ». L'expression « sur l'eau » porte l'attention du lecteur sur l'aquatique, plus que sur le nautique, ainsi que sur la possibilité que les pouvoirs de cette substance énigmatique puissent se passer de domaine ou d'embarcation. Nous passons alors à un sens plus vague et aux vagues des eaux qui peuvent signifier, il nous semble, mille et une choses. Quel est le rôle de l'eau chez Maupassant, et plus exactement, qu'évoque-t-elle dans ce conte qui porte son nom ?

### ***Un pêcheur n'est pas un canotier...***

*Sur l'eau* s'ouvre sur le point de vue du premier narrateur dont le rôle est de présenter le personnage principal qui racontera par la suite ses anecdotes sur la rivière. L'objet d'étude de ce narrateur n'est pas alors l'eau comme l'indique le titre, mais l'homme, une de ses connaissances de la Seine, « qui était bien le type le plus curieux

---

<sup>469</sup> Maupassant, *Sur l'eau*, 54. Je souligne.

[qu'il eût] jamais vu<sup>470</sup> ». Avant d'analyser la représentation de l'eau dans cette nouvelle, il convient d'abord d'examiner la représentation du héros que le lecteur présume demeurer à la surface. À la place d'un prénom et d'un nom de famille, il reçoit, avant de parler à son tour, quelques désignations d'après la perspective du premier narrateur : c'est un voisin, un homme de trente à quarante ans, un type curieux, un vieux canotier, un canotier enragé, un bonhomme, un poète<sup>471</sup>. Les verbes et adjectifs associés à ce personnage démontrent un intérêt vif, personnel, et obsessionnel pour l'aquatique : Il était « toujours près de l'eau, toujours sur l'eau, toujours dans l'eau », et, « Il avait dans le cœur une grande passion, une passion dévorante, irrésistible : la rivière<sup>472</sup> ». Il paraît, cependant, que ce n'est pas l'eau elle-même qui l'inspire le plus, mais l'acte de parler d'elle. Ce n'est en effet qu'après que le narrateur lui demande de raconter ses aventures nautiques que l'homme « s'anime, se transfigure, [et] devient éloquent, presque poète<sup>473</sup> ». À cette demande, la passion qui se trouve dans son cœur le déborde de telle mesure qu'elle dirige le fil de l'histoire. Par la suite, le personnage sans nom mais qualifié par rapport à l'eau remplace entièrement le premier narrateur qui se situe dès lors dans la même position que le lecteur.

Le héros se retrouve sans nom, un fait qui ne peut nous étonner, étant donné la difficulté de nommer chez Maupassant. Une absence de nom n'indique pas toujours un

---

<sup>470</sup> Maupassant, 54.

<sup>471</sup> Maupassant, 54.

<sup>472</sup> Maupassant, 54.

<sup>473</sup> Maupassant, 54.

manque d'identité, ou « le *nada* de l'existence », pour utiliser le terme de Forestier<sup>474</sup>. Car ici, pour lui, pour l'homme qui parle, l'aspect le plus révélateur d'un être n'est pas ce qu'il dit mais, plutôt, l'acte même de parler. On ne s'avance pas plus loin qu'à la deuxième phrase de son récit pour découvrir ce point de vue. Tandis que dans la première phrase le héros s'identifie au narrateur initial en utilisant le pronom « nous », dans le second énoncé, il se distancie immédiatement de celui-ci qui, en tant que résident temporaire d'une « petite maison de campagne », se lie davantage avec les « habitants des rues » qu'avec les pêcheurs, les véritables habitants de la rivière : « Ah ! me dit-il, combien j'ai de souvenirs sur cette rivière que vous voyez couler là près de nous ! Vous autres, habitants des rues, vous ne savez pas ce qu'est la rivière<sup>475</sup> ». C'est à lui d'orienter l'attention et le regard de l'habitant des rues sur la rivière bien que les deux se promènent ensemble sur son rivage (« *vous* voyez couler là ») – pour lui l'eau est toujours là, toujours présent. Par ailleurs, ce sont ses souvenirs à lui qui le distinguent de son auditeur ; la proximité avec l'eau ne suffit pas pour transformer un canotier de circonstance en « pêcheur » qui connaît à fond la rivière. Le héros semble alors trouver son identité, sans le dire directement, dans la distance qu'il crée linguistiquement avec le premier narrateur, en renforçant trois fois successivement leur séparation : « vous voyez », « vous autres », « habitants des rues<sup>476</sup> ».

---

<sup>474</sup> Forestier, 1281.

<sup>475</sup> Maupassant, 54.

<sup>476</sup> Maupassant, 54.

Dans sa perspective, afin de savoir « ce qu'est la rivière », il ne faut pas faire autre chose qu'écouter « un pêcheur prononcer ce mot<sup>477</sup> ». Il ne précise pas être pêcheur lui-même, mais, c'est un des seuls substantifs dans l'histoire qu'il emploie pour représenter son mode de vie<sup>478</sup>. Remarquons de même qu'il ne se dit pas « canotier ». L'absence de dénomination précise ne permet pas à chaque lecteur, à chaque personne, cependant, de s'insérer dans le rôle du 'pêcheur' dans le conte, comme le proposerait Fonyi, par exemple. Le pronom indéfini « on » ne l'emporte pas, c'est le pronom personnel « je » qui se répète, et de manière presque hyperbolique, dans le texte. On n'entre pas alors dans le domaine de l'indéfini et de l'impersonnel où n'importe qui peut se trouver une place, mais, on entre, au contraire, dans le domaine du singulier et du personnel, à la première personne, où le héros nous explique ses aventures sur la rivière, sur sa rivière. Pour lui, ce n'est simplement ni l'endroit d'un passe-temps ni celui d'un sport : cette eau est, comme le décrira des années plus tard Antoine de Saint Exupéry, la vie : « Eau, [...] Tu n'es pas nécessaire à la vie : tu es la vie<sup>479</sup> ».

Par contraste avec les « habitants des rues », où bien, avec ceux qui échappent à leurs vies régulières à travers cette récréation, les pêcheurs, d'après l'interprétation du narrateur, ont un rapport unique avec la rivière. Sans vouloir éclipser l'importance de cet élément pour les canotiers, nous insistons avec Dominique Bussillet sur le fait que le

---

<sup>477</sup> Maupassant, 54.

<sup>478</sup> Pour se décrire, il emploie plus tard le substantif « nageur », et il se lie aux autres pêcheurs qui lui viennent en aide en disant « nous ». À l'exception de ces exemples, il ne se nomme pas et ne donne pas d'autre titre qualificatif.

<sup>479</sup> Saint-Exupéry, Antoine de. *Terre des hommes*. Paris : Gallimard, 1939, 186.

canotage pour certains de ses passionnés qui avaient participé à « une guerre meurtrière » symbolisait un refuge contre la vie elle-même :

Éprouver la jeunesse et la force de son corps, respirer, faire jouer ses muscles, plaisanter, humer l'odeur de l'eau et de l'herbe, aimer sans lendemain, c'est tout cela que l'on va chercher, à l'ouest de Paris, sur les rives de la Seine, là où l'on peut rire, danser, manger dans les restaurants flottants et les guinguettes, là où l'on peut canoter, mais où l'on peut aussi peindre ce motif toujours renouvelé, changeant, fugitif, de l'eau qui coule, et du temps dont on voudrait arrêter la fuite<sup>480</sup>.

Description rêveuse et belle et qui semble se référer à celle dans *Paris illustré* sur le même sujet, cité dans *le Grand dictionnaire* : « [Le] Parisien se crée dans le canotage, en haute ou basse Seine et sur le lac fashionable d'Enghien, un plaisir d'un caractère tout idyllique. Il assiste au déroulement lent et poétique des paysages qui bordent le fleuve<sup>481</sup> ». C'est un portrait impressionniste d'un divertissement dont les peintres de cette école s'inspiraient, eux aussi. La rivière en tant que paysage, le canotage en tant que manière de vivre, tel est le fondement de nombreuses histoires maupassantiennes, qui, selon le biographe Marlo Johnston, surgirent des années avant que ce sujet ne fût à la mode<sup>482</sup>. Mais, dans *Sur l'eau*, comme nous l'avons précédemment suggéré, le sujet

---

<sup>480</sup> Dominique Bussillet. *Maupassant et l'univers de Caillebotte : Essai*. Cabourg : Editions Cahiers du Temps, 2010, 71.

<sup>481</sup> « Canotage », *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. 1867-1890.

<sup>482</sup> Voir Johnston, Marlo. *Guy de Maupassant*. Paris : Fayard, 2012, 325.

n'apparaît pas être le canotage, en dépit de son premier titre et en dépit de ce que le premier narrateur met en avant. Le canotier est mobile, il se déplace toujours et cherche des aventures. Dans ce texte, la rivière traite le « vieux canotier » en tant que pêcheur qui ne bouge pas, en le rendant immobile, comme nous le verrons, même dans son désir de quitter son embarcation.

Revenons au texte et à la figure du pêcheur que dépeint le narrateur (nous utiliserons cette appellation désormais pour parler du second narrateur) : « Vous autres, habitants des rues, vous ne savez pas ce qu'est la rivière. Mais écoutez un pêcheur prononcer ce mot<sup>483</sup> ». Avant de citer le reste de la description, il importe de s'arrêter sur cette phrase où le narrateur présente pour la première fois le pêcheur. Celui-ci est défini par sa fonction, car il n'existe que par rapport à la rivière. Mais, il semble que la rivière, elle aussi, ne puisse être réellement connue sans pêcheur, sans celui qui sait prononcer, *évoquer* son nom à l'oreille. Car, l'important chez Maupassant, comme le constate Pierre Cogny, n'est pas de créer pour représenter, mais plutôt, pour évoquer<sup>484</sup>. Pour les autres, afin de connaître cette eau, il faut simplement écouter. Acte remarquable étant donné que

---

<sup>483</sup> Maupassant, 54.

<sup>484</sup> Pierre Cogny. « La Rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant ». *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 1980, 168.

le pêcheur n'expliquera pas ce qu'est la rivière de manière profonde et élaborée. Il ne donnera pas de détails sur ses traits distinctifs. Il ne l'expliquera pas – il la dira.

Mais comment ? Sans doute, en détachant les trois syllabes qui le composent et en faisant sonner la consonne liquide et vibrante « r » qui ouvre et clôture le mot : *ri – vie – ère*. Parmi d'autres associations auditives, dans ces sons résonnent les conjugaisons des verbes « rire », « vivre », « errer », verbes qui font penser au mouvement, à l'écoulement même du cours d'eau. Toutefois, l'important ici ce n'est pas de préciser ce que ce mot et toutes ces allusions linguistiques pourraient signifier. Il s'agit en revanche d'insister sur la manière dont le pêcheur le prononce. Il prononce « la rivière » comme si ce mot, en tant que signifiant, faisait partie indissociablement de la voix et du corps de la personne qui parle. Comme si, en l'articulant, il avait déjà bu le liquide de l'eau et se préparait, à chaque énoncé, à le laisser couler librement de ses lèvres. Le mot, de même que la chose elle-même, est « ce qui a un cours régulier, un mouvement continu, ce qui change sans cesse » en sortant de la bouche, ou de la source<sup>485</sup>.

La rivière et son nom ne constituent pas seulement une partie intégrante du langage familier du pêcheur, mais, également, la part de son identité qui le différencie des autres, des « habitants des rues »<sup>486</sup>. Tel le mot « rivière » qu'il prononce si naturellement, l'eau et tout ce qui demeure au-dessous de sa surface s'entremêlent sans cesse dans son être : comme le héros, il est « toujours *dans* l'eau ». Mais, étrangement,

---

<sup>485</sup> « Rivière », définition, *Le Trésor de la langue française informatisé*.

<sup>486</sup> Maupassant, 54.



ce lieu où se passe sa vie et qu'il connaît mieux que les habitants des rues, reste pour lui, impénétrable. Bien qu'il sache prononcer son nom, cela ne veut pas dire qu'il comprend, en dépit de ses efforts, cette substance. D'une certaine manière, la rivière est « cette autre chose » qui vit en lui-même mais qu'il ne saisit pas entièrement<sup>487</sup> :

Pour lui, c'est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories, où l'on voit, la nuit, des choses qui ne sont pas, où l'on entend des bruits que l'on ne connaît point, où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière : et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau./ La terre est bornée pour le pêcheur, et dans l'ombre, quand il n'y a pas de lune, la rivière est illimitée.<sup>488</sup>

---

<sup>487</sup> Plus tard dans l'histoire le narrateur parle de « cette autre chose » qu'il ressent en lui-même, comme s'il avait « deux êtres » en lui. Certains critiques comme Pierre Bayard dans *Maupassant juste avant Freud* discutent de l'émergence de l'idée du double ou de l'autre, chez Maupassant et la mettent en dialogue avec le discours psychanalytique. Martin Calder rapproche, par exemple, la représentation de l'eau dans *Le Horla* de l'apparition de l'autre : « Unlike the sure-footed certainty of dry land, and the private enclosure of the garden, the river connotes movement, fluidity, instability and imperceptible depths [...] Water, with its unstable currents, announces the proximity of the Other, from the Seine to the bedside carafe » (Calder, Martin. « Something in the Water: Self as Other in Guy de Maupassant's *Le Horla*: A Barthesian Reading ». *French Studies* 52 (1998), 46-47). Ce n'est pas notre but d'entrer entièrement dans ce discours, mais simplement de suggérer, comme le fait Calder, que l'eau peut y trouver un rôle important dans la conception du soi.

<sup>488</sup> Maupassant, 54.

D'un coup, dans ce passage, le narrateur nous place sur le plan de l'inconnu, orientant par conséquent le conte vers le genre fantastique, ce que Fonyi appelle ailleurs la catégorie des « contes d'angoisse<sup>489</sup> ». Nous ne sommes alors plus dans le domaine du romantique que nous avons vu dans les écrits de jeunesse de Flaubert où l'union entre homme et nature penchait vers une vision panthéiste du monde. Chez Flaubert l'accent porte sur le passé et sur la métamorphose où la noyade d'un être ou d'un désir n'est pas définitive. Ici, il nous semble, le héros maupassantien est plus ancré dans l'éternel présent, est suspendu, en fait, par son expérience sensorielle avec les phénomènes qui empiètent sur lui. La « grande passion » de son personnage n'est pas la quête d'un amour et d'un passé perdus ; c'est l'obsession d'un être qui se sent attiré encore et toujours vers le mystérieux, malgré le danger et la peur. Être sur l'eau, dans cette représentation, c'est s'immerger dans l'inconnu où l'on pourrait même tomber sur la mort. Et, de s'en réjouir, à plusieurs reprises.

Énumérons les expressions qui renvoient à l'inconnu dans l'extrait cité ci-dessus : mystérieuse, profonde, inconnue, mirages, fantasmagories, des choses qui ne sont pas là, des bruits que l'on ne connaît point – c'est une liste presque exhaustive. De ce passage, nous concluons qu'ironiquement, le pêcheur, de même que les habitants des rues, ne sait finalement pas « ce qu'est la rivière ». Tout ce qu'il sait exprimer dans sa prononciation du mot, c'est sa propre incertitude sur l'identité de la chose elle-même. Par ailleurs, tandis que l'eau est « illimitée », la compréhension ainsi que les sens de l'être humain

---

<sup>489</sup> Fonyi, 89.

sont limités. Il s'avère que c'est la nature démesurée de l'eau qui provoque, en fait, le dysfonctionnement des facultés chez le pêcheur. En d'autres termes, dans « l'ombre, quand il n'y a pas de lune<sup>490</sup> », l'homme peut imaginer, voir d'un regard paradoxalement aveugle, tout ce qui n'est pas, en réalité, visible. Il voit l'invisible, il entend l'explicite, il frissonne sans raison. Surtout sans vue nette, sens qui paraît dès lors être « défaillant<sup>491</sup> », pour emprunter un terme à Fonyi, il s' imagine dans un autre monde, dans lequel ce lieu aquatique fonctionne en tant que cimetière où les morts ne trouvent pas de repos éternel : « [C'est] en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau<sup>492</sup> ». Ne pas avoir de tombeau, cela veut dire ne pas être enterré, en un lieu marqué d'une pierre funéraire qui sert de repère, qui signale clairement la mort et l'endroit de l'ensevelissement. Pour celui qui erre dans le cimetière, la terre offre la certitude de la mort. Sans cet élément, l'homme, qu'il soit vivant ou mort, ne sait plus se repérer même dans un lieu familier. Il pourrait flotter pour toujours. Contrairement à l'eau qui inspire les visions de l'inconnu, la terre délimite les sens de l'être. C'est peut-être pourquoi Maupassant, dans ses voyages sur l'eau, ne se laissait jamais « quitter un seul instant la terre de vue », comme le remarque Bonnefis<sup>493</sup>.

Sur l'eau d'une rivière on se trouve toujours plus limité par l'espace, sinon protégé, que sur celle de la mer, car la terre du rivage n'en est pas trop loin. Bonnefis

---

<sup>490</sup> Maupassant, 54.

<sup>491</sup> Fonyi, 98.

<sup>492</sup> Maupassant, 54.

