



**Université de REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE**

**ECOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ 555**

**THESE**

Pour obtenir le grade de  
Docteur de l'Université de Reims Champagne-Ardenne

**Discipline : Littérature générale et comparée**

Présentée et soutenue publiquement par :

**Rachel LOLLIOT**

le lundi 20 avril 2015

**Mécanismes de la fatalité et construction d'un élan vital  
dans les nouvelles de Theodor Storm et de Guy de Maupassant**

**JURY**

**Mme Mariane BURY**, Maître de conférences HDR, Paris IV-Sorbonne, Présidente  
**Mme Helga MEISE**, Professeur des universités HDR, Reims, Directrice de thèse  
**Mme Isabelle KRZYWKOWSKI**, Professeur des universités HDR, Grenoble III, Rapporteur  
**Mme Angelika SCHOBBER**, Professeur des universités HDR, Limoges, Rapporteur

« Plus l'esprit se fait joyeux et sûr, plus l'homme perd l'habitude du rire sonore ; en revanche, il lui naît sans discontinuer un sourire spirituel, signe de l'émerveillement qu'il trouve aux innombrables charmes cachés de cette longue existence. »

Nietzsche, « le voyageur et son ombre », *Humain trop humain*, 1878

## Dédicace

A monsieur Axel Gellhaus, professeur de littérature allemande à la RWTH d'Aix-la-Chapelle, décédé le 30 septembre 2013, qui a étroitement collaboré avec la germanistique française,

mon cotuteur de thèse en Allemagne.

Je me souviendrai toujours de mon premier rendez-vous avec Axel Gellhaus, dans son bureau de l'université d'Aix, c'était un jour de neige, c'était un jour où les transports en commun ne fonctionnaient pas, j'avais pris un taxi qui n'avait pu continuer sa route tellement c'était glacé, j'avais poursuivi le chemin à pied, c'était effectivement vraiment glacé ... Nous avons bu un thé.

Et nous avons si longtemps discuté et débattu sur mon sujet de thèse, sur la fatalité, sur les mécanismes de la fatalité, sur l'élan vital et surtout, sur *Psyche* de Carl Gustav Carus, tandis que la neige tombait derrière les carreaux.

Monsieur Gellhaus, vous m'aviez prêté votre propre livre, je devais vous le rendre lorsque ma thèse serait soutenue, comme un pari, comme l'achèvement d'un travail de longue haleine, ce livre, j'aurais dû vous le rendre aujourd'hui, mais vous n'êtes plus.

Telle une course de relais, ce livre est pour moi le témoin d'un parcours.

Monsieur Gellhaus, vous m'avez passé le témoin dans ce parcours de la recherche littéraire et philosophique.

Ce livre témoin est signe de régénération, il est pour moi, élan vital.

## Remerciements

Je remercie en tout premier lieu Helga Meise, ma directrice de thèse, sincèrement, fortement et très chaleureusement, qui m'a permis de traiter ce sujet dans toute son exhaustivité avec rigueur et méthode. Elle m'a témoigné de sa confiance dans la réalisation de ce travail en m'indiquant des pistes de lectures et de recherches, en me prodigant des conseils précieux et en exigeant le meilleur de moi-même. Dans ma mémoire seront à jamais gravés ces rendez-vous de travail si riches et intenses autour d'un thé fumant et de petits gateaux, les pages de brouillon éparses sur la table, les livres ouverts, l'ordinateur ronronnant, nos discussions s'enflammant autour de questions qui me retranchaient dans mes contradictions. C'est comme cela qu'on avance et qu'on arrive à un travail satisfaisant, c'est dur, mais c'est ça, la recherche !

Je remercie également toute l'équipe de 'Ma Thèse en 180 secondes' qui m'a entraînée à présenter mon travail de recherche en un temps record et ce, de manière ludique et vulgarisée. J'ai pu vivre une expérience fabuleuse lors de la nationale à Lyon et défendre la littérature contre les sciences dures. Je n'oublierai pas cette confiance qui m'a été accordée. J'ai été fière de porter les couleurs de l'URCA et de présenter mon sujet de thèse en m'amusant.

Je remercie Andreas Arnold, mon professeur de mathématiques au collège et que j'ai retrouvé 'par hasard' m'enseignant l'allemand au lycée. Son histoire personnelle se conjuguant à la grande Histoire de l'Allemagne de l'Est m'a bouleversée. Il m'a fait aimer sa langue et son pays, il m'a fait connaître Storm et le *Schimmelreiter* lorsque j'avais dix-sept ans. De là est née ma passion pour la langue et la littérature allemande, en particulier pour Storm.

Je remercie Madame Kahn du lycée le Castel pour m'avoir fait découvrir la littérature française et Maupassant en particulier.

Je remercie ma famille, mes parents, ma sœur et mon frère. Je remercie tout particulièrement ma Pitchoune et son Pirate. Je n'oublie pas non plus Mimi.

Je remercie mes collègues du CMPJA de Bouffémont qui presque tous les jours me demandaient : « Alors, ça avance, cette thèse ? » Et ce, pendant presque six ans !

Et last, *but not least*, je remercie mon compagnon de vie, Cyril.

## **Résumé en français**

La nouvelle étant un récit bref, elle est à même de représenter le tragique de l'existence : elle attrape sur le vif tous les événements de la vie et les présente dans une économie restreinte. Theodor Storm et Guy de Maupassant ne manquent pas à cette règle et proposent des récits marqués par l'empire de la fatalité. Celle-ci est la manifestation du destin et/ ou du hasard qui transparaissent à travers la description de paysages réalistes et à travers la mise en avant d'objets clé qui entraînent avec eux la décrépitude des personnages. La technique narrative est également au service de la mise en scène de ce déterminisme, ainsi, l'un et l'autre auteur se permettent d'enchâsser les histoires, de revenir en arrière dans la narration pour mieux faire peser le poids du destin et/ ou du hasard afin de souligner que chacun fonctionne comme un mécanisme à ressort se déroulant tragiquement. Pourtant, même si tout laisse supposer le contraire, ces nouvelles ne sont pas qu'imprégnées de pessimisme. En effet, de cette fatalité empreinte de destin et/ ou de hasard se dégage un élan vital caractéristique de la pensée philosophique et sociale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le destin et/ ou le hasard est en fait l'expression aveugle d'une volonté qui détermine le choix des personnages. Aussi ces nouvelles mettent-elles l'accent sur l'illusion du libre arbitre des personnages. De là, l'élan créatif issu de l'écriture permet une suspension de ce déterminisme. Ainsi, ce sont ces mécanismes de la fatalité qui sont démontés dans ce travail afin de repérer cet élan vital, salvateur et libérateur propre à la conception philosophique et littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle.