<sup>493</sup> Bonnefis, *Sur des galets*, 84.

montre que pour Maupassant le canotier, le fleuve l'attirait toujours plus que l'océan, et que même dans ses voyages autour d'Étretat, c'est-à-dire dans la mer de sa jeunesse, les falaises terrestres n'étaient jamais loin des yeux. Le critique note, en outre, que la première embarcation de Maupassant qui se nommait également *Étretat* ne sortait pas en mer : « On ne quitte pas Étretat [...] Jamais./ Il ne le pourra jamais ni ne l'a jamais pu [...] En] aucun temps, en aucun lieu, cet *océan* ne verrait la mer ! Pour la bonne et simple raison, on l'a dit, que son propriétaire ne l'utiliserait qu'en rivière<sup>494</sup> ». Sur le même sujet, Lanoux imagine une réponse de l'écrivain : « Je cherche la mer et je me perds dans les broussailles<sup>495</sup> ». Aux moments où les bateaux sortent en pleine mer chez l'écrivain (et l'exemple suivant vient d'un de ses textes littéraires), ces bateaux semblent, en effet, incarner la terre elle-même. L'être sur l'eau demeure dans un vaisseau qui ressemble par le nom – *Étretat*, par exemple, – ou en apparence au terrain qu'il vient de quitter ou celui vers lequel il se dirige. Tout à la fin de *Pierre et Jean*, le fils aîné, qui ayant désiré fuir sa vie d'incertitude prend un travail à bord d'un paquebot, vogue dans la direction d'un autre monde incertain et sur une substance qui bouge sans arrêt. Mais, comme le passage suivant le montre, l'océan où il navigue n'est pas sans frontières telluriques : le navire apparaît « comme une montagne », représentant alors la terre, et un autre pays s'élève à l'horizon :

Haut comme une montagne et rapide comme un train, le navire,  
maintenant, passait presque à toucher la *Perle* [...] Mais [Pierre] s'en

---

<sup>494</sup> Bonnefis, *Sur des galets*, 51-52.

<sup>495</sup> Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, 285.

allait, il fuyait, disparaissait, devenu déjà tout petit, effacé comme une tache imperceptible sur le gigantesque bâtiment [...] Le paquebot, en effet, diminuait de seconde en seconde comme s'il eût fondu dans l'Océan. M<sup>me</sup> Roland tournée vers lui le regardait s'enfoncer à l'horizon vers une terre inconnue, à l'autre bout du monde<sup>496</sup>.

Le héros semble disparaître et se fondre dans le navire, qui, à son tour, paraît se liquéfier dans l'océan. Pourtant, et c'est cette idée que Bonnefis montre aussi tout au long de son étude et qu'il faut souligner, la terre est toujours à portée de vue. Ici, à titre d'exemple, le regard du lecteur se fixe au début sur le navire « comme une montagne », et à la fin, c'est « vers une terre inconnue » où se perd l'œil. Or, il importe surtout de noter en tenant compte de ces remarques, que la terre apparaît dans ce texte ainsi que dans d'autres, à côté de, près de, à l'horizon de... bref, située *par rapport* à l'eau où se trouve l'être flottant. La terre est à portée de vue, mais l'être est toujours sur l'eau.

***...et la rivière n'est pas la mer.***

Dans *Sur l'eau*, alors que le narrateur différencie implicitement le pêcheur du canotier, il révèle expressément les différences entre ce premier et la figure du marin. Tous les trois sont caractérisés par rapport à l'eau, dont nous venons d'évoquer l'importance, mais leurs rapports sont qualifiés. Comparé à ce que le pêcheur ressent pour la rivière, le « marin », comme le texte l'explique, « n'éprouve point la même chose

---

<sup>496</sup> Maupassant, *Pierre et Jean*, 832.

pour la mer<sup>497</sup> ». La dissemblance vient de l'eau, et plus précisément du genre d'eau, elle-même : c'est l'élément liquide qui caractérise l'être humain, et non l'inverse, idée qui renforce notre analyse.

Délimiter les différences entre la rivière et la mer est le but initial du narrateur lorsqu'il fait précéder le récit de sa « singulière aventure » par ce qui se lit comme une défense de l'aspect redoutable de la rivière qui, comme il le soutient, cède d'habitude sa place terrifiante à l'océan dans l'imagination de ses rêveurs. Sur la représentation de l'eau chez Maupassant, Alain-Claude Gicquel écrit : « Selon sa nature salée ou douce, agitée ou paisible, stagnante ou courante, la façon dont l'auteur l'évoqua révèle une constante dualité<sup>498</sup> ». Tout s'oppose alors entre ces deux étendues d'eau : la mer « crie » tandis que la rivière « coule toujours sans bruit » ; en tant que personnification humaine, l'une est « loyale », l'autre « perfide<sup>499</sup> ». En grondant, les « hautes vagues de l'Océan » contrastent avec le courant de la rivière qui se répand dans un « mouvement éternel<sup>500</sup> ». Pour les « rêveurs », la mer est un pays où « les noyés roulent parmi les grands poissons, au milieu d'étranges forêts et dans des grottes de cristal<sup>501</sup> ». Ceux qui s'y noient se cachent « dans son sein d'immenses pays bleuâtres », comme s'ils n'étaient pas morts mais nageaient toujours et se mouvaient sous la surface de l'eau. Alors que dans la

---

<sup>497</sup> Maupassant, 54-55.

<sup>498</sup> Gicquel, Alain-Claude. « L'élément liquide dans l'œuvre de Maupassant ». *Revue des Deux Mondes* (1993), 47.

<sup>499</sup> Maupassant, 55.

<sup>500</sup> Maupassant, 55.

<sup>501</sup> Maupassant, 55.

rivière, ils sont promis à une fin plus définitive, descendant dans les « profondeurs noires » de l'eau « où l'on pourrit dans la vase<sup>502</sup> ». Ils n'y roulent pas, mais se désintègrent tout au fond du sombre liquide.

Gicquel maintient que Maupassant « se complaît » à décrire la mort dans ses écrits, et surtout celle par la noyade, parce que « [ce] trépas s'apparente à un refuge, à une forme de salut, une échappatoire à tous les maux de l'existence<sup>503</sup> ». Et pourtant, dans l'optique du narrateur de *Sur l'eau*, la noyade, et en particulier dans la rivière, ressemble plus à un piège qu'à une fuite. Le noyé descend et s'enlise dans la boue, élément où se mêlent la terre et l'eau et où reste la victime jusqu'à ce qu'elle puisse s'y perdre. On pourrait constater que la putréfaction dans la vase ne provoque pas la disparition complète d'un être qui y tombe, mais, plutôt, sa réintégration dans la substance naturelle. Tout comme nous l'avons vu chez Flaubert, la mort par noyade ne symbolise pas une mort sûre et définitive. La décomposition du cadavre est, en fait, un processus de transformation marqué non pas par l'absence de l'existence, mais par une action intense de la part de l'atmosphère humide et des bactéries, êtres vivants qui tâchent de reconstituer le corps mort sous une forme différente. Lorsque l'on se noie, la transformation des substances a l'occasion de se produire. Il nous semble que l'eau, soit de façon positive, soit négative, continue d'agir sur l'être malgré ses désirs de fuir « les maux de l'existence ».

---

<sup>502</sup> Maupassant, 55.

<sup>503</sup> Gicquel, 50.

L'important dans cette histoire, encore une fois, n'est pas le personnage de l'être dans l'eau, mais l'eau elle-même. Le narrateur ne s'attarde pas longtemps sur la description des noyés, mais dirige l'attention du lecteur sur les traits de la rivière, ceux qu'il décrit pour la première fois d'une manière positive : « [La rivière] est belle pourtant quand elle brille au soleil levant et qu'elle clapote doucement entre ses berges couvertes de roseaux qui murmurent<sup>504</sup> ». Une image macabre, la putréfaction de la vie dans la profondeur noire, se voit ici juxtaposée à un portrait idyllique d'un beau lieu qui brille, clapote, et murmure.

Une association similaire se fait écho dans le journal de voyage de Maupassant également intitulé *Sur l'eau*, au moment où le narrateur décrit l'eau du marais près du fleuve Argens à Saint-Raphaël<sup>505</sup>. Avant de faire le portrait de l'eau fangeuse, le voyageur précise qu'il arrête sa promenade en canot à l'endroit où il ne peut plus suivre le fleuve à cause du terrain (remarquons que c'est encore la terre qui borde l'eau). Il se trouve alors dans une « espèce de lac » dans lequel il contemple la « campagne marécageuse et verte » autour de lui. Ce qui suit n'est pas une observation sur l'eau du fleuve où le narrateur débarque, c'est sur *ce qu'il sent* autour de cet endroit. On sent, c'est-à-dire on perçoit, par l'odorat, le toucher, le corps, le goût. C'est un portrait alors filtré par tous les autres sens sauf la vue. Il laisse libre cours à son imagination :

---

<sup>504</sup> Maupassant, 55.

<sup>505</sup> Toutes nos citations de ce texte viennent du site *Maupassant Free* où se trouve une version non-numérotée du texte: <http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=œuvre>.



On sent que partout autour de cette eau profonde, dans toute cette plaine jusqu'au pied des montagnes, il y a encore de l'eau, l'eau trompeuse, endormie et vivante des marais, les grandes nappes claires où se mire le ciel, où glissent les nuages et d'où sortent des foules éparses de joncs bizarres, l'eau limpide et féconde où pourrit la vie, où fermente la mort, l'eau qui nourrit les fièvres et les miasmes, qui est en même temps une sève et un poison, qui s'étale, attirante et jolie, sur les putréfactions mystérieuses<sup>506</sup>.

À la différence de l'océan qui pourrait sembler vivre à l'écart de la terre bien qu'il soit par elle encerclé, le marais participe activement à la vie de son milieu. Selon le texte, il mire la lumière du ciel et se laisse toucher par des nuages glissants. Il gravit la plaine jusqu'aux montagnes. Il est « partout » et « autour » de l'eau profonde du fleuve, qui, si l'on peut le dire, s'écoule de ses rives pour remplir la terre avec ces petites eaux marécageuses. Moitié terre, moitié eau, le marais ressemble à la vase au fond de la rivière que décrit le narrateur dans le conte *Sur l'eau* et où les noyés se décomposent.

Au regard de la putréfaction et de la décomposition, cette description du marais donne la même idée qui se révèle dans la première : « il y a encore de l'eau [...] limpide et féconde où pourrit la vie, où fermente la mort ». Mary Donaldson-Evans explique que « The still marsh waters only appear to be dead; every drop is swarming with living organisms that are sustained by putrescent matter. Hence, a positive value, that of

---

<sup>506</sup> Maupassant, *Sur l'eau*, récit de voyage, à Saint-Raphaël, 11 avril 1888.

nourishing, is assigned to decay<sup>507</sup> ». La mort remplace la vie, mais d'une façon active, vivante, féconde. Il s'avère donc que la vie et la mort ne s'opposent pas. Et l'eau, c'est le lieu de leur confluence. Comment la vie pourrait-elle pourrir dans une atmosphère *féconde* si la putréfaction n'était pas en réalité une autre manifestation de la vie ? Ici, la mort ne représente pas le néant, l'absence d'existence, mais, au contraire, elle est agent de fermentation : elle subit un processus physique et chimique dans lequel une substance se transforme pour donner place à une autre. Employer des verbes tels que « pourrir », « fermenter », et « nourrir », comme le fait Maupassant, c'est problématiser le contraste présumé entre la vie et la mort. Néanmoins, on ne peut nier le fait que les fièvres et les miasmes soient mortels, que l'eau où ils ont été « nourris », agisse aussi comme « un poison ». Mais, le narrateur ne s'arrête pas là : à partir de ce moment, il semble changer de perspective et loue l'eau du marais, comme le fait aussi Henry Thoreau : « 'Je pénètre dans un marais comme en un lieu sacré... C'est là qu'est la force, la moelle de la Nature<sup>508</sup> ». Il imagine une de ces bulles de gaz être « le souffle originel de la vie primitive », comme si le marais et ses créatures étaient tous sacrés : « J'aime ces bêtes froides et fuyantes [...] elles ont pour moi quelque chose de sacré. À l'heure où le soleil se couche, le marais m'enivre et m'affole [...] Il devient, au moment du crépuscule, un pays féérique et surnaturel ». Les contradictions, dualités, ou oxymores ne le gênent

---

<sup>507</sup> Donaldson-Evans, Mary. *A Woman's Revenge : The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*. Lexington : French Forum Publishers, 1986, 35.

<sup>508</sup> Thoreau cité par Gaston Bachelard dans *la Terre et les rêveries de la volonté*.

guère. Les deux narrateurs des textes qui répondent au même titre sont véritablement attirés par la chose mystérieuse qui apparaît aussi funèbre que sublime.

Retournons à la différence entre la mer et la rivière telle qu'elle figure dans le texte examiné. Bien plus que leur manière de couler ou de traiter les noyés, c'est la voix des eaux qui rend ces étendues si différentes l'une de l'autre et sur laquelle le narrateur insiste. Par deux fois il compare la voix de l'océan à celle de la rivière, en soulignant que la première ne fait que « crier » et « hurler », et que, « par les hurlements des vagues », elle raconte « les drames lugubres » qui font peur aux « mères à genoux<sup>509</sup> ». L'autre voix se caractérise par ce qu'elle ne fait pas : elle ne va jamais crescendo, elle est, toujours, « silencieuse<sup>510</sup> ». Contrairement à la mer qui parle à travers ses vagues, la rivière « coule sans bruit » et « clapote doucement<sup>511</sup> ». Ce sont, plutôt, les roseaux poussant sur ses berges qui « murmurent » et « chuchotent » des histoires « avec leurs petites voix si douces<sup>512</sup> ». L'eau de la rivière, elle, reste muette. Il s'agit ici de savoir si elle refuse de parler, ou si elle n'a pas besoin de voix parce que ces histoires ne sont pas les siennes mais celles des noyés qui demeurent au fond, ou bien, des roseaux « qui [prennent] des figures surprenantes et [semblent] par moment s'agiter<sup>513</sup> » comme s'ils vivaient. Paradoxalement, bien que la rivière se taise, dans cette petite description, le

---

<sup>509</sup> Maupassant, 55. Comme le remarque Forestier, c'est les vers d'*Oceano nox* dans *Les Rayons et les ombres* de Victor Hugo que cite Maupassant lorsqu'il parle des histoires lugubres qui font peur aux mères. Voir note 1 à la page 1282.

<sup>510</sup> Maupassant, 55.

<sup>511</sup> Maupassant, 55.

<sup>512</sup> Maupassant, 55.

<sup>513</sup> Maupassant, 56.

narrateur parle de ce mutisme sept fois, signalant que l'absence de bruit l'obsède. Comme il l'explique ici et comme le récit le fera comprendre plus tard au lecteur, le silence l'effraie: « Eh bien, je crois que les histoires chuchotées par les roseaux minces avec leurs petites voix si douces doivent être encore plus sinistres que les drames lugubres racontés par les hurlements des vagues<sup>514</sup> ». Gaston Bachelard remet en question cette espèce de voix douce : « Et cette douceur de murmure est-elle vraiment *bonne* ?<sup>515</sup> » De plus, selon Bonnefis, « Les peurs de Maupassant [...] sont peurs, en effet, des grandeurs non mesurables<sup>516</sup> ». Qu'y a-t-il de « non mesurable » par excellence, si ce n'est le silence sans fin ? Alors qu'un drame se compose d'actes dénombrables et qu'un hurlement diminue finalement à cause du tremblement de la voix, l'absence et les chuchotements doux ne connaissent pas de bornes.

### ***La singulière aventure d'un lieu singulier***

C'est à ce moment textuel que commence d'habitude le discours critique de la nouvelle. Les critiques semblent oublier l'existence de la préface que donne le héros à son anecdote et que nous venons d'examiner. De plus, après être arrivés à la fin du récit, certains commentateurs l'interprètent a posteriori, se laissant guidés uniquement par la lumière de la dernière phrase qui est aussi courte que frappante. Mais commencer par la

---

<sup>514</sup> Maupassant, 55.

<sup>515</sup> Bachelard, Gaston. *la Terre et les rêveries du repos*, Paris: Librairie José Corti, 1948, 85-86.

<sup>516</sup> Bonnefis, *Sur des galets*, 98.

fin indiquerait qu'il se trouve, dans le texte, un début et un dénouement définitifs, établis et chronologiques, créés d'après la structure du conte. Tandis que notre analyse suit l'ordre du récit tel qu'il nous est raconté, nous ne voulons pas suggérer que cet ordre se déroule de manière entièrement linéaire. Nous cherchons à montrer, en effet, que le rythme de l'histoire ressemble à celui de l'eau où l'aventure a lieu.

La rivière, selon ce que nous avons déjà appris, coule dans « un mouvement éternel<sup>517</sup> ». Autrement dit, son flux ne connaît ni commencement, ni fin, comme s'il s'écoulait toujours de la même manière sans souci d'autre chose. Tout comme le silence se réverbère avec intensité dans cet espace aquatique, l'absence de mouvement progressif marque sa structure. Dans ce lieu, on ne semble pas se diriger vers quelque chose de définitif : on se laisse flotter *sur l'eau* pour une durée indéfinie. Le narrateur se situe, comme l'expose la phrase qui, nous le pensons, résume parfaitement toute l'histoire, « toujours près de l'eau, toujours sur l'eau, toujours dans l'eau<sup>518</sup> ». Nous pourrions donc soutenir que même aux moments où le héros ne se trempe pas physiquement *dans* l'eau, symboliquement, il s'y trouve sans cesse. Bien que cela fasse une dizaine d'années que son aventure se soit déroulée, du moment où il la raconte, les repères temporels sont presque absents du récit. L'adverbe « toujours » marque, il nous semble, le déroulement de l'intrigue en même temps qu'il caractérise le mouvement du courant ainsi que la position du héros : l'eau est l'élément éternel qui lie le personnage à son lieu et à son identité.

---

<sup>517</sup> Maupassant, 55.

<sup>518</sup> Maupassant, 54.

À l'époque de son aventure le héros habitait, comme c'est encore le cas, dans « la maison de la mère Lafon », et il dînait chaque jour tantôt chez un ami canotier, tantôt chez lui<sup>519</sup>. Il est évident qu'il y a un rapport *aquatique* entre le narrateur et son ami, le *canotier* : s'il est tous les jours chez cet homme défini par rapport à l'eau, il est, d'une certaine manière, tous les jours près de l'eau. Ce qui n'est pas si clair à première vue c'est le lien aquatique entre le héros et la mère Lafon. Mais, si nous considérons la sonorité de ce nom, nous y entendrons, comme l'élucide Fonyi, une ressemblance entre « la mère la *Fond*<sup>520</sup> » et le *fond* de la rivière. Comme nous le verrons ultérieurement, il y a « quelque chose *au fond* de l'eau » qui empêche le canot du narrateur de se mouvoir. Fonyi soutient que la chose qui s'accroche à l'ancre de la barque n'est autre que le corps noyé de la mère Lafon. Or, il n'y a aucune mention textuelle de la mort de celle-ci. Notre analyse se repose plus sur l'interprétation de Bonnefis du terme « fond » que sur celle de Fonyi. Bonnefis note que dans le mot « fond » – que l'on ne peut séparer du genre féminin qu'indique ici le nom du personnage la mère *Lafon* – on entend « la source »<sup>521</sup>. Il se trouve alors une allusion aquatique dans ce nom qui ne se réfère pas au fond de la rivière, mais qui pourrait évoquer un point de départ.

D'ailleurs, le narrateur révèle qu'il « [se servait] toujours la nuit » de son « gros bateau<sup>522</sup> », canot qui semble faire partie de son propre corps (lui étant « fatigué », le

---

<sup>519</sup> Maupassant, 55.

<sup>520</sup> Fonyi, 89.

<sup>521</sup> Bonnefis m'a signalé cette référence dans une conversation.

<sup>522</sup> Maupassant, 55.

bateau lui pesant « péniblement<sup>523</sup> ») et agit en tant qu'intermédiaire entre lui et la surface de l'eau. Tous les jours et tous les soirs il se situe près de, sur ou dans l'eau. Nous pourrions alors dire que le héros n'a ni position certaine, ni identité sûre à l'extérieur de cette substance. Et, s'il y demeure toujours, cela indique qu'il n'en sort jamais : « Il devrait être né dans un canot, et il mourra bien certainement dans le canotage final<sup>524</sup> ». Le « pêcheur » ne se déplace jamais sur la terre ferme. Cette interprétation laisse voir en contrepoint, cependant, ce que Fonyi suggère être le « mythe originaire » maupassantien : « En voici les rudiments : on se trouve dans un espace clos ; on sort dans l'espace ouvert ; on est repris dans le clos, dans le même ou dans un autre, souvent plus resserré qu'auparavant et presque toujours néfaste<sup>525</sup> ». Nous pouvons alors nous demander comment retourner à l'espace clos si l'on ne sort jamais dans l'espace ouvert ? En outre, nous ne sommes pas sûrs de savoir si l'eau incarne un espace clos ou ouvert. Telle qu'elle est représentée dans ce texte, en tant que chose mystérieuse, elle pourrait aisément représenter les deux.

Avant d'examiner plus profondément « ce qu'est la rivière » et de réorienter le discours critique du regard anthropocentrique au regard écocentrique, il serait utile de résumer brièvement sa « singulière aventure<sup>526</sup> ». Un soir, en rentrant chez lui, fatigué et « traînant » son canot, le pêcheur s'arrête pour fumer une pipe, inspiré par la tranquillité

---

<sup>523</sup> Maupassant, 55.

<sup>524</sup> Maupassant, 54.

<sup>525</sup> Fonyi, 29-30.

<sup>526</sup> Maupassant, 55.

de la nuit et de la rivière. Après quelque temps, en redescendant le courant dans sa barque, le héros remarque que l'ancre s'attache à quelque chose au fond du fleuve qui l'empêche d'atteindre le rivage, à son gré. Pendant cette « aventure », il subit des visions fantasmagoriques suscitées par « les nerfs un peu ébranlés<sup>527</sup> » et par d'autres événements extraordinaires qui s'y passent. Ses sentiments oscillent entre la peur et le calme, tandis qu'il hésite entre s'allonger au fond du canot ou à regarder par-dessus bord. Finalement, après une durée indéterminée, il rencontre des pêcheurs qui viennent l'aider à tirer l'ancre à laquelle s'accrochait, comme il le découvrira, un corps humain. C'est cette phrase qui termine son histoire ainsi que le conte : « C'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou<sup>528</sup> ».

D'une part, on pourrait soutenir que la rivière avait donné au héros des signes de la présence de ce corps noyé, comme si c'était son rôle de révéler à l'homme le secret caché dans ses profondeurs. D'autre part, on pourrait dire que la rivière n'agit ici que d'une façon autonome, ne faisant guère attention à l'être flottant à la surface, qu'elle allait cacher indéfiniment le cadavre et le laisser pourrir au fond. Suivant ce raisonnement, deux questions s'imposent : L'eau désire-t-elle que le pêcheur, qui se trouve sous l'emprise d'une sorte de sortilège cette nuit-là, lui, retire ce cadavre, ou, est-ce simplement une rencontre fortuite entre l'homme vivant et la femme morte ? Si nous nous focalisons sur les références aquatiques dans le texte, nous observerons que l'eau reste dans un silence éternel, qu'elle ne nous indique ni les raisons pour cette fin ni pour

---

<sup>527</sup> Maupassant, 56.

<sup>528</sup> Maupassant, 59.



cette rencontre. C'est l'homme qui interprète et filtre la situation dans son imagination, à travers ce qu'il ressent dans ce milieu. Forestier note que dans ce conte une idée qui apparaîtra plus tard dans *La Vie errante* et qui soutient notre affirmation s'annonce : « Être seul, sur l'eau, et sous le ciel, par une nuit chaude, rien ne fait ainsi voyager l'esprit et vagabonder l'imagination<sup>529</sup> ». C'est le personnage qui réagit aux phénomènes qui ne viennent pas entièrement, en fait, de l'eau elle-même mais des autres éléments qui l'entourent (la lune, le brouillard, les roseaux, etc.). En dépit des événements troublants de la « mésaventure<sup>530</sup> » du pêcheur, l'eau n'est pas en fin de compte transformée d'une façon mesurable.

Impuissance – puissance : c'est le premier contraste qui émerge entre le narrateur et son milieu. Après qu'il subit une série d'événements hors de son contrôle, on comprend vite que le héros se trouve impuissant lorsqu'il vogue sur l'eau. D'abord, dans le silence de la rivière où « [on] n'entendait rien, rien », sa propre voix lui semble « pénible<sup>531</sup> » lorsqu'il se met à chantonner. Puis, comme il l'explique au début, il s'arrête en cet endroit afin de fumer, mais, « dès la seconde bouffée, le cœur [lui] tourna et [il] cessa<sup>532</sup> ». À sa décision de demeurer « tranquille » et de ne pas trop se déplacer, son bateau répond en « [faisant] des embardées gigantesques [...] comme au milieu d'une

---

<sup>529</sup> Forestier, Notice sur « Sur l'eau », 1281.

<sup>530</sup> Maupassant, 59.

<sup>531</sup> Maupassant, 56.

<sup>532</sup> Maupassant, 56.

tempête<sup>533</sup> ». Ensuite, « [résolu] de [s'en] aller<sup>534</sup> », le héros essaie de tirer l'ancre, mais, finalement, la position de la chaîne ne change pas. Après cela, le désespéré commence à boire du rhum et s'allonge au fond du canot pour y « passer la nuit à la belle étoile<sup>535</sup> ». Mais, ce désir est, lui aussi, empêché lorsqu'« un petit coup sonna contre [son] bordage<sup>536</sup> ». Le pêcheur veut voir le fleuve, mais un brouillard le recouvre et il ne peut que le distinguer à peine. Il désire quitter le canot et nager vers la rive, dans l'espace « utopique » et « décisif » pour reprendre les termes d'Algirdas Julien Greimas<sup>537</sup>, mais la brume épaisse et les herbes abondantes l'empêcheront, croit-il, d'avancer. D'ailleurs, il lutte contre lui-même lorsqu'il discerne un autre être, un « *moi* poltron » qui l'habite et qui s'oppose à son « *moi* brave<sup>538</sup> ». Bref, chaque désir du narrateur se voit interdit par son milieu, qui est plus puissant que lui. Il ne peut rien faire, sauf attendre.

Ce qui lui arrive en attendant n'est cependant pas ce à quoi il s'attend. Après l'expression finale de son impuissance, alors qu'il ressent l'envie de se lever mais se trouve incapable de le faire aisément, le héros voit quelque chose de merveilleux, quelque

---

<sup>533</sup> Maupassant, 56.

<sup>534</sup> Maupassant, 56.

<sup>535</sup> Maupassant, 57.

<sup>536</sup> Maupassant, 57.

<sup>537</sup> « The displacement toward the river bank constitutes S1's return to *utopian space* which, for the entire narrative, can be defined as the place where something decisive takes place, for our two friends the place of their existential experience of 'joy'. But this is also a 'mixed' place favorable for transformations, where /earth/and/water/meet" (Greimas, Algirdas Julien. *Maupassant : The Semiotics of Text Practical Exercises*. Trans. Paul Perron. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988, 226.)

<sup>538</sup> Maupassant, 58.

chose qui calme, en effet, son angoisse : « Chose étrange, je n'avais plus peur ; j'étais au milieu d'un paysage tellement extraordinaire que les singularités les plus fortes n'eussent pu m'étonner<sup>539</sup> ». Or, jusque là, il avait défini son expérience par des termes associés au champ lexical de la peur : « je tressaillis », « je me sentis envahi de nouveau par une étrange agitation », « J'éprouvais un malaise horrible », « cette idée me fit frissonner d'épouvante<sup>540</sup> », pour n'en citer que quelques-uns. Avant ces déclarations, il dépeint deux fois la tranquillité de la rivière : « Cette tranquillité me tenta », et, « Le fleuve était parfaitement tranquille<sup>541</sup> ». Il s'avère en fait que l'éclat de la lune reflète cette transformation de son état affectif : au début, elle « [resplendit] » dans la sérénité ; puis, elle devient « toute pâle » au moment où le brouillard enveloppe la rivière ; enfin, elle apparaît « grande » et « illuminante » quand « le plus étonnant spectacle » se produit<sup>542</sup>. En outre, il importe de noter que les voix de l'écosystème se déroulent également en alternance. D'abord, « toutes les bêtes [...] se [taisent] » ; puis, le pêcheur entend « des bruits autour de [lui] » telle « une grenouille [qui coassa] et « un petit coup [qui sonna] contre [son] bordage »; ensuite, ce n'est que le silence qui demeure dans cet espace ; et, finalement, bien que « toutes les bêtes de l'eau [se réveillent] » en coassant « furieusement », ils ne font qu'« une note courte, monotone et triste » comme si leurs voix se fondaient ensemble dans une seule voix que l'on n'entend plus à cause de sa

---

<sup>539</sup> Maupassant, 59.

<sup>540</sup> Maupassant, 56-58.

<sup>541</sup> Maupassant, 56.

<sup>542</sup> Maupassant, 55-59.

monotonie<sup>543</sup>. Tout cela pour dire que les éléments du paysage fluvial coïncident parfaitement avec l'expérience émotionnelle du héros : la clarté et le silence, correspondant au calme, l'obscurité et le bruit, à l'inquiétude.

Et pourtant, pendant tout ce temps, pendant les changements d'émotions cycliques qu'éprouve le héros, l'eau de la rivière ne se modifie pas. Et, peut-être, s'agit-il là de ce qui a créé la peur chez le pêcheur. À partir de son entrée dans l'eau, le pêcheur pense remarquer un changement dans le mouvement de la rivière. Mais, après une étude plus profonde, il devient clair que ce n'est pas l'eau elle-même qui remue si fortement. C'est soit son embarcation, soit son imagination. Dans les phrases suivantes, notons qu'à chaque fois que le narrateur dit qu'il ressent un changement dans l'eau, sa locution est précédée par un verbe d'incertitude (croire, sembler, etc.). Et chaque fois que l'eau « brille » et apparaît calme, il l'exprime dans une phrase assertive. Comparons ces descriptions : « le fleuve brillait », « le fleuve était parfaitement tranquille », et, « l'eau brillait, tout était calme » à celles-ci : « je *croyais* saisir un petit clapotement presque insensible de l'eau contre la rive », « il *me sembla* qu'elle [la barque] faisait des embardées gigantesques, touchant tour à tour les deux berges du fleuve<sup>544</sup> ». D'un côté, il semble que le canot soit en mouvement à cause du courant de l'eau. Mais, d'un autre côté, il se peut que la barque, faisant inextricablement partie du pêcheur, se déplace en fonction de l'état affectif de celui-ci, comme si sa propre immobilité rendait celle de la rivière plus menaçante, car, selon Bernard Demont : « l'eau calme se révèle toujours plus

---

<sup>543</sup> Maupassant, 56-59.

<sup>544</sup> Maupassant, 55-56. Je souligne.

menaçante que les turbulences » chez Maupassant<sup>545</sup>. Lorsque le héros commence à s'inquiéter, la barque semble à ce moment précis faire des embardées. Lorsqu'il désire tirer l'ancre à cause de « ses nerfs un peu ébranlés », le canot s'immobilise. Nous pourrions même conclure que le pêcheur désire *trop* quitter ce lieu pour que cela se produise.

Si nous considérons les autres moments textuels où la rivière est décrite, nous remarquerons qu'elle semble disparaître de la vue du héros. Par deux fois les mots « eau » et « rivière » marquent fortement le conte, les deux étant liés au brouillard qui recouvre l'eau et se dégage de la surface liquide. Malgré le fait que la brume empêche presque entièrement le pêcheur de pouvoir distinguer quoi que ce soit, il tente de voir la rivière et s'inquiète quand cela lui est impossible. Aveuglé par le brouillard « blanc » et « opaque », et ne « [voyant] plus le fleuve », il a des hallucinations « d'êtres étranges » qu'il croit cachés dans la rivière, et s'imagine « [tiré] par les pieds tout au fond de cette eau noire<sup>546</sup> ». Or, curieusement, il ne voit que le blanc de la brume épaisse, et n'a aucune preuve de ce que l'eau est en fait de teinte noire. C'est l'absence du sens de la vue qui l'effraye et non la rivière elle-même.

---

<sup>545</sup> Demont, Bernard. *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant : Une rhétorique de l'espace géographique*. Paris : Champion, 2005, 163.

<sup>546</sup> Maupassant, 57.

La seconde fois que le narrateur rencontre le brouillard, l'eau devient, cette fois-ci, visible. En tout cas, dans la mesure où il la voit « libre » et « lamée de feu<sup>547</sup> ». Il ne se la figure plus « noire », mais il ne se la dépeint pas non plus d'une autre couleur. L'adjectif « libre » est à peine un adjectif de visibilité et de substance. De plus, lorsqu'il dit qu'il *voit* la rivière, celle-ci reste, curieusement, absente de la description : « De sorte qu'on ne voyait rien autre chose que cette rivière lamée de feu entre ces deux montagnes blanches<sup>548</sup> ». De quelle couleur est-elle ? De quelle taille ? Comment s'agite-t-elle ? Ces questions demeurent sans réponse. Ce qu'il clame être le spectacle « le plus merveilleux [et] le plus étonnant qu'il soit possible de voir » n'est autre que le brouillard changé ici en « montagnes<sup>549</sup> ». Cette forme élémentaire de l'eau, qui s'est précédemment formée à la surface de la rivière, se transforme à ce moment-là en élément solidifié, *terrestre*. Comme insiste Bonnefis : « Car il a écrit 'montagnes'./ Il a écrit 'montagnes', mais nous lisons 'falaises'. C'est le fantôme d'Étretat qui se silhouette dans la brume<sup>550</sup> ». C'est précisément cette métamorphose substantielle qui émerveille le héros. Parce qu'il peut voir la terre, à la différence de l'eau qui demeure toujours impénétrable, insaisissable, même dans sa présence « libre ». Selon Lanoux, « [les] eaux de la Seine étaient désormais impuissantes à le protéger<sup>551</sup> ». Mais, le brouillard « qui

---

<sup>547</sup> Maupassant, 59.

<sup>548</sup> Maupassant, 59.

<sup>549</sup> Maupassant, 58-59.

<sup>550</sup> Bonnefis, *Maupassant: Sur des galets*, 54.

<sup>551</sup> Lanoux, Armand. Postface. « Guy de Maupassant Dans son élément ». Guy de Maupassant. *Sur l'eau*. Paris : Le club du meilleur livre, 1959, 276.

brillait sous la lune avec l'éclat superbe des neiges<sup>552</sup> », symbolise la vie dont l'écrivain parla quand il avait quatorze ans dans un poème envoyé à sa mère : « La vie est un brouillard qui se change en lumière<sup>553</sup> ».

Au bout d'un moment, en regardant ce spectacle, le pêcheur s'endort, et quand il se réveille, l'obscurité et le bruit sinistre du milieu lui reviennent. Même la rivière « libre » du brouillard disparaît une autre fois, laissant le narrateur cherchant « à voir<sup>554</sup> ». À la fin de la nouvelle, il aperçoit peu à peu, mais nettement, deux choses : une autre barque portant des pêcheurs et le cadavre de la vieille femme accrochée à son ancre. Par contraste avec le bateau – élément fait de bois – et avec les humains – êtres terrestres – l'eau est marquée dans le texte par un trouble de la vue. La description de la rivière penche soit vers le registre auditif, soit vers le visuel, mais sans que l'eau elle-même ne produise jamais ni de sons ni de visions nets ou distinctifs. Elle est un espace négatif, « éclipse<sup>555</sup> », caractérisé par une absence qui la rend, ironiquement, éternellement présente et attirante dans l'imagination du narrateur.

---

<sup>552</sup> Maupassant, 59.

<sup>553</sup> Un poème de Maupassant cité par Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, 31.

<sup>554</sup> Maupassant, 59.

<sup>555</sup> « L'espace y est éclipse, sujet à l'éparpillement, à la répétition : il n'existe que dans l'altérité, c'est-à-dire justement dans cet ailleurs qui nous manque [...] Et pourtant, c'est en cette projection spatiale de 'la forme absente' que le roman de Maupassant connaît sa plus belle aventure » (Giacchetti, Claudine. *Maupassant : Espaces du roman*. Genève : Librairie Droz S.A., 1993, 232).