## **Mots clés**

Apollon, argent, autorité, autre, bateau, capitalisme, catharsis, cauchemar, célibataire, conscient, construction, culpabilité, dedans, dehors, destin, déterminisme, diable, dieu, Dionysos, disparition, double, eau, économie, élan vital, en marge, enfant, ennui, exclusion, fatalité, faute, finalisme, force innommable, hasard, horizontalité, Horla, hors-soi, inceste, inconscient, je-ne-sais-quoi, liberté, mécanique, mécanismes, mer, mort, narratologie, naturalisme, naufrage, norme, nouvelle, objet, père, pessimisme, phénoménologie, prison, psyché, psychisme, psycho-analyse, réalisme, régénération, répétition, rêve, société, suicide, tempête, temps, tragédie, transcendance, verticalité, viol, vivant, volonté, vouloir

**Titre de la thèse en anglais** : Mechanisms of fate and construction of a life force in the short stories of Theodor Storm and Guy de Maupassant

### **Abstract**

A short story is a brief narrative and therefore can represent the tragic of existence : it catches on the spot all the events of life and presents them in a restricted economy. Theodor Storm and Guy de Maupassant obey the rule and offer narratives marked by fatality, which is the demonstration of fate and/ or chance shown through the description of realistic landscapes and through the emphasis of key objects which pull with them the decline of the characters. The narrative technique also serves the fabrication of this determinism. So, both authors allow themselves to intersperse stories, to go back into the narration, so that the weigh of fate and/ or chance is heavier and works as a spring mechanism taking place tragically. Nevertheless, even if everything suggests the opposite, these short stories are not so pessimistic. Indeed, a life force typical of the philosophical and social thinking of the 19<sup>th</sup> century arises from this fatality marked with fate and/ or chance. Fate and/ or chance is in fact the blind expression of a will which determines the choice of characters. So these short stories emphasize the illusion of characters' free will who think they can decide of their life. From there, the creative impulse stemming from the writing allows a interruption of this determinism. So, it is those mechanisms of fate that are defused in this work to observe this saving and liberating life force, inherent to the philosophic and literary concept of the XIX<sup>th</sup> century.

### **Keywords**

Apollo, authority, boat, boredom, capitalism, catharsis, chance, child, conscious, construction, death, determinism, devil, Dionysus, disappearance, double, dream, economy, exclusion, fatality, fate, father, fault, finalism, freedom, god, guilt, horizontality, Horla, in margin, incest, I-not-know-what, inside, life force, living, mechanics, mechanisms, money, narratologie, naturalism, nightmare, norm, object, other, out of oneself, outside, pessimism, phenomenology, prison, psyche, psychology-analysis, rape, realism, regeneration, repetition, sea, short story, single woman(man), society, storm, suicide, time, tragedy, transcendence, unconscious, unspeakable strength, verticality, water, will, wreck.

**Discipline** : Littérature et civilisation françaises. Littérature et civilisation allemandes.  
Littératures comparées.

**Université** : Reims Champagne-Ardenne.

**Ecole doctorale** : Sciences de l'Homme et de la Société.

**Laboratoire** : Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues et la Pensée.

## Sommaire

### **Introduction générale - p.21-**

Etat de la recherche et choix du sujet - p.21- Observation - p.25- Problématique - p.31-

### **Prolégomènes - p.36-**

#### **1. Les concepts-clés : ‘destin’ versus ‘hasard’ - p.36-**

##### **1.1 Histoire du mot ‘destin’ ou ‘Schicksal’ - p.36-**

Le ‘destin’ comme ‘force extérieure’ et comme ‘logos du cosmos’ -p.36- Le destin et la nécessité : la question de la liberté humaine -p.38- Sens du mot destin au siècle de Storm et Maupassant -p.40-

##### **1.2 Histoire du mot hasard ou Zufall -p.42-**

La perception mathématique du hasard -p.44- Sens du mot chez Storm et Maupassant -p.45-

#### **2. Contextualisation philosophique -p.47-**

##### **2.1 Le ‘vouloir vivre’ ou ‘Lebenswille’ selon Schopenhauer -p.47-**

Une philosophie de la répétition -p.49- Une philosophie de l’ennui -p.51- Le pessimisme schopenhauerien versus le pessimisme selon Darwin -p.53-

##### **2.2 La tragédie -p.57-**

Histoire de la tragédie -p.57- La tragédie chez Nietzsche -p.58- Dionysos et le hasard -p.61-

##### **2.3 L’élán vital -p.66-**

Filage historique de l’Antiquité au XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècles -p.66- Opposition de l’élán vital tragique au finalisme et au déterminisme -p.76- Les ramifications de l’élán vital -p.78- Un mouvement de vie caractérisé par la durée et la mémoire -p.79-

#### **3. Contextualisation littéraire -p.81-**

##### **3.1 Les courants littéraires -p.81-**

Le réalisme -p.82- Le naturalisme -p.88- Chez Storm -p.94- Chez Maupassant -p.97-

### **3.2 La nouvelle comme genre -p.99-**

Un 'genre mineur' ? -p.99- Histoire de la nouvelle -p.100- La nouvelle chez Storm -p.100- Chez Maupassant -p.107-

## **Partie 1 : le réel**

### **Examen du réel à travers le prisme de la société**

#### **Analyse sociale : les mécanismes de la fatalité dans l'organisation sociale**

#### **1. La représentation de la société chez Storm et Maupassant : étude des personnages**

##### **1.1 Les personnages dans la norme -p.114-**

La noblesse -p.114- La bourgeoisie et la petite bourgeoisie -p.115- L'autorité judiciaire - p.122- La classe moyenne -p.122- L'employé -p.122- Le spéculateur -p.126- La paysannerie -p.128-

##### **1.2 Les personnages en marge -p.131-**

La classe populaire -p.131- Le prisonnier -p.134- La figure du mendiant -p.134- La petite vieille -p.135- Le vagabond -p.135- La prostituée -p.136- L'ermite -p.136-

#### **2. Problèmes sociaux et échecs -p.137-**

##### **2.1 Economie et capitaux -p.137-**

Le capitalisme : Définition et ascension -p.137-

##### **2.2 Argent et destruction de la famille -p.139-**

L'argent déclencheur de la fatalité -p.139- Le manque d'argent -p.140- Le désir d'argent - p.143- L'avarice -p.150-

#### **3. Etat des lieux de la société -p.158-**

##### **3.1 Etude phénoménologique de la maison -p.158-**

L'intimité du refuge -p.161- L'horizontalité : le changement de maison -p.163- La verticalité : « La maison de la cave au grenier » -p.164- Le dedans -p.172- Le dehors -p.177- La prison -p.179-