Par contraste avec le début du récit, qui ralentit le déroulement de la véritable intrigue, la fin s'expose vite comme dans d'autres textes de Maupassant. Elle surprend le lecteur et tient en une seule phrase frappante, sinon subversive. C'est une phrase riche, celle qui laisse flotter le lecteur dans un état de contemplation et qui l'encourage à relire le texte à l'envers. Il faut commencer de nouveau. Mais, même avec la fin à l'esprit, une relecture du texte ne provoquera pas une interprétation plus sûre de l'eau. Le mot « eau » est un mot rond. Et, quand on le prononce, on arrondit les lèvres. C'est un espace à la fois ouvert et clos, où le début et la fin se confondent, se fondant l'un dans l'autre. Tout comme le mot, l'élément liquide, tel qu'il est représenté dans *Sur l'eau*, se voit dans un domaine sans bornes. L'eau n'a pas d'usage pour le canotier, le pêcheur, l'homme de la rivière, mais celui-ci ne sait pas la quitter, il est toujours « sur l'eau ».



## V.

**L'eau dans *Mont-Oriol* de Maupassant :****Vers une lecture naturelle**

*« Elle fait ainsi la conquête de l'homme, une conquête liée à une industrialisation croissante et à une économie aquavore. Pourtant, elle garde sa puissance ancestrale [...] Elle conserve ses antiques 'vertus' qui calment la soif et apaisent la douleur, entretiennent la santé par la séparation du pur et de l'impur et assurent la longévité. Sa naissance lui confère un don de résurgence, voire de résurrection. Disparue, elle reparaît. Conquise, elle (re)conquiert, car elle symbolise le cycle de la vie et de la mort ».*

(Jean-Pierre Goubert, *Une Histoire de l'hygiène : Eau et salubrité dans la France contemporaine*)

Dans le roman *Mont-Oriol* (1887), on se dirige avec Maupassant vers une conception de l'aquatique où, sans question, l'eau jaillit de la terre, où l'eau naît souterrainement et où la terre se trouve à l'origine. Ailleurs dans l'œuvre maupassantienne, le rôle de celle-ci est de délimiter, soit en tant que rive qui détermine les contours d'un fleuve, soit en tant que falaise qui clôt l'étendue de la mer. L'être flottant sur l'eau, comme Philippe Bonnefis le montre et comme notre chapitre précédent le soutient, garde toujours un œil sur les frontières terrestres qui l'entourent : la terre limite l'eau en même temps qu'elle limite ce que l'observateur voit. Ici, la fonction, ou bien, la valeur, de l'élément tellurique ne se trouve pas seulement dans sa capacité d'enfermer l'eau, mais, également, de s'y mélanger. Où que l'eau aille, la terre ira aussi. En fait, dès la première page du roman, nous nous installons parmi les eaux *minérales* d'une station thermale. Comme nous le montrerons tout au long de cette étude, ces deux matières naturelles, l'eau et la terre, ne peuvent se séparer l'une de l'autre.

En Auvergne où l'action de *Mont-Oriol* se situe, ce que les personnages voient, ce n'est ni la mer de la côte normande ni celle du sud de la Corse comme c'était le cas dans *Une vie*, texte qui parut quelques années plus tôt et qui concerne aussi la question de l'eau. La Seine n'y coule pas non plus comme elle le faisait dans *Sur l'eau*. Nous sommes, au contraire, au « cœur profond du pays, [au...] ventre de la France » sans débouché sur la mer où saillaient les montagnes du Massif central et où, à l'horizon,

s'étale la grande plaine de Limagne.<sup>556</sup> Dans le roman, le village tire son nom d'un village bien réel : Enval, mais s'inspire davantage de Châtelguyon, une station thermale où Maupassant lui-même séjourna plusieurs fois. Bien que située loin du paysage littoral, cette bourgade semble, selon Francis Marcoin, s'orienter vers « l'océan » de la Limagne : « Par ses tons bleutés et son infinitude elle devient aussi Océan<sup>557</sup> ». Claudine Giacchetti remarque aussi l'assimilation de l'aquatique au tellurique dans cet espace : « Dans ce paysage [...] l'eau est profondément mêlée à la terre : elle en compose tout le sous-sol, à profusion<sup>558</sup> ». Et comme Marie-Hélène Simonot-Grange le note : « Dans la nature, la plupart des minéraux contiennent de l'eau<sup>559</sup> ». De façon métaphorique ou littérale, l'eau se trouve en effet partout en Auvergne : des rivières se répandent dans le nord et dans l'ouest, des lacs et chutes se trouvent à l'est, et, parmi les monts et plateaux rocaillieux coulent des sources.

Or, *Mont-Oriol* n'est pas un roman pittoresque du genre naturaliste. Il n'appartient pas non plus à la période baroque ou à celle romantique où la nature, et plus exactement l'eau, est estimée comme le symbole par excellence de l'infini. C'est un

---

<sup>556</sup> Bonnefis, Philippe. *Sept portraits perfectionnés de Guy de Maupassant*. Paris : Galilée, 2005, 173.

<sup>557</sup> Marcoin, Francis. « La Représentation bloquée ». *Revue des sciences humaines* 154 (1974).

<sup>558</sup> Giacchetti, 43.

<sup>559</sup> Simonot-Grange, Marie-Hélène. « La réserve d'eau des minéraux du mythe de la 'Pierre qui bout' à la connaissance et les applications scientifiques actuelles ». *L'eau : Mythes et réalités*. Ed. Maryvonne Perrot. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 1996, 135.

texte qui regroupe sous un même regard plusieurs thèmes entièrement modernes mais qui tient la nature pour fil conducteur. Mary Donaldson-Evans observe que le discours critique sur ce roman se focalise d'habitude sur deux thèmes, le sentimental et l'économique, sans considération sérieuse pour un troisième, le médical, qu'elle croit éclaircir toute l'histoire<sup>560</sup>. Notre but n'est pas de maintenir qu'un seul de ces sujets a davantage d'importance que les autres, mais, plutôt, de suggérer que la représentation de la nature les tisse ensemble. Comme Gaston Bachelard le signale, ce n'est qu'après la découverte de la source qui fournira l'eau à la station Mont-Oriol que « le roman noue son drame humain<sup>561</sup> ». Nous tentons alors une réflexion qui mettra au premier plan le rapport entre la nature et l'être humain ainsi que celui entre la terre et l'eau, les éléments naturels qui définissent cette première relation telle qu'elle se figure textuellement.

Notre analyse s'ouvre sur le premier tableau que dépeint le texte, celui du paysage auvergnat et de la station Bonnefille. Dans cette description nous remettrons en cause le macro-rapport entre la nature et l'humain qui composera, par la suite, la première partie de notre étude, « Paysage artificiel », et qui soulignera la seconde, « Paysage naturel ». Afin de mieux nous interroger sur le lien entre l'eau, la terre, et le rapport nature-humain, nous nous focaliserons dans la troisième partie sur le bain thérapeutique de Clovis et sur celui de Christiane, qui, comme nous le démontrerons, fait naître une nouvelle sorte d'eau

---

<sup>560</sup> Voir Mary Donaldson-Evans. *Medical Examinations: Dissecting the Doctor in French Narrative Prose, 1857-1894*. Lincoln: U of Nebraska P, 2000, 140-141.

<sup>561</sup> Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, 165.

grâce à l'interaction aquatique avec le corps humain. Pendant toute notre étude, nous examinerons ces thèmes sous un regard écocentrique, en considérant que la nature mérite une interprétation compréhensive.

### ***Paysage artificiel***

Examinons d'abord le paysage de l'Auvergne tel qu'il est représenté dans la première partie du roman. Pour ce faire, certains critiques comme Claudine Giacchetti, analysent l'espace naturel dans la mesure où il organise la structure textuelle. Giacchetti note que *Mont-Oriol*, à la différence des autres romans de Maupassant, se présente comme une étude sur l'espace : « [L'espace] n'est au départ qu'un site 'vierge' et inorganisé qui ne se constitue entièrement qu'à la fin du récit<sup>562</sup> ». C'est, soutient-elle, « le site d'une conquête<sup>563</sup> ». Louis Forestier ajoute que « *Mont-Oriol* est le seul des romans de Maupassant dont le titre renvoie à un espace géographique et social<sup>564</sup> ». Le terme « mont » se référant au sommet où une source est découverte, et « Oriol » faisant allusion au propriétaire de ce terrain, le père Oriol. Nous entrons par conséquent dans un domaine et dans un discours qui associent le naturel au culturel et où les deux sont inextricablement liés. D'ailleurs, d'un point de vue géographique, Luc Bureau suggère : « Du côté des atlas et des cartes géographiques. Nul exercice n'est plus inestimable que

---

<sup>562</sup> Giacchetti, 136.

<sup>563</sup> Giacchetti, 136.

<sup>564</sup> Forestier, « Notice » sur *Mont-Oriol*, 1435.

celui d'observer les points dont l'homme a piqueté par sa présence la surface de la terre<sup>565</sup> ».

Inséparables apparaissent alors « les premiers baigneurs » de leur climat, de ce qui leur donne en effet ce titre de « baigneur<sup>566</sup> ». La journée des personnages et le début du récit commencent à la fois par une émergence hors du liquide et par une promenade au fil des rives : « [Les] matinaux déjà sortis de l'eau se promenaient à pas lents, deux par deux ou solitaires, sous les grands arbres, le long du ruisseau qui descend des gorges d'Enval<sup>567</sup> ». Curieusement, au lieu d'apercevoir les curistes se tremper dans l'eau, nous les voyons en sortir et suivre ensuite le cours de l'eau. Bien que la nature donne à ceux-ci leur fonction, ce n'est pas dans ce milieu extérieur qu'ils resteront. Ils s'avancent vers un établissement, un espace intérieur, auquel « d'autres arrivaient du village<sup>568</sup> ». D'une part, la répétition d'éléments naturels dans la première phrase du roman semble indiquer que la nature domine ce paysage : « l'eau », « les grands arbres », « le long du ruisseau », « des gorges<sup>569</sup> ». D'autre part, avant même l'entrée des malades dans le « grand bâtiment », nous savons du fait que les gorges sont *nommées* que la présence de l'être humain est déjà gravée dans cette région<sup>570</sup>. À mesure que la description s'élabore, le ruisseau, cours d'eau déjà petit et étroit, semble s'effacer du texte, laissant se manifester à

---

<sup>565</sup> Bureau, Luc. « La nuit Liquide ». *L'eau : Mythes et réalités*. Ed. Maryvonne Perrot. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 1996, 151.

<sup>566</sup> Maupassant, 483.

<sup>567</sup> Maupassant, 483.

<sup>568</sup> Maupassant, 483.

<sup>569</sup> Maupassant, 483.

<sup>570</sup> Maupassant, 483.

sa place un champ lexical de termes associés aux demeures humaines : « village », « établissement », « bâtiment », « maison<sup>571</sup> ». Le lecteur ainsi que les baigneurs n'ont d'autre choix que de se retrouver dans la station thermale, composée d'un « casino, café et salle de billard » et dans laquelle « l'on vendait, en bas, de l'eau minérale, des douches et des bains, en haut, des bocks, des liqueurs et de la musique », bref, toutes formes d'eau « à tous usages<sup>572</sup> ». De ce premier portrait nous comprenons que Giacchetti pourrait avoir raison en soutenant que le site identificateur du roman n'est autre que celui de la conquête, et, à première lecture, il nous semble que cette occupation spatiale appartient à l'être humain et non à la nature.

Pourtant, Giacchetti affirme que l'espace au début du roman apparaît, comme nous l'avons précédemment cité, « vierge » et « inorganisé », qu'il diffère du « lieu parisien des domiciles, répertoriés selon une cartographie très précise » représenté dans un autre roman de Maupassant, *Bel-Ami*, et que ce milieu « clos » et social de Paris « est remplacé, dans le roman auvergnat, par un espace ouvert, une 'frontière' à l'américaine, dont la conquête se fait par la spéculation immobilière<sup>573</sup> ». Tandis que Giacchetti maintient que cette conquête immobilière se produit au fur et à mesure et qu'elle s'empare de la deuxième partie du texte, nous remarquons, en revanche, que la nature se voit dès la première page assaillie par les motifs humains sociaux et financiers. Le texte délimite immédiatement le grand bâtiment de la station thermale par étage, par fonction

---

<sup>571</sup> Maupassant, 483.

<sup>572</sup> Maupassant, 483.

<sup>573</sup> Giacchetti, 136.

et par usage, en montrant que l'espace de l'établissement s'est fait, tout comme c'est le cas à Paris, selon « une cartographie très précise<sup>574</sup> ».

Quoique nous puissions considérer le paysage auvergnat ouvert comme le suggère Giacchetti, ici, il est « clos » dans la mesure où le social s'établit au premier plan. C'est en fait au moment même où la source naturelle avait été découverte que « quelques propriétaires [...] s'étaient décidés à construire au milieu de ce superbe vallon d'Auvergne [...] une vaste maison à tous usages, servant également pour la guérison et pour le plaisir<sup>575</sup> ». Prenons à titre d'exemple le quatrième paragraphe où la description semble, au premier abord, s'orienter de nouveau sur la nature, mais ne se focalise en fait que sur l'enfermement et l'appropriation humaine de la nature :

On avait enclos une partie du ravin, le long du ruisseau, pour constituer le parc indispensable à toute ville d'eaux ; on avait tracé trois allées, [...] on avait fait jaillir au bout de la première une source artificielle détachée de la source principale et qui bouillonnait dans une grande cuvette de ciment<sup>576</sup>.

« On », l'être humain, enclot, constitue, trace, fait jaillir, en un mot, *manipule* l'espace par sa propre main et pour son propre usage. L'aspect virginal de l'Auvergne ne se présente pas dans cette première image. C'est l'artificiel qui y règne.

Les personnages arrivent du village, mais ils arrivent en ville. En parlant du conte *Une partie de campagne* de Maupassant, Sharon P. Johnson constate que

---

<sup>574</sup> Terme de Giacchetti, 136.

<sup>575</sup> Maupassant, 483.

<sup>576</sup> Maupassant, 483.



« topographically and chronographically Maupassant diminishes the nature/culture opposition by characterizing nature as a site ruined by the city's presence<sup>577</sup> ». Le portrait de la station que nous venons de dépeindre soutient cette idée que l'opposition entre les sphères naturelles et culturelles diminue du fait même que la ville et les idéologies des citadins, celle de l'avancement économique par exemple, s'insèrent dans le village d'Enval depuis la découverte de la première source par le docteur Bonnefille. La grande maison qui s'élève au milieu du vallon abrite plusieurs établissements que l'on peut également trouver dans une grande ville et qui ont des usages sociaux et financiers : le café, le salle de billard, le casino, pour n'en citer que quelques-uns. Outre « cet établissement casino-médical », trois hôtels occupent l'espace réservé pour l'usage social<sup>578</sup>.

De plus, comme nous l'avons précédemment mentionné, le ravin a été reconverti selon les paramètres précis d'une ville d'eaux, et, dans ces endroits destinés à la guérison et au plaisir, on vend une pléthore de produits, y compris de l'eau minérale. Une Auvergnate appelée Marie garde la source artificielle et distribue l'eau bouillonnante aux malades qui l'approchent, verre en main, prêts à sourire, boire, et rendre le verre – ils font partie d'un ordre, d'une « cartographie », si l'on veut, imposé par le nouvel usage social de l'espace. Marie a aussi son rôle dans cette entreprise : comme une vendeuse dans une boutique, elle attend ses « clients » en pourvoyant à leurs besoins selon l'offre et la

---

<sup>577</sup> Sharon P. Johnson. *Boundaries of Acceptability: Flaubert, Maupassant, Cézanne, and Cassatt*. New York: Peter Lang, 2000, 166.

<sup>578</sup> Maupassant, 484-485.

demande<sup>579</sup>. C'est l'époque de la modernisation et du capitalisme où les galeries marchandes s'établissent en pleine force non seulement dans les grandes villes, mais pareillement, comme ce texte en témoigne, dans les stations thermales, même si ce que les « vendeuses » y offrent est d'un genre différent. L'eau, la guérison des maladies, le plaisir – tout devient vendable. Afin d'attirer des clients, le docteur Bonnefille exploite sa source par le moyen d'une brochure qui ne vante pas seulement les aspects naturels curatifs du paysage et des traitements médicaux, mais qui donne également « des renseignements utiles de vie pratique » tel que le prix du logement<sup>580</sup>. L'historien Jean-Pierre Goubert explique que « dans l'hebdomadaire populaire, les stations thermales apparaissent de façon exceptionnelle entre 1884 et 1894 », et qu'elles « répondent à un besoin [... réservé] à la bourgeoisie<sup>581</sup> ». En somme, la nature d'Enval se voit envahie par la ville et par les citadins qui y cherchent une cure ou une occasion rêvée de tirer profit de ses ressources.

Il s'avère en fait que la seconde partie du roman illustre d'autant mieux encore que la première cette conquête de la nature. C'est le banquier William Andermatt qui transforme le sommet de la butte d'Enval en « une construction d'architecture mauresque » où l'observateur ne parvient tout d'abord pas à discerner ce qui distingue le

---

<sup>579</sup> Maupassant, 484.

<sup>580</sup> Maupassant, 484.

<sup>581</sup> Goubert, Jean-Pierre. *Une histoire de l'hygiène : Eau et salubrité dans la France contemporaine*. Paris : Robert Laffont, 1986, 118-119.

mont du bâtiment<sup>582</sup>. La station Mont-Oriol, tout comme son nom l'indique (on entend *Mont-D'or*<sup>583</sup>), devient inséparable de l'argent, de l'*or*, qui est à l'origine de son développement. Même les lettres en or surplombent la butte, symbolisant la maîtrise du domaine financier sur le domaine naturel. Dans cette partie du texte, l'espace semble devenir entièrement socialisé, comme en témoigne la répétition hyperbolique des références aux demeures humaines qui se trouvent à la première page. C'est un portrait similaire à celui qui ouvre tout le roman, mais ici, il apparaît plus exagéré par les mots tel qu'« une construction », « un petit parc », « une terrasse », « chalets », « bâtisse », « le grand hôtel », et « une maison<sup>584</sup> ». Tandis qu'avant c'était « la beauté du pays » qui attirait les baigneurs en Auvergne, maintenant, alors qu'on reconnaît « à peine » la station d'Enval, c'est le grand hôtel du Mont-Oriol, « une immense bâtisse toute blanche [qui appelle] de loin les voyageurs<sup>585</sup> ». Dans cette description la nature est importante uniquement dans la mesure où elle peut orienter les regards des voyageurs et des lecteurs vers ce que l'homme a construit. En outre, les seules références à l'eau dans cet aperçu sont gravées dans les panneaux publicitaires : « Thermes du Mont-Oriol », « Hydrothérapie », « Lavages d'estomac », « Piscines à eau courante<sup>586</sup> ». De toute

---

<sup>582</sup> Maupassant, 591.

<sup>583</sup> Sur ce nom, Forestier commente : « Le nom même de Mont-Oriol, symbole de la réussite d'Andermatt, est imaginaire [...] Il plaisait à Maupassant par sa ressemblance de structure avec *Mont-Dore* » (« Notice » sur *Mont-Oriol*, 1435).

<sup>584</sup> Maupassant, 591.

<sup>585</sup> Maupassant, 484, 591.

<sup>586</sup> Maupassant, 591.

évidence, l'être humain en tant que spéculateur domine ici dans la nature, bien qu'il l'utilise, ironiquement, pour ses propres profits.

Comme nous venons de l'évoquer, la nature devient un objet de vente, elle est rendue artificielle, et se voit réorganisée selon de nouvelles édifications. Mais, pourrions-nous en conclure qu'elle est par conséquent impure, c'est-à-dire, *ruinée*, pour reprendre le terme de Johnson ? En analysant toujours *Une partie de campagne*, le critique explique la présence nuisible de la ville dans le domaine naturel :

Urbanization is depicted as a disease (leprosy) whose virus scars nature's landscape and makes its soil sterile. Ironically, the only 'vegetation' that springs up from nature are the factories' tall chimneys which emit foul smelling odors. Instead of producing trees, nature germinates the artificial, i.e., unnatural, man-made constructions [...] Nature in this tale is dirty, thus impure<sup>587</sup> ».

Dans ce conte, c'est la nature elle-même qui produit, qui reproduit et imite, le site industriel. Elle n'a plus de véritable végétation indigène, mais, à sa place « [poussent] dans le sol stérile de longues cheminées de fabrique<sup>588</sup> ». Comme la nouvelle le montre, ce sont des fabriques qui « poussent » et « un parfum de pétrole » que la brise « promène » : les mots d'habitude associés à la nature s'emploient ici pour décrire l'industrie, ce qui, Johnson l'affirme, contamine la nature. Mais, ce n'est pas en fait l'industrie symbolisée par des fabriques et par du pétrole qui apparaît dans *Mont-Oriol*.

---

<sup>587</sup> Johnson, 166-168.

<sup>588</sup> Maupassant, *Une partie de campagne*, 245.

Comme nous l'avons déjà vu, au lieu des usines, on y trouve des hôtels et des établissements aux usages médicaux et divertissants. À la place du pétrole, on se sert de l'eau et des « médecines » minérales. Le développement moderne représenté dans ce texte n'est pas du côté industriel, mais plutôt de celui médical et économique, et c'est dans la confluence de ces domaines que la contamination a l'occasion de se produire. D'ailleurs, si nous examinons de près les produits qui sont vendus dans ce roman, nous remarquerons qu'ils viennent de la nature elle-même. Ici, ce n'est pas la nature qui imite la ville, mais l'inverse, c'est la ville qui imite la nature et se sert d'elle. Nous pourrions même dire que la nature pénètre à son tour l'espace social : elle n'en est pas exclue, elle y participe et lui donne sa fonction performative, comme nous l'examinerons en détail dans la partie qui suit.

### *Paysage naturel*

Revenons aux pages où la station thermale de la source Bonnefille est décrite pour la première fois, mais étudions de plus près la représentation de la nature qui y est développée. C'est, après tout, « *au milieu* de ce superbe vallon d'Auvergne, sauvage et gai pourtant, planté de noyers et de châtaigniers géants » que les spéculateurs construisirent leur « maison à tous usages<sup>589</sup> ». Un contraste, bien qu'il soit évident et un lieu commun, apparaît alors entre l'humain et la nature : le civilisé s'oppose au sauvage. D'abord, tandis que la maison est fabriquée pour l'usage domestiqué des hommes,

---

<sup>589</sup> Maupassant, 483. Je souligne.

l’Auvergne demeure, d’après le texte, « sauvage ». C’est là où les arbres continuent à pousser – sans intervention humaine – jusqu’à ce qu’ils puissent devenir « géants ».

L’homme bâtit et s’installe au milieu du vallon, mais ne change pas trop ses alentours (du moins, pas encore). Ensuite, même si l’homme « avait enclos une partie du ravin », il ne l’a pas détruit<sup>590</sup>. Dans son nouveau parc destiné à fournir l’eau aux malades, il avait tracé des allées, dont deux étaient « en festons<sup>591</sup> ». En d’autres termes, les courbes des allées ont été façonnées d’après un dessin de guirlande ou de coquille que l’on trouve partout dans la nature<sup>592</sup>. Le milieu naturel inspire l’homme.

En discutant toujours du contraste entre le civilisé et le naturel, nous nous focalisons ensuite sur le rôle de l’eau tel qu’il est décrit dans cette partie du texte. Ici, bien que l’eau soit soumise aux analyses scientifiques afin d’identifier ses composants chimiques, elle n’est pas entièrement modifiée par l’homme<sup>593</sup>. Dans sa brochure, le docteur Bonnefille répertorie « les qualités thérapeutiques de la source Bonnefille, bicarbonatée, sodique, mixte, acidulée, lithinée, ferrugineuse, etc.<sup>594</sup> ». Grâce à cette combinaison de métaux et de minéraux présents dans l’eau, la source est, selon lui,

---

<sup>590</sup> Maupassant, 483.

<sup>591</sup> Maupassant, 483.

<sup>592</sup> Maupassant, 483.

<sup>593</sup> Sur les eaux réelles de la région, Forestier remarque : « Les analyses pratiquées à l’époque sur les eaux de Châtelguyon mettaient en évidence la présence de fer (0,0685 g) et de lithium (0,0194 g) dans l’eau des diverses sources, dont ‘la saveur [...] est aigrette, avec un arrière-goût salé’ » (Forestier, « Notes » sur *Mont-Oriol*, note 4, 1446).

<sup>594</sup> Maupassant, 484.

« capable de guérir toutes les maladies<sup>595</sup> ». C'est ici que le contraste entre homme et nature diminue : l'être humain trouve une façon d'utiliser les éléments naturels sans les altérer radicalement. Il cherche dans leur état originel des traitements naturels pour soulager ses propres affections. Une ancienne conception de l'eau selon laquelle elle avait « un rôle lustral et sacré<sup>596</sup> » et « [conservait] ses antiques 'vertus' qui [calmaient] la soif et [apaisaient] la douleur » revient ici, même dans ce domaine médical<sup>597</sup>. Il nous semble qu'à cette station thermale, dans sa représentation littéraire, on n'a pas encore la « nouvelle obsession [...] au nom de laquelle on souhaite d'abord et avant tout l'eau pure, jusqu'à ne la boire que filtrée ou bouillie » qui apparut dans l'opinion populaire suivant les recherches de Louis Pasteur sur les bactéries aquatiques<sup>598</sup>. Comme Emmanuel Le Roy Ladurie le note, bien que « [la] cure thermale [soit] peu efficace » en réalité, et que son dossier de presse « demeure minoritaire dans les annonces » à la fin du siècle, « il y a donc persistance d'un passéisme médical, lié aux traditions gauloises, gallo-romaines et médiévales<sup>599</sup> ». En fait, dans *Mont-Oriol* les baigneurs retournent systématiquement chaque été dans ce lieu curatif, non seulement pour boire en grande quantité de l'eau minérale mais aussi pour prendre des bains, des douches « et [des] macérations en ces

---

<sup>595</sup> Maupassant, 484.

<sup>596</sup> Ladurie, Emmanuel Le Roy. Introduction. *Une histoire de l'hygiène : Eau et salubrité dans la France contemporaine*. Jean-Pierre Goubert. Paris : Robert Laffont, 1986, 8.

<sup>597</sup> Goubert, 34.

<sup>598</sup> Ladurie, 10.

<sup>599</sup> Ladurie, 15.

eaux salutaires<sup>600</sup> ». Les malades croient au « petit miracle » dont le paralytique Clovis est le personnage symbole et au « rêve » qui est, selon Bonnefis, le mot le plus révélateur de la belle Auvergne<sup>601</sup>.

Or, comme le texte le précise, les clients « n'étaient pas nombreux<sup>602</sup> ». Ils viennent à Enval, mais ils n'y viennent pas en foule. En revanche, ce qui est grand dans cet espace, c'est l'espace lui-même. Le premier paragraphe dédié (presque) entièrement au paysage auvergnat se compose de treize lignes de texte divisées seulement en trois phrases, dont la dernière ne dépeint que « la beauté du pays<sup>603</sup> » :

Ils venaient là une cinquantaine, attirés surtout par la beauté du pays, par le charme de ce petit village noyé sous des arbres énormes dont les troncs tortus semblaient aussi gros que les maisons, et par la réputation des gorges, de ce bout de vallon étrange, ouvert sur la grande plaine d'Auvergne, et finissant brusquement au pied de la haute montagne, de la montagne hérissée d'anciens cratères, finissant dans une crevasse sauvage et superbe, pleine de rocs éboulés ou menaçants, où coule un ruisseau qui cascade sur les pierres géantes et forme un petit lac devant chacune<sup>604</sup>.

Tout d'abord, il importe de souligner la présence à la fois nombreuse et gigantesque des arbres dans ce panorama. Ils sont si grands et si menaçants qu'ils semblent « noyer » le

---

<sup>600</sup> Bonnefis, *Sept portraits*, 192.

<sup>601</sup> Bonnefis, *Sept portraits*, 192.

<sup>602</sup> Maupassant, 484.

<sup>603</sup> Maupassant, 484.

<sup>604</sup> Maupassant, 484.



village, lequel ne paraît que tout « petit » en comparaison. En fait, ils sont si « géants », pour reprendre le terme de leur première description à la page précédente, qu'à elle seule, une partie de leur masse, le tronc, éclipse les maisons, y compris celle, pourtant vaste de la station. Plus tard, un autre portrait du paysage renforce la même idée d'enfermement par les arbres, vu par l'un des personnages principaux, Christiane : « Elle s'enthousiasma d'abord à la vue de ce village construit dans ce bois et dans ce profond vallon qui semblait *fermé* de tous les côtés par des châtaigniers hauts comme des monts<sup>605</sup> ». Dans un récit de Maupassant, publié en 1885 et intitulé *Mes vingt-cinq jours*, l'espace humain se voit également entouré par la nature, et c'est aussi une station thermale : « Au bord du ruisseau, au fond du vallon, on voit un bâtiment carré *entouré* d'un petit jardin<sup>606</sup> ». Il semble alors que la civilisation d'Enval (ou de Châtelguyon dans le cas du conte), malgré sa conquête apparente de la nature, disparaisse parmi les éléments telluriques. Tandis que précédemment nous avons vu l'enfermement de la nature par le social (on enclot une partie du ravin, l'eau est vendue à l'intérieur du bâtiment, on prend des bains dans un espace clos au rez-de-chaussée, etc.), ici, c'est le contraire : les arbres dominant les êtres, physiquement et textuellement. À la fin du passage il n'y a plus de mention des personnes qui l'initient : il ne reste que des petits lacs formés au bas des pierres, au bas d'un ruisseau, au bas d'une crevasse... En somme, la description ainsi que les constituants du paysage descendent vers le vallon de l'Auvergne.

---

<sup>605</sup> Maupassant, 491. Je souligne.

<sup>606</sup> Maupassant, *Mes vingt-cinq jours*, 531-532. Je souligne.

Nous observons donc la répétition du vocabulaire signalant la pente dans « ce vallon étrange<sup>607</sup> ». C'est un « vallon », « au pied de la haute montagne » où se trouvent des « gorges », « d'anciens cratères », et « une crevasse », et « où coule un ruisseau qui cascade », c'est-à-dire, tombe, pour former « un petit lac devant » des pierres<sup>608</sup>. Marqué par des gorges et par des crevasses, le terrain n'est pas complet, c'est un trou que seuls les arbres couvrent et dans lequel le village ainsi que les malades peuvent disparaître, ou se « noyer » pour utiliser le terme du texte. Bien que Trevor A. Le V. Harris parle du déclin social représenté dans *Mont-Oriol*, il remarque que le village d'Enval, ou, « Enval », comme il l'écrit, est synonyme de l'expression « 'en déclin' », remarque qui s'applique également à notre analyse sur la descente terrestre<sup>609</sup>. Bonnefis constate, en outre, qu'« [il] y a l'Auvergne violente, hérissée de tours, de ruines féodales, et ruine elle-même. Toute en rocs amoncelés et montagnes camardes<sup>610</sup> ». La nature empiète sur l'humain, mais elle n'est pas stable, elle s'éboule et risque de se perdre tout comme le village et les baigneurs qui s'installent parmi ses ruines.

La station d'Enval où s'écoule la source Bonnefille et qui se situe au pied de la montagne s'oppose à la source Mont-Oriol, celle qui sera découverte dans la première partie de l'histoire mais qui ne sera ouverte au public que dans la seconde. De la même manière que la description de la première source ouvre le roman, la source Mont-Oriol

---

<sup>607</sup> Maupassant, 484.

<sup>608</sup> Maupassant, 484.

<sup>609</sup> Harris, Trevor A. Le V. « Maupassant's Mont-Oriol: Narrative as Declining Noun ». *Modern Language Review* 89.3 (1994) 581.

<sup>610</sup> Bonnefis, Commentaires sur *Mont-Oriol*, 314.

fait le début de la deuxième partie. Parallèle textuel, mais antithèse spatiale. Comme Giacchetti l'observe, la station d'Enval « est la station 'basse' dont la source est découverte 'dans le fond' », tandis que, « la station du Mont-Oriol est construite 'sur le sommet de la butte', avec son casino 'au faîte du mont'<sup>611</sup> ». C'est le sens d'ailleurs de l'expression « enval ». Dans cette polarité de l'espace, Giacchetti lit une différence symbolique. Dans l'eau « qui coule [...] au creux du vallon », elle voit une représentation féminine, alors que dans l'eau du Mont-Oriol « captée par accident dans l'explosion du morne, provenant d'un immense *jaillissement* », elle discerne une « connotation sexuelle » masculine<sup>612</sup>. De tous les critiques qui mettent en lumière la dualité de la description de l'Auvergne dans ce texte, Mary Donaldson-Evans en tire la conclusion suivante : « What emerges [...] is a clear identification of the land with the body, a sexualization of the landscape that is typical of Maupassant's vision<sup>613</sup> ». Cependant, au lieu de nous interroger sur les connotations et différences sexuelles des gorges et des sommets dans ces deux stations, nous cherchons à souligner ce que fait, ou pourrait faire, la terre elle-même. Ce qui semble distinguer les deux sources, leur position spatiale en haut ou en bas, les rend, nous le pensons, similaires. C'est après tout par rapport à la même montagne que les deux sources se situent, et bien que la seconde ait été plantée au sommet, elle risque toujours de descendre dans la crevasse où se trouve la première, métaphoriquement et physiquement. C'est le danger de se positionner

---

<sup>611</sup> Giacchetti, 139.

<sup>612</sup> Giacchetti, 142.

<sup>613</sup> Mary Donaldson-Evans, *Medical Examinations*, 142.

en haut – lorsque l'on tombe, on tombe toujours *de* quelque part. Comme nous l'avons montré, la nature empiète sur l'homme, mais il s'avère qu'elle menace en même temps sa propre stabilité.

### ***Se transformer dans un bain***

N'oublions pas que nous parlons dans cette étude des sources, c'est-à-dire des grandes eaux qui peuvent provoquer de véritables noyades y compris celles métaphoriques et visuelles du « village noyé sous des arbres énormes<sup>614</sup> ». Pour cette raison, il importe de considérer la représentation textuelle de l'aquatique et surtout celle des bains thérapeutiques. La substance liquide n'est pas, par ailleurs, absente de la description examinée plus tôt qui semble uniquement accentuer l'état tellurique de l'Auvergne. Le ruisseau que nous avons rencontré à la première page revient, toujours en ondulant, mais cette fois-ci, en cascades. L'eau s'écoule des gorges, mais c'est elle aussi qui les a créées. En citant le géographe Strabon, Bureau l'explique : « [C'est] 'la mer qui dessine (*geo-graphēi*) la terre et lui donne sa forme'<sup>615</sup> ». D'ailleurs, ce qui est d'autant plus révélateur du rapport entre la terre et l'eau dans ce pays, c'est que les sources qui se répandent souterrainement ne descendent pas, contre intuitivement, de la montagne. Les rocs en déboulent, mais l'eau peut soit descendre, soit monter, en jaillissant sans arrêt depuis sa « découverte » par l'homme. Elle remonte pendant qu'elle cherche une issue

---

<sup>614</sup> Maupassant, 484.