### **3.2 Etude phénoménologique de l'eau -p.180-**

L'eau douce -p.181- Le puits -p.182- La rivière -p.197- L'eau salée : la mer -p.204- La barque et le bateau -p.210- La tempête et le naufrage -p.214-

## **4. Conclusion de la première partie -p.221-**

## **Partie 2 : du réel vers l'irréel**

### **De l'objet matériel à l'objet libéré de ses fonctions**

**Analyse des objets : l'organisation des objets en système et son impact sur le système fatal**

#### **1. Définition de l'objet -p.223-**

##### **1.1 Analyse sémiologique -p.223-**

Distinction entre 'Gegenstand' et 'Objekt' -p.226- Définition philosophique de l'objet -p.228-

##### **1.2 L'organisation en système des objets chez Storm et Maupassant -p.232-**

#### **2. L'objet matériel : la prothèse, le bijou, le bibelot -p.234-**

##### **2.1 L'objet décoratif de la personne -p.235-**

L'objet comme prothèse -p.235- L'objet embellissant le personnage -p.245-

##### **2.2 L'objet décoratif de la maison -p.259-**

#### **3. L'objet en papier -p.263-**

##### **3.1 La lettre -p.263-**

La lettre d'ami -p.263- La lettre de dénonciation -p.264- La lettre de demande -p.265- La lettre refusée -p.271-

### **3.2 Les papiers d'identité -p.281-**

Les papiers compromettants -p.281- Les papiers d'exclusion -p.284-

### **4. L'objet libéré de ses fonctions : l'argent et le temps -p.285-**

#### **4.1 L'argent : moyen économique de communication -p.285-**

L'argent matérialisé par un objet : le portefeuille et le livre de compte -p.289- L'argent en litige -p.299- L'insatisfaction financière -p.307-

#### **4.2 L'expression du temps à travers l'évocation d'un objet -p.312-**

Le beffroi -p.314- L'horloge de salon -p.317- La cloche d'entrée -p.320- La montre -p.321- Le gong chinois -p.325- La clé -p.326- Le portrait -p.327- La photographie -p.330-

### **5. Conclusion de la deuxième partie -p.337-**

## **Partie 3 : vers l'irréel**

### **De la transcendance vers l'élan vital**

**Analyse transcendantale : les fondations et la construction d'un élan vital après le dépassement du pessimisme**

#### **1. Mécanisation du système fatal -p.340-**

##### **1.1 Du vivant vers le mécanique -p.341-**

##### **1.2 Du double ou du 'hors soi' -p.348-**

##### **1.3 Du disparu -p.356- et du mort -p.360-**

#### **2. Des forces supérieures -p.366-**

##### **2.1 La force innommable -p.366-**

Des faits de langue -p.367- Les expressions à travers le diable et Dieu -p.367- L'évocation du diable -p.368- Le visage du diable -p.370- Le rôle joué par le diable -p.374- L'évocation de Dieu -p.376- Le 'je-ne-sais-quoi' ou le 'comme si' -p.381- Répétition et instinct -p.393- L'expression de la volonté -p.398-

##### **2.2 Des événements extérieurs irraisonnés -p.405-**

La superstition détrônée -p.405- Les signes annonciateurs : Les oiseaux -p.405- La feuille de thé -p.409-

### **2.3 L'expression du destin et du hasard**

La manifestation du destin -p.413- La manifestation du hasard -p.423-

### **2.4 L'expression du psychisme -p.441-**

A travers les personnages de papier -p.441- A travers la 'Dichtung' -p.448-

## **3. La régénération à travers l'élan vital -p.451-**

### **3.1 La réminiscence pour un présent régénéré -p.451-**

Le cauchemar : du rouge vers le bleu ou du sang vers la vie -p.466-

### **3.2 Le principe de régénération : entre absence et présence -p.472-**

L'absence de régénération à travers les couples sans enfant -p.474- L'absence de régénération ou la régénération non choisie à travers le personnage célibataire -p.477- Une célibataire à part, Miss Harriet en tant que principe régénérateur -p.479- L'absence de régénération ou la régénération à travers l'image de l'enfant -p.481-

### **3.3 La régénération chez les deux nouvellistes -p.481-**

Chez Storm -p.481- Chez Maupassant -p.494-

## **4. La régénération à travers l'écriture -p.499-**

### **4.1 La régénération intradiégétique -p.499- et métadiégétique -p.506-**

### **4.2 La régénérescence à fonction idéologique -p.507-**

### **4.3 La régénérescence autodiégétique -p.511-**

## **5. Conclusion de la troisième partie -p.513-**

## **Conclusion générale et perspectives -p.516-**

Bibliographie -p.522- Index des noms propres -p.559- Table des matières détaillées -p.567-

Résumés -p.576-

## **Editions de référence, abréviations et résumés des nouvelles à l'étude**

### **Note relative à l'utilisation des abréviations de désignation des textes à l'étude**

Notre travail portera sur des nouvelles choisies. Nous utilisons l'édition *Deutscher Klassiker Verlag* éditée par Dieter Lohmeier en 1998, intitulée *Theodor Storm Gedichte Novellen 1848-1867 ; 1867-1880 et 1881-1888* en quatre tomes publiés en 1998 pour les nouvelles allemandes et l'*Edition Gallimard*, Bibliothèque de *La Pléiade*, avec un texte établi et annoté par Louis Forestier en deux tomes publiés respectivement en 1974 et 1979 pour les textes de Maupassant.

### **Concernant les œuvres de Theodor Storm**

*Carsten Curator* est abrégé en *Curator*

*Hans und Heinz Kirch* en *Kirch*

*Ein Doppelgänger* en *Doppelgänger*.

Pour plus de simplicité dans la lecture, la même abréviation sera utilisée lorsqu'elle désigne le texte source et la traduction.

Le chiffre romain indique le tome dans lequel le texte source se situe, tandis que le chiffre arabe désigne la page.

Ex. *Kirch* (62) indique que le passage se situe dans la nouvelle *Hans und Heinz Kirch* à la page 62 de la traduction, la référence du texte source se situe dans la note de bas de page référencée.

### **Concernant les œuvres de Guy de Maupassant**

Le titre d'origine est conservé pour chaque texte, hormis *Le champ d'oliviers* qui est abrégé en *Le champ*.

Le chiffre romain indique le tome de la nouvelle, tandis que le chiffre arabe renvoie à sa page.

Nous faisons le choix de mettre en italiques le titre des nouvelles.

## Présentation des textes

Pour l'auteur allemand :

*Carsten Curator*, 1878 (II, 456-522), (*Curator*)

*Hans und Heinz Kirch*, 1882 (III, 58-130), (*Kirch*)

*Ein Doppelgänger*, nouvelle publiée en 1887 (III, 517-579), (*Doppelgänger*)

En ce qui concerne Maupassant :

*Une aventure parisienne*, 1881, (I, 329-335), (*Une aventure*)

*A cheval*, éditée en 1883, (I, 704-710), (*A Cheval*)

*M. Jocaste*, 1883, (I, 717-721), (*M. Jocaste*)

*Miss Harriet*, 1884, (I, 876-895), (*Miss Harriet*)

*La ficelle*, 1883, (I, 1080-1086), (*La Ficelle*)

*La parure*, 1884, (I, 1198-1206), (*La Parure*)

*La Petite Roque*, 1885, (II, 618-650), (*La Petite Roque*)

*L'Ermite*, 1886, (II, 685-691), (*L'Ermite*)

*Le vagabond*, 1887, (II, 856-867), (*Le Vagabond*)

*Le port*, 1889 (II, 1125-1133), (*Le Port*)

*Le champ d'oliviers*, 1890, (II, 1179-1204), (*Le Champ*)

## Résumés des textes

### Chez Storm

#### *Carsten Curator (Curator)*, 1878

Dans une petite ville, Carsten s'occupe des affaires privées des gens, c'est son métier, d'où son surnom « curator », il est tuteur. Il s'occupe notamment des affaires de Juliane, fille d'un spéculateur étranger qui s'est pendu pendant le blocus continental mis en place par Napoléon. Carsten épouse la jeune fille. Celle-ci meurt en mettant au monde leur premier enfant qui porte le nom de Heinrich. En même temps, un parent éloigné de Carsten meurt laissant seule une petite fille prénommée Anna. Carsten la recueille à la maison et va s'occuper de celle-ci. Une fois majeur, Heinrich mène une vie de débauche dans la ville de Hambourg, il a des dettes que son père rembourse. Un jour, par amour, mais aussi pour se consolider financièrement, Heinrich propose le mariage à Anna, ils ont un enfant qu'ils prénomment comme son père. Heinrich le père continue à jouer aux jeux, perd beaucoup d'argent, il sort, offre des bijoux à sa femme, tombe dans l'ivresse. Son père, Carsten, ne supporte plus cette inconduite et jette son fils dehors, refusant de l'aider encore une fois. Peu après, pendant une tempête, Heinrich monte dans un canot malgré la tempête. On entend un homme crier à l'aide, accroché à un poteau, c'est Heinrich, puis plus rien. Depuis, Carsten vit avec Anna et son petit fils.

#### *Hans und Heinz Kirch (Kirch)*, 1882

Heinz est le fils de Hans Kirch, et ce dernier souhaite que son fils atteigne un rang social digne de ce nom. Cependant, Heinz ne répond pas aux attentes de son père. Il prend la mer en tant que marin, après s'être amouraché en cachette de la petite Wieb. Pendant la traversée, il écrit à son père une lettre qui n'est pas affranchie, le père refuse ce courrier. Lorsque Heinz revient à la maison après un très long temps, la rumeur court qu'il ne serait pas Heinz, mais Hasselfritz, un ancien camarade de jeu de Heinz. Doutant de son identité et croyant cet homme un usurpateur, le père rejette une seconde fois son fils en lui remettant une enveloppe avec de l'argent et en exigeant son départ. Seule Wieb reconnaît Heinz. Le père et le fils se querellent, Heinz quitte la maison. Une nuit de tempête, Hans fait une attaque cardiaque et en même temps, dans un cauchemar, il voit son fils tel un fantôme dans la

chambre, dégoulinant d'eau. Ce mauvais rêve signe la disparition de Heinz et la peine de son père qui reste seul avec sa belle fille et son petit fils.

***Ein Doppelgänger (Doppelgänger), 1887***

Le narrateur arrive à l'auberge 'A l'Ours' et y rencontre un forestier avec qui il fait plus ample connaissance. Il se trouve que l'épouse du forestier, Christine, vient de la même ville que le narrateur. Il est décidé que le narrateur passera quelques jours chez le forestier et sa femme. Christine se confie au narrateur, elle lui raconte qu'elle a perdu sa mère à trois ans et que son père s'appelle John Glückstadt, du nom de la ville où il avait dû purger une peine de prison. La femme du forestier fait des cauchemars, mais n'en connaît pas la raison. Il se trouve que le narrateur sait qui est ce John Glückstadt et il raconte son histoire au forestier. John Glückstadt s'appelle en fait John Hansen, après sa sortie de prison, il est contremaître et rencontre Hanna, qu'il épouse. Ils ont un enfant, Christine. Lors d'une dispute, John pousse Hanna, celle-ci se fracasse la tête contre un poêle et meurt. Une mendicante, Marika, s'occupe de la petite fille. Un ancien bagnard, du nom de Wenzel fait son apparition, il connaît John. Dans la ville, la rumeur court que les deux anciens prisonniers vont entreprendre de mauvais coups. Les mauvaises langues se délient. John perd son travail. En outre, l'hiver est rude, il fait très froid, John défait la barrière de bois qu'il avait lui-même construite auparavant autour du puits afin que Hanna ne tombe dedans. Les planches de la barrière leur permettront de se chauffer. Il faut manger, John vole des pommes de terre dans ce même champ et tombe dans le puits qui n'est plus sécurisé. Plus tard, le narrateur reçoit une lettre du forestier qui lui confie qu'il a raconté l'histoire de John Glückstadt à sa femme, telle qu'il la lui avait racontée. Le narrateur part le lendemain chez ses amis. Le fils de Christine et du forestier est là aussi. Christine essaie de trouver en son fils les traits de son père.

**Chez Maupassant**

***Une aventure parisienne (Une aventure), 1881***

Une femme, envieuse de connaître l'amour hors mariage, décide de partir pour Paris et ainsi rompre avec le train-train quotidien de sa vie provinciale trop tranquille et paisible. Elle rencontre un écrivain illustre, Jean Varin, dans une boutique de bibelots chinois. Elle choisit, en accord avec lui, de le suivre dans son quotidien jusqu'à finir la nuit chez lui, dans son lit.

Là, il ne se passe rien de ce qu'elle avait pu imaginer. En plus, l'écrivain s'endort en ronflant. Elle rentre chez elle le lendemain matin, triste et désespérée, croisant sur son chemin les balayeurs de Paris.