<sup>615</sup> Bureau, 150.

des barrages qui s'étaient jadis formés dans le terrain de la Limagne. L'ingénieur M. Aubry-Pasteur explique ce cours d'eau phénoménal à la station d'Enval :

[Les] fissures du granit qui amènent l'eau [...] allaient de la plaine vers la montagne et non de la montagne vers la plaine, inclinées comme un toit, par suite assurément d'un affaissement de cette plaine qui avait entraîné avec elle dans son effondrement les premiers contreforts des monts. Donc l'eau, au lieu de descendre, remontait entre chaque interstice des couches granitiques. [...] Par] suite de la constitution géologique de ses dessous, [la plaine de la Limagne] s'abaissa, entraînant vers elle le bord de la montagne [...] Or, ce tassement gigantesque produisit, juste au point de séparation des terres et du granit, un immense barrage d'argile d'une extrême profondeur et impénétrable aux liquides<sup>616</sup>.

Bien que le granit et l'argile « impénétrables » apparaissent empêcher le mouvement continu de l'eau, celle-ci trouve néanmoins un moyen de se mouvoir librement : « Trouvant alors les fentes inclinées du granit, elle s'y engage et les remonte jusqu'au moment où elles arrivent à fleur du sol. Alors, reprenant sa direction première, elle se remet à couler vers la plaine dans le lit ordinaire des ruisseaux<sup>617</sup> ». Dans la description d'Aubry-Pasteur, nous remarquons que c'est la montagne qui descend, qui « s'effondre », et semble alors se noyer dans les profondeurs de son propre terrain. En revanche, l'eau continue de s'écouler à tout prix, malgré la direction et les « barrages » auxquels elle doit

---

<sup>616</sup> Maupassant, 511-512.

<sup>617</sup> Maupassant, 512.

faire face. Elle est, pour citer le géologue Pierre Rat, « un facteur actif de transformation, de façonnement des paysages<sup>618</sup> ». Alors que le domaine social, celui de l'être humain, n'a pas d'autorité absolue sur l'espace naturel, l'eau se présente ici en tant que substance supérieure même sur la terre.

Mais, où les êtres humains, êtres *terrestres*, se trouvent-ils par rapport à cette eau remarquable et menaçante ? Dans cette substance, il y a, comme le décrit si nettement Bureau, « [tout] ce qu'il faut pour semer l'angoisse, tout ce qu'il faut pour inspirer aux hommes à la fois fascination et terreur, attraction et répulsion<sup>619</sup> ». Dans les villes thermales, les hommes sont surtout du côté de l'attraction aquatique ; ils se trempent dans le liquide, se laissant caresser par les ondes salutaires qui remplissent les baignoires médicales et qui giclent des sources. Et pourtant, en dépit du fait que l'homme ne purifie pas l'eau des minéraux, il contrôle le cours et l'entrée de l'élément dans les bains. Comme Michel Craplet le remarque : « [On] a pu dire ainsi que les eaux minérales sont des 'substances naturelles dans un état inhabituel'<sup>620</sup> ». Ou bien, nous pourrions ajouter, dans un établissement médical, scientifique, quasi-industriel. Pour créer ces bassins thermaux, les ingénieurs et médecins inventèrent des appareils dispensateurs qui avaient une apparence à peine naturelle ; ils étaient faits de tuyaux tordus, de salles en ciment, de robinets en métal, ils avaient l'air entièrement artificiel.

---

<sup>618</sup> Rat, Pierre. « L'eau des géologues et la machine terre ». *L'eau : Mythes et réalités*. Ed. Maryvonne Perrot. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 1996, 161.

<sup>619</sup> Bureau, 149.

<sup>620</sup> Craplet, Michel. « La Médecine thermale : Du plaisir à la cure ». *Villes d'eaux en France*. Ed. Lise Grenier. Paris : Editions Fernand Hazan, 1986, 203.

En outre, les malades ne se trouvent pas au dehors, se délectant dans « la beauté du pays<sup>621</sup> », pour suivre leur traitement, mais à l'intérieur, dans un espace clos et ordonné, construit par l'humain pour abriter les salles médicales.

Or, cette remarque n'est pas absolument vraie pour tous les baigneurs dans *Mont-Oriol*. Il y a, en fait, un malade qui est pris en charge au dehors et qui est surveillé non pas par des médecins, mais par des banquiers, c'est Clovis. Cependant, le bain situé à la butte d'Enval ne guérit pas cet invalide, en dépit de premiers effets prometteurs. Afin d'attirer d'autres banquiers susceptibles de financer le nouvel établissement qu' imagine Andermatt, celui-ci a engagé le paralytique pour évaluer la qualité de la source des Oriol. L'accent est mis toutefois sur le corps de Clovis, vu en tant que spectacle comique, et sur ce qu'il peut faire après ses bains et non sur l'élément aquatique lui-même. D'ailleurs, les qualités curatives de l'eau sont à peine décrites. De cette manière l'eau est estimée seulement par ce qu'elle produit, par ce qu'elle est capable de faire voir et vendre.

Prenons l'épisode où Andermatt revient à la source pour vérifier l'expérience sur Clovis :

En approchant de la source des Oriol, ils aperçurent, pareil à un énorme champignon, le chapeau du père Clovis, qui sommeillait sous le soleil, dans l'eau chaude, au fond de son trou. Il y passait maintenant ses

---

<sup>621</sup> Maupassant, 484.

matinées entières, accoutumé à ce bain brûlant qui le rendait, disait-il, plus gaillard qu'un nouveau marié<sup>622</sup>.

L'eau apparaît ici à deux reprises et ce n'est que pour décrire sa température, sa chaleur « brûlante » et peut-être même excessive pour envelopper un corps humain. Quant aux termes qui font référence au bain, celui de « trou » surgit à première vue en raison de l'ironie qu'il évoque : pour faire marcher de nouveau Clovis, on l'a mis dans un trou, dans un espace où le mouvement à la fois de son corps et du liquide se voient empêchés. Quel serait alors le rôle de l'eau dans ce bain sinon de brûler et de fatiguer le patient qui n'a pas de place pour se déplacer ? Il n'y a pas d'autres détails. Au moment où Andermatt et ses amis tirent Clovis du trou pour le faire marcher, l'eau dégouline de son corps : « Il avançait à la façon d'une limace, et laissait derrière lui une longue traînée d'eau sur la poussière blanche de la route<sup>623</sup> ». C'est comme si son corps, victime de nombreuses expériences médicales à chaque fois que l'été arrive et dont la paralysie revient, n'était pas capable d'absorber l'élément liquide et de profiter de ses qualités salutaires. Clovis fonctionne, mais à peine, et non sans effort, en s'élançant sur Andermatt « bien que ses hardes fussent ruisselantes<sup>624</sup> ». Au lieu d'étreindre le corps mouillé de l'invalidé, Andermatt faillit le repousser physiquement dans le trou : « 'Assez,

---

<sup>622</sup> Maupassant, 567.

<sup>623</sup> Maupassant, 568.

<sup>624</sup> Maupassant, 568.



ne fatiguez pas. Nous allons vous remettre dans le bain<sup>625</sup> ». (Action qui nous fait nous demander : est-ce au contact de Clovis qu'Andermatt réagit, ou à celui de l'eau ?)

Dans cette description, l'eau ne jaillit pas de la source. Elle ne semble pas non plus couler librement à l'intérieur du trou. En effet, n'était le fait qu'elle traîne derrière Clovis, un étranger n'aurait aucune idée qu'elle faisait partie, et partie même intégrante, de sa cure. Car c'est au « trou » que le malade retourne et non à « l'eau » : « Et le père Clovis fut replongé dans *son trou*<sup>626</sup> ». L'élément liquide ne rend pas ce pauvre personnage plus agile ni plus souple, mais provoque, en réalité, l'effet contraire. Comme il l'explique : « Et mes jambo, ch'est du fer, mais du fer qu'on couperio plutôt que d'le plier<sup>627</sup> ». Le corps de Clovis, soumis encore et encore aux expériences imaginées par ceux qui veulent en profiter, réagit par contact continu avec l'eau de la même façon que ferait le fer, substance minérale qui durcit lorsqu'elle est plongée trop longtemps dans le liquide. Son corps, semble-t-il, rouille. Mais, l'eau n'est pas fautive : ce sont les êtres humains qui en portent toute la responsabilité : « Ils m'ont tua, es bon méchieus, ils m'ont tua avec leur eau. Ils m'ont baigné par forche l'an paché. Et me v'là, à ch't'heure, me v'la, me v'la !<sup>628</sup> ».

Le texte oscille alors entre l'intérieur et l'extérieur, tout comme il balance entre l'autorité de l'homme et celle de la nature (et entre le comique et le sentimental, entre le

---

<sup>625</sup> Maupassant, 568.

<sup>626</sup> Maupassant, 568. Je souligne.

<sup>627</sup> Maupassant, 601.

<sup>628</sup> Maupassant, 602.

médical et l'économique). Curieusement et à la différence de Clovis, c'est dans l'espace fabriqué par l'homme que Christiane trouvera sa cure. Mais, il faut le dire, ce n'est pas l'espace lui-même qui la remettra en santé, c'est l'élément naturel qu'elle y rencontrera.

Tout comme nous l'avons noté dans l'œuvre de Flaubert et comme Gaston Bachelard l'explique si poétiquement, l'eau est souvent associée aux qualités maternelles dans l'imaginaire littéraire. C'est dans cette perspective que Mary Donaldson-Evans interprète la source dans *Mont-Oriol* ainsi que le rôle de Christiane Andermatt, fille du Marquis de Ravenel, femme du banquier William Andermatt, et maîtresse de Paul Brétigny. Sa maladie, la raison du séjour de la famille à la source Bonnefille, n'est pourtant pas décrite comme « grand-chose » : « Elle n'avait pas grand-chose, de vagues malaises, des tristesses, des crises de larmes sans cause, des colères sans raison, de l'anémie enfin. Elle désirait surtout un enfant, attendu en vain depuis deux ans qu'elle était mariée<sup>629</sup> ». Le remède ? Elle aura deux choix selon les deux médecins différents choisis pour elle par son père et par son mari. Selon le docteur Bonnefille, le choix du père, « les eaux d'Enval seraient souveraines<sup>630</sup> ». Les recommandations du « médecin d'avant la Révolution », comme Christiane l'appelle, ce sont « les potions, les pilules, les poudres qu'on devait prendre à jeun, le matin, à midi, ou le soir, se suivaient avec des airs féroces<sup>631</sup> ». À cette patiente, qui n'a « [rien] d'inquiétant, rien d'anormal, sauf une

---

<sup>629</sup> Maupassant, 486.

<sup>630</sup> Maupassant, 486.

<sup>631</sup> Maupassant, 487.

légère déviation », le docteur Latonne, « le médecin parisien » qui a la préférence du mari, prescrit : « une trentaine de bains acidulés [et...] trois demi-verres d'eau chaque matin avant midi<sup>632</sup> ». En tout cas, c'est l'eau, soit par immersion, soit par ingestion, qui sera le traitement idéal pour cette femme qui, selon les médecins, souffre d'anémie, de stérilité, et d'une « légère déviation » interne.

Mais, si nous lisons encore la description de sa maladie, il nous semble qu'elle souffre plus d'une affection d'origine émotionnelle que d'une affection d'origine organique : elle est triste, elle pleure, elle désire un enfant mais n'en a pas. La véritable cure viendra sur un plan sentimental et non médical, et c'est précisément ce dont l'histoire d'amour entre Christiane et Paul témoigne tout au long de la première partie du roman. Après être tombée amoureuse de celui-ci, elle tombe enceinte. Ce n'est donc pas Christiane qui est stérile. C'est son mari, leur rapport, son innocence au monde, mille et une choses différentes. Nous ne pouvons pas, cependant, nier le fait que l'entrée dans l'eau salubre n'ait eu un rôle transformateur dans la vie de Christiane.

Donaldson-Evans l'explique : « If the spa proves to be therapeutic (Christiane does in fact become pregnant), it is because it sets the stage for her love affair with Paul Brétigny, not because the medical treatment itself is effective<sup>633</sup> ». Bonnefils y ajoute : « Or, n'est-ce pas ce que réussit admirablement *Mont-Oriol* ? Qu'on se rappelle le bain de Christiane ; et comment l'épisode du bain récrit en fait la genèse ; comment il prépare

---

<sup>632</sup> Maupassant, 490.

<sup>633</sup> Donaldson-Evans, *A Woman's Revenge*, 36-37.

à une double naissance, au monde et à l'amour : au monde par l'amour...<sup>634</sup> ». Notre hypothèse se voit renforcée de nouveau par Bureau qui croit l'eau – sous toutes formes médicales et sous toutes interprétations artistiques – capable de guérir les maladies physiques ainsi que sentimentales : « [Vous] avez le choix entre l'hydrothérapie, la balnéothérapie, la thalassothérapie, la crénothérapie [...] Noyez à moins de frais vos peines en écoutant une barcarolle vénitienne ou la *Water Music* de Haendel<sup>635</sup> ».

Nous ne cherchons pas à contester l'observation que les eaux sont thérapeutiques pour Christiane, qu'elles sont les agents de sa naissance amoureuse et de son éveil sensuel, comme le remarquent Donaldson-Evans et Bonnefis<sup>636</sup>. En réponse à ces observations, nous voulons suggérer que Christiane, elle aussi, donne naissance à quelque chose d'autre et bien avant l'arrivée de son enfant à la fin du roman. Ce qui naît dans le bain n'est autre que l'eau elle-même : c'est une nouvelle figuration de la substance que nous n'avons pas encore vue se manifester dans l'histoire. C'est là, dans le rapport réciproque et non unidirectionnel, entre le corps de Christiane et l'élément liquide, que se produit ce qui transforme ce personnage et ce qui transformera tout le paysage autour d'elle. À l'amour de Christiane, répond la Limagne, qui, selon Bonnefis « se développe à mesure » que la femme aime<sup>637</sup>. En effet, dans les scènes qui suivent le bain de

---

<sup>634</sup> Bonnefis, Commentaires sur *Mont-Oriol*, 317.

<sup>635</sup> Bureau, 153.

<sup>636</sup> « And yet the aquatic environment does contribute directly to Christiane's sensual arousal: the erotic nature of the pleasure she feels as she luxuriates in the bubbling waters of the thermal baths is unmistakable » (Donaldson-Evans, *A Woman's Revenge*, 36-37).

<sup>637</sup> Bonnefis, Commentaires, 317.

Christiane le portrait de la Limagne devient plus animé. Au lieu de s'orienter principalement sur le plan visuel comme c'était le cas dans sa première description, il s'organise aussi sur celui de l'odorat et du toucher : « Et le charme du grand pays, l'air savoureux, cette Limagne bleue [...] la fraîcheur des ombrages, le bruit léger des ruisseaux, tout cela aussi pénétrait le cœur et la chair de la jeune femme<sup>638</sup> ». La présence corporelle de Christiane dans la baignoire provoque une métamorphose de l'eau en tant que substance chimique, une interaction qui ne se répète pas dans le bain de Clovis où l'eau ne se trouve guère curative.

Il importe ainsi d'examiner la scène de la naissance réciproque entre l'être humain et l'élément naturel. D'ailleurs, il faut insister sur le fait que cette genèse n'est pas entièrement sur le plan maternel et féminin, que le genre sexuel n'y trouve pas une place essentielle. En fait, si nous étudions le début de l'épisode du point de vue symbolique de l'anatomie du corps sexué, nous remarquerions que c'est le personnage féminin et non masculin qui *pénètre* dans l'espace clos :

Christiane pénétra dans l'établissement, salua d'un sourire le caissier assis à gauche de l'entrée, et d'un bonjour, l'ancien geôlier assis à droite ; puis tendant un billet à une baigneuse vêtue comme celle de la buvette, elle la suivit dans un corridor où donnaient les portes des salles de bains<sup>639</sup>.

L'intérieur de la station où entre Christiane se voit réglé par des domaines traditionnellement masculins (selon l'habitude de l'époque) : le caissier personnifiant

---

<sup>638</sup> Maupassant, 545.

<sup>639</sup> Maupassant, 528.

l'économique ; le geôlier, le juridique ; la baigneuse, le médical. Plus Christiane s'avance, plus l'espace physique se rétrécit et plus sa structure masculine devient mixte, ambiguë. Avec ce personnage, nous voyons d'abord l'établissement, puis, nous le regardons de gauche et de droite, et finalement, nous sommes menés dans un passage caractérisé seulement par des portes. Nous nous trouvons alors dans un endroit fermé dont l'intérieur en abrite d'autres. Si nous continuions ici la métaphore anatomique, nous pourrions dire que le clos représente le corps de la femme. Que l'établissement incarne le masculin, construit et surveillé par l'homme, tandis qu'à l'intérieur se trouve le symbolique de l'espace féminin. Et, curieusement, c'est Christiane, un personnage féminin, qui entre dans les deux espaces.

En outre, à l'intérieur de la salle de bains, située derrière l'une des portes du corridor, l'eau qui s'associe d'habitude au féminin apparaît cette fois-ci *masculine* lorsqu'elle « jaillit par une petite ouverture ronde et grillée au fond de [la] cuve<sup>640</sup> ». Les verbes qui représentent typiquement des actions sexuellement masculines, « pénétrer » et « jaillir », décrivent ici ce que font la femme et la substance « féminine », l'eau<sup>641</sup>. C'est un renversement de rôles qui se produit dans un espace moitié masculin, moitié féminin. Que veut dire cet échange ? Cette ambiguïté de genres ? Cette absence de polarité extrême ? Cela signifie, si j'ose le dire, que cette sorte de discours critique se focalise trop sur l'insignifiant dans cet épisode, que l'important n'est pas de localiser la

---

<sup>640</sup> Maupassant, 528. Je souligne.

<sup>641</sup> Bachelard parmi d'autres critiques pense l'eau la substance naturelle par excellence du féminin et du maternel.

personnification humaine de l'eau dans le sexuel et le sexué, mais, plutôt, d'examiner la représentation naturelle, celle de l'eau qui n'a, après tout, aucun sexe.

Au début de la scène, l'eau est la propriété de l'humain, vendue par le caissier, et surveillée, semble-t-il, par l'ancien geôlier. Cet élément naturel est vu en tant que produit vendable qui attire à la fois les malades par ses qualités thérapeutiques et les banquiers spéculateurs par sa rentabilité. Lorsque nous le rencontrons à l'intérieur du domaine humain pour la première fois, il est enfermé dans une salle où il ne lui est pas permis de s'écouler librement. C'est à la baigneuse, la travailleuse médicale, de le libérer : « La femme tourna une clef [...], et l'eau jaillit par une petite ouverture ronde et grillée au fond de cette cuve, qui fut bientôt remplie jusqu'aux bords, et qui déversait son trop plein par une rigole s'enfonçant dans le mur<sup>642</sup> ». Il semble ici que le mouvement de l'eau, même après son jaillissement hors de l'ouverture, soit toujours contrôlé par l'appareil destiné à son réglage : dès que la cuve se remplit entièrement, elle rejette par la suite l'excédent de liquide. L'ouverture, la cuve, la rigole – tous ces détails techniques nous montrent que pour jaillir, la substance naturelle doit d'abord traverser l'espace humain.

La baigneuse auvergnate part, laissant Christiane seule en face de la baignoire remplie de l'eau censée la guérir de la « légère déviation » supposée être la cause de sa stérilité<sup>643</sup>. Pendant qu'elle se déshabille, une onde remue dans le bassin, un mouvement presque imperceptible, « invisible », au regard de l'héroïne. Dès son entrée dans le « grand trou ovale », qu'elle fait petit à petit, en trempant les parties de son corps une à

---

<sup>642</sup> Maupassant, 528-529.

<sup>643</sup> Maupassant, 490.

une jusqu'à ce qu'elle puisse s'asseoir, l'eau se mue, réagissant à la présence corporelle de la femme<sup>644</sup>. Il importe de citer le passage entier :

Lorsqu'elle fut nue, elle trempa son pied dedans et une bonne sensation chaude monta jusqu'à sa gorge ; puis elle enfonça dans l'eau tiède une jambe d'abord, l'autre ensuite, et s'assit dans cette chaleur, dans cette douceur, dans ce bain transparent, dans cette source qui coulait sur elle, autour d'elle, couvrant son corps de petites bulles de gaz, tout le long des jambes, tout le long des bras, et sur les seins aussi. Elle regardait avec surprise ces innombrables et si fines gouttes d'air qui l'habillaient des pieds à la tête d'une cuirasse entière de perles menues. Et ces perles, si petites, s'envolaient sans cesse de sa chair blanche, et venaient s'évaporer à la surface du bain, chassées par d'autres qui naissaient sur elle. Elles naissaient sur sa peau comme des fruits légers, insaisissables et charmants, les fruits de ce corps mignon, rose et frais, qui faisait pousser dans l'eau des perles<sup>645</sup>.

La première partie de cet extrait se focalise sur l'effet de la température du liquide sur le corps nu de Christiane. Dans « l'eau tiède », celle-ci éprouve des sensations physiques venant de l'eau devenue vêtement – l'eau « l'habille ». Elle regarde l'eau « avec surprise » comme si elle s'éveillait à ces sensations pour la première fois. Comme le paragraphe qui suit l'explique, « la chaleur exquise de ce bain » donne à Christiane « [la]

---

<sup>644</sup> Maupassant, 528.

<sup>645</sup> Maupassant, 529.



sensation d'un bonheur calme, fait de repos et de bien-être, de tranquille pensée, de santé, de joie discrète et de gaieté silencieuse<sup>646</sup> ». Ce sont toutes les émotions qui s'opposent à des symptômes mentionnés plus tôt : « de vagues malaises, des tristesses, des crises de larmes sans cause, des colères sans raison<sup>647</sup> ». Et pourtant, avant que le texte puisse énumérer ces nouveaux sentiments, indiquant que la malade se guérit dans cette eau, dans le passage cité ci-dessus, il nous semble que Christiane n'est plus Christiane. Là, elle est identifiée seulement par le pronom « elle », effaçant alors une partie de son identité. Ce pronom au singulier se voit, par la suite, remplacé en tant que sujet par le pluriel « elles », représentant les bulles d'eau qui couvrent entièrement le corps de Christiane. Rappelons, en outre, que ce n'est pas la première fois dans le texte que l'élément naturel éclipse l'être humain<sup>648</sup>.

Dans la première phrase de l'épisode, nous notons la fréquence presque hyperbolique des expressions signalant l'immersion (et la dissolution) de Christiane dans l'eau : la préposition « dans » s'y emploie à quatre reprises, les verbes « couler » et « couvrir » donnent l'impression que le liquide la voile entièrement, et la locution « tout le long » renforce l'idée qu'à mesure que Christiane entre dans l'eau, son corps y disparaît aussi. Tandis que l'eau l'enveloppe, la substance aquatique se multiplie, en quantité ainsi qu'en références linguistiques (comme nous l'avons montré avec l'usage

---

<sup>646</sup> Maupassant, 529.

<sup>647</sup> Maupassant, 486.

<sup>648</sup> Voir notre analyse sur le paysage de l'Auvergne dans la partie intitulé « Paysage naturel ».

du pronom au pluriel pour détourner l'attention de Christiane vers l'eau). La source devient des « petites bulles de gaz », « ces innombrables et si fines gouttes d'air », « [des] perles menues », et « des fruits légers, insaisissables et charmants<sup>649</sup> ». En tant qu'élément singulier, l'eau est remplacée par les substantifs au pluriel qui définissent sa transformation à la fois physique et chimique. Par interaction avec la peau nue du corps de l'être humain, l'aquatique change de substance, en devenant alors des bulles de gaz et des gouttes d'air. C'est un changement qui n'aurait pas pu se produire dans l'espace défini uniquement par le ciment et par le métal, l'espace de la baignoire vide de corps humain. C'est comme si la peau, et elle seule, était capable de produire une réaction qui altère la substance elle-même et non son seul mouvement et la direction que lui font prendre les tuyaux.

Dans cette description, le corps humain, à la différence de l'appareil *fait* par l'humain, est marqué plus par le naturel que par l'artificiel. C'est son entrée dans le domaine naturel qui lui permet de donner naissance à l'eau. Le verbe « naître » ne s'emploie pas ici pour faire allusion à la genèse sensuelle de Christiane, mais il décrit, en revanche, la naissance de nouvelles formes de l'eau qui apparaissent à leur tour actives :

Et ces perles, si petites, s'envolaient sans cesse de sa chair blanche, et venaient s'évaporer à la surface du bain, chassées par d'autres qui *naissaient* sur elle. Elles *naissaient* sur sa peau comme des fruits légers,

---

<sup>649</sup> Maupassant, 529.

insaisissables et charmants, les fruits de ce corps mignon, rose et frais,  
qui faisait pousser dans l'eau des perles<sup>650</sup>.

C'est parce que l'eau est un « solvant actif<sup>651</sup> », pour emprunter le terme de Pierre Rat, qu'elle peut interagir d'une telle manière avec Christiane<sup>652</sup>. L'éveil sensuel de Christine ainsi que la nouvelle formation de la matière aquatique ne sont alors pas simplement symboliques : par sa nature chimique, l'eau entraîne aisément et efficacement ces transformations. Comme Donaldson-Evans le remarque, dans *Mont-Oriol* la terre devient corps alors que le corps devient terre<sup>653</sup>. Et bien qu'elle maintienne que dans cette scène Christiane incarne « une créature aquatique », elle reconnaît que ce personnage ressemble ailleurs dans le texte à l'élément tellurique<sup>654</sup>. Ici, comme nous venons de le suggérer, c'est *l'interaction* entre ces deux matières naturelles, l'eau et la terre, représentées par l'aquatique et le corporel, qui provoque la naissance « des fruits » d'eau. En ce cas, elles ne sont plus, comme le note Thierry Houlle, « perçues dans leurs aspects contradictoires<sup>655</sup> », mais dans leurs aspects interactifs.

---

<sup>650</sup> Maupassant, 529.

<sup>651</sup> Rat, 163.

<sup>652</sup> Rat, 163.

<sup>653</sup> « But if for Maupassant the land, with its valleys and mountains, crevasses and springs, is a corporeal reality, for the doctor destined to triumph over this physiological space, the body is also a land » (Mary Donaldson-Evans, *Medical Examinations*, 142-143).

<sup>654</sup> Voir dans *Medical Examinations* page 145 et dans *A Woman's Revenge* page 36 et 37.

<sup>655</sup> Houlle, Thierry. *L'eau et la pensée grecque : Du mythe à la philosophie*. Paris: L'Harmattan, 2010, 65.

De la même manière que la terre est indissociable de l'eau dans le paysage de l'Auvergne, comme en témoigne l'interaction continue des éléments, l'être humain est inséparable de la nature, ils ont un rapport réciproque et intégrateur, tout comme la légende connue de Gaïa le suggère. Bureau avance que « [l'eau] est partout l'élément rassembleur et fixateur d'hommes. Chaque ville – mais cela pourrait tout aussi bien se dire des villages et des hameaux – est une 'ville d'eau'<sup>656</sup> ». Bien que le critique veuille suggérer ici que les agglomérations humaines se fondent à côté de l'eau à cause de la substance elle-même, qu'en d'autres termes l'eau est à l'origine des villes, nous pourrions aussi lire dans la locution « ville d'eau » l'idée inverse. Que l'eau, et par extension la nature, est rassemblée, manipulée même par l'homme au moment où elle est peuplée. C'est-à-dire que l'être humain est « le rassembleur et le fixateur » de la nature. Cette relation à la fois mutuelle et conflictuelle entre l'homme et la nature s'est posée en tant que première problématique abordée dans cette étude. Nous avons montré que l'homme contrôle d'une certaine manière la nature, mais que la nature, à son propre tour, empiète sur l'homme. Le texte de Maupassant n'offre toute l'autorité ni à la nature, ni à l'humain.

Ce que *Mont-Oriol* fait, et fait à la façon surprenante et subversive typique du style maupassantien, c'est de faire questionner ce rapport par le lecteur. Car, en toute logique, à l'époque de la modernisation ce seraient les avancements médicaux et financiers qui règneraient et surtout pas le thème de l'amour ou celui de la nature. C'est

---

<sup>656</sup> Bureau, 152.

en partie grâce à la nature représentée par son élément liquide, l'eau, soit dans son absence, soit dans sa présence, que l'intrigue se déroule dans ce roman. Comme nous l'avons vu, l'eau ne connaît pas de limites par rapport à la terre : elle s'écoule dans la direction qu'elle désire. Or, elle est délimitée par les appareils humains. Lorsque les spéculateurs tentent de faire guérir Clovis dans un trou, l'eau ne remplit pas l'espace ni ne pénètre dans le corps du paralytique pour l'aider. Lorsque Christiane, au contraire, entre dans la baignoire fabriquée par l'homme et d'où l'eau ne jaillit qu'à cause de lui, l'élément subit une transformation exceptionnelle, imprévue. Le contact physique et chimique entre l'eau et la peau humaine provoque une double naissance, l'une pour l'être humain, et l'autre pour la substance. Les malades, les médecins, les financiers, bref, tout le monde vient à la station thermale pour profiter de ses ressources naturelles en cherchant de nouveaux corps, mais, la question subsiste : que cherche l'eau en fin de compte ?

### Conclusion

« Comment de même ne pas éprouver le vertige de la mort, d'une mort en suspens, devant cette eau qui se fracassait en des convulsions funèbres ? Bref, toute cette scène m'inspirait une certaine terreur, mais je ne pouvais me résoudre à la quitter<sup>657</sup> ». L'eau peut provoquer chez celui qui l'affronte l'effroi de même que l'enchantement. Il s'agit d'un sentiment conflictuel dont on retrouve la représentation partout dans les œuvres de Flaubert et de Maupassant, principalement dans les textes qui mettent en lumière le rapport entre l'humain et le non-humain, rapport que nous avons examiné en détail durant cette étude écopoétique.

La contemplation de Luc Bureau citée ci-dessus, même si elle pouvait potentiellement être attribuée à Flaubert, à Maupassant, ou à n'importe quel écrivain qui éprouve cette « oscillation capricieuse entre la peur et la fascination », vient d'un géographe culturel<sup>658</sup>. L'intimité que l'humain ressent devant ou dans un lieu « sublime et insensé », comme Bureau le décrit, et qui peut « [plonger celui-ci] dans une sorte d'hébétude contemplative », ne se limite pas alors aux écrivains ou aux poètes<sup>659</sup>. Elle n'appartient pas non plus uniquement à l'époque romantique. De plus, tout comme les textes étudiés ici le révèlent, la représentation d'une expérience sensorielle dans l'espace naturel n'est pas confinée à un seul genre littéraire.

---

<sup>657</sup> Bureau, Luc. « La nuit Liquide ». *L'eau : Mythes et réalités*. Ed. Maryvonne Perrot. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 1996, 154.

<sup>658</sup> Bureau, 155.

<sup>659</sup> Bureau, 154.

Cela veut dire que l'écriture sur le rapport entre l'homme et la nature ne peut ni être réduite à une seule époque, ni à un seul genre, ni à un seul type d'homme. C'est précisément ce que notre réflexion sur la nature, sur l'écopoétique de l'eau, dans les œuvres de Flaubert et de Maupassant apporte au champ de l'écocritique en tentant d'élargir sa définition et son étendue.

Pour résumer brièvement les courants de pensée dans le champ écocritique, nous citerons un des critiques les plus connus dans ce domaine, Lawrence Buell, qui identifie deux périodes importantes dans le développement du mouvement. Située dans le domaine des études littéraires et culturelles, la première période réoriente la pensée critique sur la nature non-humaine et sur la nature du non-humain, en considérant que la déstabilisation de la nature est due en partie à l'urbanisation. Les critiques se sont d'abord inspirés de théories phénoménologiques post-heideggeriennes qui se focalisent sur le rapport interdépendant entre l'être humain et la nature.

Le mouvement se transforme, peu à peu, pour inclure d'autres disciplines, en raison d'un manque d'attention dans le passé envers les constructions théoriques sociales et historiques. Cette critique de « la dimension trop mystique et holistique » du mouvement permet aux sciences humaines et naturelles d'entrer dans le dialogue culturel et littéraire qui entraîne, par la suite, la seconde période du mouvement. Depuis cette époque, il se trouve donc un intérêt pour le rapport entre le monde social et le monde

naturel, ou bien, pour le rapport entre la justice sociale et l'environnement<sup>660</sup>.

Cependant, bien qu'une sorte de biorégionalisation ait émergé, les critiques semblent toujours concentrés sur les littératures anglophone et postcoloniale. L'avenir du domaine écocritique demeure, à notre avis, dans les études qui élargissent l'étendue de la recherche déjà établie, et dans les réflexions dédiées aux études plus compréhensives qui ne sont pas uniquement limitées au domaine anglophone.

Notre thèse se place alors dans la lignée de ce dialogue, dans la mesure où elle se focalise sur les perspectives écocentriques qui sont évoquées dans les textes des écrivains appartenant à une époque où le rapport entre l'humain et la nature voit de nombreuses transformations. En prenant un point de vue écocritique, notre analyse textuelle de Flaubert et de Maupassant s'enrichit en même temps que les textes eux-mêmes augmentent le champ du possible dans ce domaine. Nous pouvons, après notre analyse, reconsidérer l'aspect écocentrique présent dans les ouvrages examinés et offrir, en effet, le nouveau titre d'« homme aquatique » à leurs auteurs.

Flaubert et Maupassant nous font questionner la terminologie du mouvement écocritique qui prend comme objet d'analyse le rapport entre l'humain et le non-humain. Cependant, si l'on considère de près ces deux termes, on remarque que le deuxième n'existe que *par rapport* au premier ; c'est-à-dire qu'un regard anthropocentrique agit, paradoxalement et contre ce que propose les écocritiques, sur cette relation. Comme

---

<sup>660</sup> Voir Buell, Lawrence. « Ecocriticism: Some Emerging Trends ». *Qui Parle. At the Intersections of Ecocriticism*, Special Issue. Ed. Katrina Dodson. 19. 2 (2011): 87-116.



l'explique J. Scott Bryson, le terme « écocentrique » est utilisé pour décrire « a worldview that, in contrast to an egocentric or anthropocentric perspective, views the earth as an intersubjective community and values its many diverse (human and nonhuman) members<sup>661</sup> ». En outre, d'après Nathalie Blanc, le but du mouvement écocritique s'inspire de l'idée du décentrement :

Le concept de décentrement – décentrement, par exemple, d'une pensée trop anthropocentrique – semble en effet toucher à l'essence du travail écologique de la littérature dans la mesure où il [...] met en avant la nécessité de réinventer continuellement les façons par lesquelles la nature humaine s'inscrit dans la nature non humaine<sup>662</sup>.

Or, en employant le terme « non-humain » pour décrire l'animal ou la nature, il nous semble que ces deux derniers sont définis par leur non-appartenance au genre humain. Autrement dit, l'humain se voit toujours au centre du rapport, en dépit de ce que suggère la théorie de décentrement. Pour mieux nous orienter sur une vision de la nature qui envisage celle-ci en tant que sujet qui mérite d'être étudié, notre vocabulaire doit aussi s'adapter et changer.

Curieusement, c'est dans les écrits sélectifs du XIX<sup>e</sup> siècle que nous apercevons un vocabulaire, une sémantique, qui, d'une certaine manière, ouvre cette nouvelle

---

<sup>661</sup> Bryson, J. Scott, ed. *Ecopoetry : A Critical Introduction*. Salt Lake City : The U of Utah P, 2002, 13.

<sup>662</sup> Blanc, Nathalie. « Éthique et esthétique de l'environnement ». *Textuel* (2008). Web. 12 Nov. 2012. <<http://espacestemps.net/document4102.html>>, 7.

interprétation entre l'humain et le « non-humain » que désirent les écocritiques.