***A cheval*** (*A Cheval*), 1883

Hector de Gribelin, travaillant dans les bureaux du ministère de la marine, se voit remettre un jour une gratification extraordinaire de trois cents francs. Avec cet argent, il décide de faire un tour à cheval. L'animal est fougueux et le cavalier finit par ne plus le maîtriser. C'est alors qu'en face du Palais de l'Industrie, il renverse une vieille femme. A partir de ce moment-là, la vie d'Hector de Gribelin prend un tournant radical. Toutes ses économies servent à payer la pension de la petite vieille qui profite largement de la situation simulant la paralysie et l'invalidité et engraisant chaque jour un peu plus à vue d'œil.

***M. Jocaste*** (*M. Jocaste*), 1883

Le narrateur s'adresse à une femme avec qui il a eu une discussion à propos d'un homme qui commit un inceste. Il décide de nous raconter ce fait. Voici l'histoire racontée : Monsieur Pierre Martel aime éperdument une femme alors que celle-ci est mariée à un vieil homme. Le jeune galant et cette femme deviennent amants. Ils ont un enfant ensemble et elle meurt en mettant au monde une fille que le vieil homme ne reconnaît pas, sachant que le bébé est d'un autre. Le mari meurt. Pierre Martel décide de retrouver cette enfant. En elle, il retrouve les traits de sa mère, son amante. Que faire ? Pierre Martel est pris d'un amour fou pour cette jeune fille. Il décide de l'épouser. Le narrateur conclut son texte en précisant qu'il aurait agi comme cet homme.

***La ficelle*** (*La Ficelle*), 1883

Un paysan, du nom de Maître Hauchecorne trouve, un jour de marché sur la place de Goderville, un bout de ficelle. Maître Malandain, le bourrelier, l'observe mettre ce bout de ficelle dans sa poche. Plus tard, on apprend qu'un portefeuille en cuir noir contenant cinq cents francs a été perdu. On soupçonne Maître Hauchecorne de s'être emparé de ce portefeuille et d'avoir conservé l'argent. Le bourrelier l'aurait aperçu. Le paysan ne cesse de

répéter à qui veut l'entendre son histoire de bout de ficelle, il n'est pas crédible et meurt, rendu complètement fou par cette histoire.

***Miss Harriet (Miss Harriet), 1884***

Léon Chenal, peintre, raconte à une petite assemblée réunie dans un break en direction des ruines de Tancarville son histoire d'amour. A l'âge de vingt-cinq ans, en route sur les chemins de campagne, à la recherche de paysages à peindre, il s'arrête dans une auberge tenue par la mère Lecacheur, y loge également une Anglaise d'un certain âge qui s'appelle Miss Harriet. Celle-ci n'est pas appréciée dans le village, on la surnomme 'l'athée', 'l'hérétique' ou encore 'la démoniaque'. Le peintre et elle font connaissance, elle tombe amoureuse de lui. Un jour, elle le surprend dans les bras de la petite bonne de la ferme. Plus tard, l'Anglaise a disparu, on la retrouve morte dans le puits.

***La parure (La Parure), 1884***

Mathilde Loisel, femme d'un petit commis au ministère de l'instruction publique, vivant modestement avec son mari et rêvant d'une vie plus luxueuse, emprunte un jour une parure de diamants à son amie Mme Forestier pour se rendre à un bal. Mathilde perd cette rivière de diamants. Elle et son mari en rachètent une semblable, ce qui leur coûte beaucoup d'argent, au point de renvoyer la bonne et de changer de logement. Ils vivent très pauvrement, Mathilde se voit obligée de faire les travaux durs et perd sa jeunesse, mais la nouvelle parure est remboursée. Beaucoup plus tard, Mathilde Loisel tombe sur Mme Forestier toujours aussi jeune et joyeuse, qui a du mal à reconnaître son amie tant celle-ci a vieilli. Mathilde lui avoue la perte de la parure et les efforts qu'elle a dû fournir avec son mari afin de rembourser la nouvelle rivière. Mme Forestier confie alors à Mme Loisel que sa parure était fausse et ne coûtait tout au plus que cinq cents francs.

***La Petite Roque (La Petite Roque), 1885***

Une enfant, Louise Roque, surnommée 'La Petite Roque' a été violée et tuée. L'assassin est le maire de la commune, M. Renardet, qui cache son crime. Après le meurtre, il est hanté chaque nuit par le fantôme de Louise. Il souffre psychologiquement et a envie de se donner la mort, une fois en voulant se jeter sous un arbre qu'on abattait, une autre en

souhaitant se donner un coup de revolver dans la bouche, mais finalement, il n'ose se tuer. Il décide alors d'écrire une lettre au juge d'instruction, dans laquelle il se dénonce. Il jette ce papier dans la boîte-aux-lettres. Il se reproche ensuite cet aveu et arrête le facteur lorsque ce dernier relève le courrier. Le piéton, en bon et loyal agent, se refuse de rendre cette lettre adressée à un magistrat. C'est alors que le maire, pris de panique, se précipite chez lui, grimpe en haut de la tour de sa demeure, celle qu'on appelle la 'Tour du Renard' et se précipite dans le vide.

### ***L'Ermite (L'Ermite)*, 1886**

Un compagnon du narrateur lui fait le récit de sa rencontre avec un ermite. Cet ami apprivoise l'ermite en lui rendant des visites régulières. Il voudrait effectivement bien comprendre ce qui a entraîné cet homme à se couper du monde. Un jour, il apporte de quoi dîner, et l'alcool aidant, l'ermite se met à raconter son histoire : de vingt à quarante ans, il se laisse flotter dans l'existence, ne cherchant pas à choisir une épouse légitime ou à fonder une famille. Le jour de ses quarante ans, il s'offre une soirée dans une brasserie tenue par des prostituées. Il ramène une fille chez elle et il tombe sur son propre portrait posé sur la cheminée. Il le reconnaît parfaitement, il l'avait fait tirer au quartier Latin quand il était étudiant. La jeune fille lui annonce que c'est le daguerréotype de son père que sa mère lui a laissé. L'homme comprend qu'il a partagé la couche de sa propre fille.

### ***Le vagabond (Le Vagabond)*, 1887**

Jacques Randel, compagnon charpentier, vagabonde à la recherche de travail. Il est pris le matin par des gendarmes qui le mettent en garde contre le vagabondage et la mendicité. Le soir même, après avoir volé du pot-au-feu dans une maison, joué érotiquement avec une fille de passage et après avoir été retrouvé ivre sur la voie publique, le vagabond est jeté en prison par ces mêmes gendarmes et est présenté à M. le maire, tout content de pouvoir enfin le garder en cellule.

### ***Le port (Le Port)*, 1889**

Célestin Duclos, dont le bateau, Notre-Dame-des-Vents entre au port de Marseille le 8 août 1886, suit ses compagnons de route dans une auberge à filles, ici il tombe sur une jeune

femme avec qui il a une relation amoureuse, et qui en fait, n'est autre que sa sœur, laquelle lui a, par ailleurs, annoncé la mort de son père, de sa mère et de son frère, décédés de la fièvre typhoïde en janvier 1883.