Flaubert aborde ce rapport d'une façon qui n'oppose pas les humains à la nature, mais qui les place au même niveau, en suggérant ainsi que les deux sont inséparables l'un de l'autre. Comme nous le voyons dans *Les Mémoires d'un fou*, l'eau et le corps humain se confondent. Dans la scène où le narrateur rencontre la femme dont il tombe amoureux, celle-ci semble être habillée par la mer : elle devient l'eau même, un élément liquide et non distinct de son environnement. Prenons en outre l'eau d'un fleuve telle qu'elle est représentée dans *L'Éducation sentimentale* (1845). Dans ce texte, nous suggérons que l'eau parle au héros à travers une double nature masculine et féminine, que le langage humain imite le murmure d'un fleuve, et que le corps humain se fait eau. D'ailleurs, dans les scènes d'extase du narrateur de *Novembre*, l'expérience sensuelle ne se borne pas uniquement à l'homme : la mer devant lui est agitée par le même désir. La nature est personnifiée et semble désirer, elle aussi, l'homme qui entre dans son domaine.

D'une façon similaire, Maupassant ne laisse pas les personnages « humains » l'emporter sur la représentation de l'environnement. Comme le remarque Magdalena Wandzioch : « Dans le récit fantastique on observe souvent l'effacement du personnage, ce qui laisse évidemment, une place privilégiée à l'espace<sup>663</sup> ». La rivière où flotte le héros dans *Sur l'eau* est représentée comme son propre personnage qui fait peur à ce dernier. « Toujours près de l'eau, toujours sur l'eau, toujours dans l'eau », « l'homme »

---

<sup>663</sup> Wandzioch, Magdalena. « Les images de l'eau dans quelques récits fantastiques au XIX<sup>e</sup> siècle ». In *aquas scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*. Ed. Michal Piotr Mrozowicki. Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2005, 83.

n'a pas d'identité sans l'élément liquide<sup>664</sup>. L'humain est alors défini par son rapport au non-humain, et non l'inverse. Dans *Mont-Oriol*, le rapport entre l'humain et la nature n'est pas unidirectionnel, mais plutôt réciproque : le social définit le naturel en même temps que le naturel définit le social. À mesure que l'héroïne se métamorphose grâce à l'eau du bain thérapeutique, l'eau elle-même subit une transformation. Comme nous le voyons chez Flaubert, dans les textes de Maupassant, les limites entre les humains et les choses, figurées dans la représentation de l'aquatique, se confondent continuellement.

La perspective écopoétique qu'entreprend cette thèse permettra de nouvelles entrées dans les œuvres de Flaubert et de Maupassant en donnant au lecteur un moyen de mieux discerner le rôle de la nature dans l'art et ce que l'art apporte à la nature. C'est dans une micro-lecture qui estime qu'aucun détail n'est sans importance que notre analyse s'avance et vise à comprendre la ou les représentations de l'eau telles qu'elles sont présentées textuellement et telles qu'elles enrichissent une écopoétique critique.

---

<sup>664</sup> Maupassant, *Mont-Oriol*, 54.

## Bibliographie

### I. Textes de Flaubert :

Flaubert, Gustave. *Agonies : Pensées sceptiques. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

---. *Cahier intime de 1840-1841. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

---. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris : A.G. Nizet, 1966.

---. *L'Éducation sentimentale (1845). Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

---. *L'Éducation sentimentale : Histoire d'un jeune homme*. Paris : Garnier-Flammarion, 1969.

---. *Les Mémoires d'un fou. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

---. *Madame Bovary*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.

---. *Novembre : Fragments de style quelconque. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

---. *Passion et Vertu. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

---. *Pyrénées-Corse. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert.*  
Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard,  
Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

## II. Textes sur Flaubert :

Bem, Jeanne. *Le Texte traversé.* Paris : Librairie Honoré Champion, 1991.

Bonnefis, Philippe. *Mesures de l'Ombre.* Presses Universitaires de Lille, 1987.

---. *Métro Flaubert.* Paris : Galilée, 2002.

Brombert, Victor. *Flaubert par lui-même.* Paris : Editions du Seuil, 1971.

Bruneau, Jean. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert : 1831-1845.* Paris : Librairie  
Armand Colin, 1962.

Church, Margaret. « A Triad of Images: Nature in *Madame Bovary* ». *Mosaic* 3 (1972) :  
203-213.

Clamor, Annette. « À la recherche de l'autre : Les œuvres de jeunesse de Flaubert comme  
'mise en abyme' de la constitution du moi artistique ». *Nouvelles lectures de  
Flaubert : Recherches allemandes.* Eds. Jeanne Bem et Uwe Dethloff. Tübingen :  
Narr Francke Attempto Verlag, 2006.

Demorest, D.L. *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert.*  
Paris : Louis Conard, 1934.

Diamond, Marie J. *Flaubert: The Problem of Aesthetic Discontinuity.* NY: Kennikat  
Press, 1975.

Douchin, Jacques Louis. *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert : Le Chien  
de L'Éducation sentimentale (version de 1845)* » Paris : Minard, 1970.

Emptaz, Florence. *Aux pieds de Flaubert.* Paris : Bernard Grasset, 2002.

- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.
- . « Thématique et rhétorique ou la folie du texte ». *La production du sens chez Flaubert*. Ed. Claudine Gothot-Mersch. Paris : Union générale d'éditions, 1975.
- Ginsburg, Michal. *Flaubert Writing : A Study in Narrative Strategies*. Stanford : Stanford UP, 1986.
- . « Representational Strategies and the Early Works of Flaubert ». *MLN* 98.5 (Dec 1983) : 1248-1268.
- Green, Anne. « Flaubert: Remembering, Forgetting, Creating ». *Nineteenth-Century French Studies* 39.1-2 (Fall-Winter 2010-11): 119-130.
- Gothot-Mersch, Claudine. « Note et variantes » *Les Mémoires d'un fou. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 1375-1388.
- . « Note sur le texte » *Les Mémoires d'un fou. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 1370-1375.
- . « Notice » *L'Éducation sentimentale. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 1508-1536.
- . « Notice » *Les Mémoires d'un fou. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 1350-1370.
- . « Notice » *Novembre. Œuvres de jeunesse : Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Vol. I. Eds. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, 1476-1493.
- Herzfeld, Claude. *Flaubert : L'Éducation sentimentale : Minutie et intensité*. Paris : L'Harmattan, 2008.

- La Varenne, Jean de. *Flaubert par lui-même*. Paris : Editions du Seuil, 1951.
- Marder, Elissa. *Dead Time: Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford : Stanford UP, 2001.
- Neiland, Mary. *The Crowd in Les Tentations and Flaubert's Fiction : A Creative Dynamic*. Atlanta : Rodopi, 2001.
- Pasetti, Chiara. « Les Baladins : Première hallucination, préfigurant celles d'Emma Bovary et de Flaubert ». *Revue Flaubert* 6 (2006) : 1-12.
- Raymond, Marcel. *Romantisme et rêverie*. Paris : José Corti, 1978.
- Richard, Jean-Pierre. *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*. Paris : Editions du Seuil, 1954.
- Robert, Marthe. *En haine du roman*. Paris : Balland, 1982.
- . *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Idiot de la famille*. Paris : Gallimard, 1988.
- Séginger, Gisèle. *Naissance et Métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et les Tentations de saint Antoine*. Paris : Édition Champion, 1997.
- Tondeur, Claire-Lise. *Gustave Flaubert, critique : Thèmes et structures*. Philadelphia : John Benjamins B.V., 1984.
- . « Gustave Flaubert : Le Désir, la fluidité et la dissolution ». *Neophilologus* 73 (1989) : 512-21.
- Unwin, Timothy. *Art et infini : L'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert*. Amsterdam : Rodopi, 1991.
- . « The Significance of the encounter with the dog in Flaubert's *First Education Sentimentale* ». *French Forum* 4.3 (1979) : 232-240.

Varende, Jean de la. *Flaubert par lui-même*. Paris : Editions du Seuil, 1951.

Williams, D.A. « Water Imagery in Madame Bovary ». *Forum for Modern Language Studies* 13 (1977) : 70-84.

### III. Textes de Maupassant :

Maupassant, Guy de. *La Chevelure. Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Vol. II. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

---. *Mes vingt-cinq jours. Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Vol. II. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

---. *Mont-Oriol. Romans de Guy de Maupassant*. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

---. *Pierre et Jean. Romans de Guy de Maupassant*. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

---. *Sur L'eau. Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Vol. I. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

---. *Sur l'eau. Récit de voyage. Maupassant par les textes*. Web. 12 Nov. 2012. <<http://maupassant.free.fr>>.

---. *Une partie de campagne. Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Vol. I. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

### IV. Textes sur Maupassant :

Bayard, Pierre. *Maupassant juste avant Freud*. Paris : Minuit, 1994.

Bonnefis, Philippe. *Comme Maupassant*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1981.

---. *Maupassant : Sur des galet d'Étretat*. Paris : Galilée, 2007.



- . *Parfums : Son nom de Bel-Ami*. Paris : Galilée, 1995.
- . Préface, Commentaires et Notes sur *Mont-Oriol*. Paris: Albin Michel, 1988.
- . *Sept portraits perfectionnés de Guy de Maupassant*. Paris : Galilée, 2005.
- Bussillet, Dominique. *Maupassant et l'univers de Caillebotte : Essai*. Cabourg : Éditions Cahiers du Temps, 2010.
- Calder, Martin. « Something in the Water: Self as Other in Guy de Maupassant's *Le Horla*: A Barthesian Reading ». *French Studies* 52 (1998): 46-47.
- Cogny, Pierre. « La Rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant ». *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 1980, 159-168.
- Demont, Bernard. *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant : Une rhétorique de l'espace géographique*. Paris : Champion, 2005.
- Donaldson-Evans, Mary. *A Woman's Revenge : The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*. Lexington : French Forum Publishers, 1986.
- . *Medical Examinations : Dissecting the Doctor in French Narrative Prose, 1857-1894*. Lincoln: U of Nebraska P, 2000.
- Fonyi, Antonia. *Maupassant 1993*. Paris : Editions Kimé, 1993.
- Forestier, Louis. « Notice » *Mont-Oriol*. *Mont-Oriol. Romans de Guy de Maupassant*. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, 1431-1443.
- . « Notice et Notes ». *Sur l'eau. Sur L'eau. Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Vol. I. Ed. Louis Forestier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, 1281-1282.

Giacchetti, Claudine. *Maupassant : Espaces du roman*. Genève : Librairie Droz S.A., 1993.

Gicquel, Alain-Claude. « L'élément liquide dans l'œuvre de Maupassant ». *Revue des Deux Mondes* (1993) : 46-51.

Greimas, Algirdas Julien. *Maupassant : The Semiotics of Text Practical Exercises*. Trans. Paul Perron. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988.

Harris, Trevor A. Le V.. « Maupassant's *Mont-Oriol* : Narrative as Declining Noun ». *Modern Language Review* 89.3 (1994) : 581-594.

Johnson, Sharon P. *Boundaries of Acceptability: Flaubert, Maupassant, Cézanne, and Cassatt*. New York : Peter Lang, 2000.

Johnston, Marlo. *Guy de Maupassant*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2012.

Lanoux, Armand. *Maupassant le Bel-Ami*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1967.

---. Postface « Guy de Maupassant dans son élément ». *Guy de Maupassant. Sur l'eau*. Paris : Le club du meilleur livre, 1959.

Marcoïn, Francis. « La Représentation bloquée ». *Revue des sciences humaines* 154 (1974).

#### **V. Textes sur l'écocritique et l'eau :**

Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1947.

---. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948.

---. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942.

- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge : Harvard UP, 2000.
- Blanc, Nathalie, Thomas Pughe and Denis Chartier. « Littérature et écologie : vers une écopoétique ». *Ecologie et Politique* 2.36 (2008) : 15-28.
- Blanc, Nathalie. « Éthique et esthétique de l'environnement ». *Textuel* (2008) : 1-7, Web. 12 Nov. 2012. <<http://espacestemp.net/document4102.html>>.
- Buell, Lawrence. « Ecocriticism: Some Emerging Trends ». *Qui Parle. At the Intersections of Ecocriticism*, Special Issue. Ed. Katrina Dodson. 19. 2. (2011): 87-116.
- Bureau, Luc. « La nuit Liquide ». *L'eau : Mythes et réalités*. Ed. Maryvonne Perrot. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 1996.
- Bryson, J. Scott, ed. *Ecopoetry : A Critical Introduction*. Salt Lake City : The U of Utah P, 2002.
- Collot, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : Librairie José Corti, 2005.
- Collot, Michel. « Vers une géographie littéraire ». 10 Feb. 2011. Web. 12 Nov. 2012 <<http://geographielitteraire.hypotheses.org/230>>.
- Coupe, Laurence, ed. *The Green Studies Reader: from Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge, 2000.
- Craplet, Michel. « La Médecine thermale : Du plaisir à la cure ». *Villes d'eaux en France*. Ed. Lise Grenier. Paris : Editions Fernand Hazan, 1986.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas, 1969.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004.
- Glotfelty, Cheryl, and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: U of Georgia P, 1996.

- Goubert, Jean-Pierre. *Une histoire de l'hygiène : Eau et salubrité dans la France contemporaine*. Paris : Robert Laffont, 1986.
- Houille, Thierry. *L'eau et la pensée grecque : Du mythe à la philosophie*. Paris: L'Harmatan, 2010.
- Johnson, Loretta. « Greening the Library : The Fundamentals and Future of Ecocriticism ». *Choice* Dec. 2009: 7-13.
- Ladurie, Emmanuel Le Roy. Introduction. *Une histoire de l'hygiène : Eau et salubrité dans la France contemporaine*. Jean-Pierre Goubert. Paris : Robert Laffont, 1986 8-25.
- Lynch, Tom, Cheryll Glotfelty, and Karla Armbruster, eds. *The Bioregional Imagination: Literature, Ecology, and Place*. Athens: U of Georgia P, 2012.
- Murphy, Patrick D., ed. *Literature of Nature: an International Sourcebook*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- Posthumus, Stephanie « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres ». *Mosaic, a journal for the interdisciplinary study of literature* 44.2 (2011) : 85-100.
- Prévost, Marie-Laure, ed. *Victor Hugo : L'homme océan*, Paris : Seuil, 2002.
- Pughe, Thomas. « Réinventer la nature : vers une éco-poétique ». *Études anglaises* 1.58 (2005) : 68-81.
- Rat, Pierre. « L'eau des géologues et la machine terre ». *L'eau : Mythes et réalités*. Ed. Maryvonne Perrot. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 1996.
- Simonot-Grange, Marie-Hélène. « La réserve d'eau des minéraux du mythe de la 'Pierre qui bout' à la connaissance et les applications scientifiques actuelles ». *L'eau : Mythes et réalités*. Ed. Maryvonne Perrot. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 1996.

Skinner, Jonathan. « Editor's Statement ». *Ecopoetics* 1 (2001) : 5-8.

Wandzioch, Magdalena. « Les images de l'eau dans quelques récits fantastiques au XIX<sup>e</sup> siècle ». *In aquas scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*. Ed. Michal Piotr Mrozowicki. Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2005, 79-87.

## **VI. Autres textes :**

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Édition de Cluny, 1941.

Derrida, Jacques. « Jacques Derrida, penseur de l'événement. » Entretien par Jérôme-Alexandre Nielsberg. *L'Humanité*. 28 Jan. 2004.

Dupuy, Jean-Pierre. « De l'économie : considérée comme théorie de la foule ». *Stanford French Review* 2.2 (1983).

Freud, Sigmund. « Fetishism. » *Sexuality and the Psychology of Love* (1927).  
NY : Simon & Schuster Inc, 1997.

Herzfeld, Claude « La foule, figure mythique, selon Octave Mirbeau ». *La foule: mythes et figure de la Révolution à aujourd'hui*. Ed. Jean-Marie Paul. Presses universitaires de Rennes, 2004.

Hésiode. *La Théogonie*. Web. 12 Nov. 2012. <<http://philoctetes.free.fr/theogonie.htm>>.

Hugo, Victor. *Les Travailleurs de la mer*, Paris : Gallimard, 1980.

Lacan, Jacques. « Le désir et son interprétation ». *Séminaire VI*. 15 April 1959.

Le Bon, Gustave. *Psychologie des foules*. Paris: Presses universitaires de France, 1963.

Michelet, Jules. *La Mer* (1861). Paris : Gallimard, 1983.

Moscovici, Serge. « Les foules avant la foule ». *Stanford French Review* 2.2 (1983).

- Nouvet, Claire. *Enfances Narcisse*. Paris : Galilée, 2009.
- Poe, Edgar Allan. *Narrative of A. Gordon Pym. The Fall of the House of Usher and other Tales*. Intro. Stephen Marlowe. New York : Penguin Signet Classic, 1998.
- Ponge, Francis. « Ecrits récents ». *TXT* 3-4, 1971.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Terre des hommes*. Paris : Folio, 1998.
- Sand, George. « Le poème de Myzra – Hamlet ». Sand G. 1853. *Hamlet Œuvres illustrées de George Sand*. Tome VI. Paris : J. Hetzel. Web. *Gallica*. 4 Sept. 2012. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107431r.r=Hamlet+G+Sand.langEN>>.
- Schor, Naomi. *Zola's Crowds*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1978.
- Serres, Michel. *Les Cinq sens*. Paris : Grasset, 1985.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Acte 4. Œuvres complètes de Shakespeare : Hamlet* Tome I. 1864. Paris : Librairie Académique Didier. Web. *Project Gutenberg*. 4 Sept. 2012. <<http://www.gutenberg.org/files/15032/15032-h/15032-h.htm>>.
- Wunenburger, Jean-Jacques. « Esthétique et épistémologie de la foule : une auto-poïétique complexe ». *La foule : mythes et figures de la Révolution à aujourd'hui*. Ed. Jean-Marie Paul. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004.