*Le champ d'oliviers (Le Champ), 1890*

Le baron de Vilbois est amoureux d'une actrice, Rosette, avec qui il a eu un enfant, et qui le trompe avec un autre. Déçu par cette femme, le baron de Vilbois les quitte, elle et l'enfant, et se fait curé. Il devient l'abbé Vilbois et habite une petite bastide au milieu de champs d'oliviers en Provence. Vingt-cinq ans plus tard, un jeune homme du nom de Philippe-Auguste vient à la rencontre de l'abbé. Il s'avère que cet homme est le fils de l'abbé Vilbois. Celui-ci lui raconte les crimes qu'il a commis, notamment celui d'avoir violenté son beau-père, de l'avoir brûlé, et bâillonné, pour cela il a écopé de trois ans de prison ; il explique également comment il a été rejeté par sa mère, son beau-père et même son père. Le fils de l'abbé n'est autre qu'un criminel, un maoufatan, autrement dit, un malfaiteur ou un rôdeur de routes. Lors du dîner, le fils ivre, s'apprête à donner un coup de couteau à son père qui lui demande de quitter ce pays. Par réflexe, le père, à la vue de ce geste, repousse la table et fait tomber le fils de la chaise. Le prêtre est retrouvé la gorge tranchée, tandis que l'autre baignant dans le sang de son père, dort ivre mort. Si le fils a tué son père ou si le père s'est donné la mort, cette question reste sans réponse.



## Introduction générale

### Etat de la recherche et choix du sujet

Une telle étude portant sur la thématique du mécanisme fatal et de la construction d'un élan vital dans les nouvelles de Theodor Storm et de Guy de Maupassant n'a encore jamais été démontrée jusqu'à nos jours. A signaler d'abord que Franz Stuckert dans son œuvre *Theodor Storm, le poète dans son œuvre*<sup>1</sup>, a parlé en tout premier du concept de « Schicksalsnovelle »<sup>2</sup>, traduisons par « nouvelle du destin »<sup>3</sup> dès 1952. Dans son ouvrage, il a proposé une étude des écrits lyriques et nouvellistiques de Storm et il a consacré un chapitre à un examen littéraire en rapport avec les forces du destin. Il a étudié le travail de l'auteur en classant les nouvelles dans le temps, ainsi, pour lui, Storm a commencé à écrire des « nouvelles de situation »<sup>4</sup>, puis des nouvelles à problèmes psychologiques<sup>5</sup> et enfin, dans son âge mûr, il s'est consacré à l'écriture de nouvelles tragiques en lien direct avec des forces supérieures en action<sup>6</sup>. Sur une échelle temporelle, Stuckert a placé ce moment en 1871, lorsque Storm a atteint la cinquantaine, il a situé ce mouvement tragique à partir de la nouvelle *Draußen im Heidedorf* (1872), qui est un texte que nous n'avons pas sélectionné pour notre travail car l'action ne se situe pas dans le XIX<sup>e</sup> siècle : « Avec la nouvelle *Draußen im Heidedorf*, [...], Storm nous donne à lire le premier exemple d'une nouvelle tragique en lien avec le destin. »<sup>7</sup> L'ouvrage de Franz Stuckert sert de référence à notre propre travail, mais n'ôte cependant pas toute l'originalité de l'étude que nous souhaitons proposer ici, en effet, ce dernier n'apporte pas une réflexion approfondie des textes en rapport avec le destin.

---

<sup>1</sup> Franz Stuckert, *Theodor Storm, Der Dichter in seinem Werk*, Tübingen, 1952. Traduction du titre par moi-même.

<sup>2</sup> *Ib.*, p. 115-139.

<sup>3</sup> *Id.* Traduction par moi-même.

<sup>4</sup> *Id.* En allemand : « Situationsnovelle », p. 94-100.

<sup>5</sup> *Id.* En allemand : « Psychologische Problemnovelle », p. 100-106.

<sup>6</sup> *Id.* En allemand : « Tragische Schicksalsnovelle », p. 106-108.

<sup>7</sup> *Ib.* : « Mit der Erzählung *Draußen im Heidedorf*, die bezeichnenderweise als erste ausschließlich im bäuerlichen Lebenskreis spielt, macht sich Storm völlig von dem überlieferten Typus der romanischen Vorfalls- oder Ereignisnovelle frei und gibt das erste Beispiel einer tragischen Schicksalsnovelle. Erst in dieser Form der Schicksalsnovelle, die sich der deutsche Geist im 19. Jahrhundert als Ausdruck seiner eigentümlichen Weltsicht in vielfachen Anläufen erobert hatte, vermochte auch Storm als Erzähler sein letztes und tiefstes Wort zu sagen. », p. 107-108.

Après Stuckert, Eckart Pastor s'est intéressé à l'analyse des structures métaphoriques et imagées dans les nouvelles dans un travail portant le titre suivant : *Die Sprache der Erinnerung. Zu den Novellen von Theodor Storm*<sup>1</sup> sans, cependant, aborder la notion de destin. Boys Hinrichs a formulé des thèses sur la réception des nouvelles de Storm après une étude portant sur la correspondance entre Storm et son ami poète Klaus Groth. Il a réuni l'ensemble des lettres dans un ouvrage portant le titre de *Theodor Storm - Klaus Groth. Briefwechsel*<sup>2</sup>, en a proposé une publication et une réflexion. David A. Jackson, dans son œuvre intitulée *Theodor Storm*<sup>3</sup>, a tenté de redéfinir le contenu du lyrisme chez l'auteur allemand et a ainsi essayé de saisir le lien entre lyrisme et nouvelle. Dieter Lohmeier, dans *Theodor Storms Novellen*<sup>4</sup>, a plaidé pour une étude socio-psychologique portant sur la famille au XIX<sup>e</sup> siècle en rapport avec les relations problématiques que Storm entretenait avec ses enfants. Harro Segeberg a réfléchi à l'intermédialité dans *Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten*<sup>5</sup>, livre publié en 1999. La société Theodor Storm a publié et continue de fournir régulièrement des écrits sur Theodor Storm depuis 1952, elle représente l'organe principal de recherche au niveau national et international. Citons par ailleurs les études de Regina Fasold<sup>6</sup>, de Christoph Deupmann<sup>7</sup> dont l'ouvrage présente une lecture analytique de différents textes de l'auteur allemand, ainsi que celle de Ulrike Vedder<sup>8</sup> qui donne un aperçu de toute la recherche stormienne. En France, peu de travaux concernant Theodor Storm ont été fournis, relevons une thèse défendue en 1920 par Robert Pitrou, s'intitulant : *Le Travail de 'polissage' dans 'les Nouvelles' de Théodore Storm*. Ce document sert notamment à l'étude de la langue et du style stormiens. Un autre ouvrage complémentaire

---

<sup>1</sup> Eckart Pastor, *Die Sprache der Erinnerung. Zu den Novellen von Theodor Storm*, Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1988.

<sup>2</sup> Hinrichs Boy, *Theodor Storm - Klaus Groth. Briefwechsel*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1990.

<sup>3</sup> David Arthur Jackson, *Theodor Storm. The life and Works of a Democratic Humanitarian*, New York, Berg Editors, 1992.

<sup>4</sup> Dieter Lohmeier, in *Theodor Storms Novellen 1848-196*, in *Theodor Storm sämtliche Werke*, édité par Karl Ernst Laage et Dieter Mohmeier, Francfort-sur-le-Main, tomes 1, 2 et 3, 1987.

<sup>5</sup> Ce concept d'intermédialité est l'équivalent de l'intertextualité dans la littérature, ce qui désigne les rapports qu'un texte peut avoir avec d'autres et la production de sens purement textuels qu'il véhicule, mais aussi le rapport de ces textes avec d'autres médias, comme par exemple, en ce qui concerne Harro Segeberg, la relation des textes avec les médias en général.

<sup>6</sup> Regina Fasold, *Theodor Storm*, Sammlung Metzler, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1997.

<sup>7</sup> Christoph Deupmann, *Theodor Storm : Novellen*, Reclam, Stuttgart, 2008.

<sup>8</sup> Ulrike Vedder, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektive auf Theodor Storm*, Peter Lang, Bern, 2013.

du même auteur est paru la même année sous le titre : *La vie et l'œuvre de Theodor Storm – 1817-1888*. Cet ouvrage propose une présentation historique et biographique de l'auteur allemand. Robert Pitrou a consacré une partie de son travail à l'étude de Theodor Storm, il a, en outre, traduit certaines de ses nouvelles, telles que : *L'homme au cheval gris* (1928)<sup>1</sup>, *Aquis Submersus* (1931)<sup>2</sup>, *Renate, Eckenhof* (1931)<sup>3</sup>, *Hans et Heinz Kirch* (1933)<sup>4</sup>, *Der Schimmelreiter* (1940)<sup>5</sup>, *Viola tricolor, Ein stiller Musikant*, (1941)<sup>6</sup>, *Contes du tonneau, suivis de trois nouvelles : Au village, là-bas, sur la lande ; Au Staatshof ; Une fête à Haderslevhuus* (1943)<sup>7</sup>, *Zur Chronik von Grieshuus* (1954)<sup>8</sup>. Plus récemment, Alain Cozic a apporté un regard nouveau sur Theodor Storm. En 1983, il s'est intéressé à *L'art de la nouvelle chez Theodor Storm*. Il a publié différents travaux portant sur l'œuvre du nouvelliste allemand dont, en 1990, *Der Schimmelreiter : une nouvelle ? Contribution à l'étude de l'art de la nouvelle chez Theodor Storm*.<sup>9</sup> Toujours en 1990, il a rédigé la préface au recueil de nouvelles de Theodor Storm intitulé *Les ombres grises du souvenir* et propose une traduction des nouvelles suivantes : *Carsten Curator, John Riew, Ein Doppelgänger* et *Ein Bekenntnis* qui apparaissent sous les titres respectifs de *Carsten Curator, John Riew, John Hansen et son double* et *Une confession*<sup>10</sup>. Un second volume de nouvelles est en préparation chez L'Harmattan. En 1991, Alain Cozic a publié *Ein Doppelgänger de Theodor Storm : un cas limite de 'réalisme subjectif'*<sup>11</sup>, en abordant la thématique du réalisme dans cette nouvelle en particulier. En 1997, il s'est intéressé *aux Portraits de pères en monstres et aux familles en*

---

<sup>1</sup> Robert Pitrou, *Le cavalier au cheval blanc*, Le cabinet cosmopolite, N°20, Paris, libr. Stock, Delamain et Boutelleau 1928. Première traduction française du *Schimmelreiter*.

<sup>2</sup> Robert Pitrou, *Aquis Submersus*, Collection bilingue des classiques étrangers, Paris, Editions Montaigne, 1931.

<sup>3</sup> Robert Pitrou et Maurice Denis, *Renate. Eckenhof*, ib., 1931.

<sup>4</sup> Robert Pitrou, *Hans et Heinz Kirch*, Collection bilingue des classiques étrangers, Paris, Aubier, 1930.

<sup>5</sup> Robert Pitrou, *Der Schimmelreiter*, « Deutsche Kultur und Literatur », Collection d'auteurs allemands publiés sous la direction de Maurice Bouchez et Henri Chauchoy, Paris, Editions Belin, 1941.

<sup>6</sup> Id.

<sup>7</sup> Robert Pitrou, *Contes du tonneau, suivis de trois nouvelles : Au village, là-bas, Sur la lande ; Au Staatshof ; Une fête à Haderslevhuus*, Collection bilingue des classiques étrangers, Paris, Editions Montaigne Aubier, 1943.

<sup>8</sup> Robert Pitrou, *Zur Chronik von Grieshuus*, Collection bilingue des classiques étrangers, Paris, Aubier, 1954.

<sup>9</sup> Alain Cozic, in *Von der Novelle zur Kurzgeschichte, Beiträge zur Geschichte der deutschen Erzählliteratur*, éd. Peter Lang, Berne, 1990, p. 33-47.

<sup>10</sup> Alain Cozic, *Theodor Storm, Les ombres grises du souvenir, Nouvelles*, Toulouse, Éditions Ombres, 1990.

<sup>11</sup> Alain Cozic, *Ein Doppelgänger de Theodor Storm : un cas limite de 'réalisme subjectif'*, in *Littératures*, N° 24, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 83-95.

*crise chez Yvan Tourguéniev et Theodor Storm.*<sup>1</sup> La même année, il a travaillé sur *Un autre village sur une autre lande*, la nouvelle de Theodor Storm *Draußen im Heidedorf. Réécriture d'un fait divers et exploration du réel.*<sup>2</sup> En 2001, il a porté son travail sur *Le décor maritime dans les poésies et les nouvelles de Theodor Storm : dépoétisation et dramatisation du réel.*<sup>3</sup> En 2005, relevons une étude sur *l'Improbable et pourtant nécessaire rencontre : la nouvelle de Theodor Storm 'Ein Bekenntnis'*<sup>4</sup>. Ses thèmes de recherche s'articulent autour des thèmes suivants : les novellistes et l'art de la nouvelle, les problèmes de narratologie, les problématiques et les écritures du fantastique, les quêtes identitaires, les problématiques de l'enfance et de la jeunesse. Il s'est en particulier consacré à la notion de déchirement dans la poésie de Storm dans un article intitulé *L'orpailleur tragique du temps : Du déchirement dans la poésie de Theodor Storm.*<sup>5</sup>

En ce qui concerne Guy de Maupassant, des thèses<sup>6</sup> ont certes porté sur ses nouvelles, abordant entre autres des sujets comme la peur, développé par Ouardia Hajioui<sup>7</sup> ou encore le thème de la mort considéré par Blandine Judas<sup>8</sup> ; le monstre, analyse proposée par Patrick

---

<sup>1</sup> Alain Cozic, *Portraits de pères en montres : Familles en crise chez Ivan Tourguéniev et Theodor Storm*, in *Slavica Occitania*, 4, 1997, p. 91-110.

<sup>2</sup> Alain Cozic, *Draußen im Heidedorf. Réécriture d'un fait divers et exploration du réel*, in *Mélanges offerts à Jean-Louis Bandet*, Publications de l'Université de Rennes II, 1997, p. 183-195.

<sup>3</sup> Alain Cozic, *Le décor maritime dans les poésies et les nouvelles de Theodor Storm : dépoétisation et dramatisation du réel*, in *Les Cahiers du Littoral*. Revue scientifique du Centre d'Études et de Recherche sur les Civilisations et les Littératures Européennes, Boulogne sur Mer, Université du Littoral Côte d'Opale, 2004, p. 257-275.

<sup>4</sup> Alain Cozic, *L'Improbable et pourtant nécessaire rencontre : la nouvelle de Theodor Storm 'Ein Bekenntnis'*, in *Traversées du miroir. Mélanges offerts à Erika Tunner*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 353-368

<sup>5</sup> Alain Cozic, *L'orpailleur tragique du temps : Du déchirement dans la poésie de Theodor Storm*, Paris, 2006.

<sup>6</sup> <http://www.fct.abes.fr/FCT-APP/index.jsp>. Je fais référence au Fichier Central des Thèses qui recense les différents travaux de recherche depuis 1961.

<sup>7</sup> Ouardia Hajioui, *De la peur chez Guy de Maupassant*, Limoges, Faculté des lettres et sciences humaines, 1997. Cette thèse se propose d'étudier la peur chez Guy de Maupassant en l'articulant avec la question du sens : elle est envisagée comme passion dans une perspective sémiotique, en effet, celle-ci est définie d'après ses composantes sémiotiques et modales. Ouardia Hajioui cherche à analyser cette peur d'après un schéma construit sur la rationalité.

<sup>8</sup> Blandine Judas, *Pourquoi une mort si séduisante ? Mort et séduction dans la nouvelle : Guy de Maupassant, Henry James, Dezsó Kosztolanyi*, Lille, 2004.

Chatillon<sup>1</sup> ; la foule, étude menée par Kureman Hasegawa<sup>2</sup>; le monde et la société du XIX<sup>e</sup> siècle, travail traité par Chahida Boukhors<sup>3</sup>; relevons en outre la thèse de Chantal Saint Bauzel<sup>4</sup> à propos de la folie ou prenons en considération l'étude de Martine Foessel<sup>5</sup> sur le sujet de l'enfant ; la thématique de la critique politique et sociale, travail développé par Kania Chettouh<sup>6</sup> et encore l'image du solitaire par Céline Brossillon<sup>7</sup>; mais en ce qui concerne un examen portant sur les concepts de destin ou de hasard dans ses nouvelles, rien jusqu'à nos jours n'a encore été abordé. Au total, cinquante-trois thèses sont recensées par le fichier central des thèses. Autant dire qu'étudier Maupassant n'est guère original, mais précisons par ailleurs qu'un travail portant sur un rapprochement entre les deux auteurs et leurs nouvelles est une idée personnelle qui n'a pas encore été présentée. En effet, associer la littérature allemande et française du XIX<sup>e</sup> siècle, combiner l'étude de deux grands auteurs reconnus dans leur pays respectif, Storm chez les Allemands, Maupassant chez les Français, et considérer un certain nombre de textes choisis sous l'angle des mécanismes fatals et de la construction d'un élan vital est nouveau dans la recherche actuelle, cette analyse, nous faisons le choix de la présenter.

## Observation

A la lecture des textes de Theodor Storm et de Guy de Maupassant, un fait nous frappe tout particulièrement : effectivement, nous observons que les notions de 'destin' et de 'hasard'

---

<sup>1</sup> Patrick Chatillon, *La Figure du monstre considérée à travers différents imaginaires et genres littéraires dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les oeuvres de Herman Melville, Henry James et Guy de Maupassant*, Paris, 2004.

<sup>2</sup> Kureman Hasegawa, *Le thème de la foule chez Maupassant*, Paris, 2004.

<sup>3</sup> Chahida Boukhors, *Transformation du monde et de la société du XIX<sup>e</sup> siècle dans les romans de Guy de Maupassant*, Paris, 2005.

<sup>4</sup> Chantal Saint Bauzel, *Le théâtre de la folie chez Guy de Maupassant et chez Luigi Pirandello*, Lyon, 2005.

<sup>5</sup> Martine Foessel, *La représentation de l'enfant dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Strasbourg, 2011. Martine Foessel démontre que Maupassant se sert du personnage de l'enfant pour dénoncer le dysfonctionnement et les abus de la société du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle précise que l'enfant est la signification d'un avenir possible malgré le pessimisme environnant du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>6</sup> Kania Chettouh, *La critique politico-sociale dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, 2011. Ce travail apporte un point de vue critique et analytique sur la contestation par Maupassant des situations sociales et politiques nées de conjonctures historiques, notamment après la défaite de 1870.

<sup>7</sup> Céline Brossillon, *Le célibataire dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant : généalogie de la solitude moderne*, 2011.

apparaissent régulièrement et ce, de manière saisissante en grande partie dans toutes leurs nouvelles. Cette réalité nous amène à penser que les deux auteurs portent un regard précis sur ces deux entités dont nous avons par conséquent à en extraire la signification et la portée. Prenons un exemple pour chacun des nouvellistes : dans la nouvelle *Kirch* de Theodor Storm, Hans, le père souhaite que son fils Heinz réussisse ce que lui n'avait pas mené à bout dans l'existence. Il y est question d'avenir brillant, de carrière dans la marine afin d'atteindre le plus haut point dans l'honneur au regard des gens de la ville. Que son fils atteigne un rang social de mérite est le vœu le plus cher du père, quitte à oublier la personnalité et la fragilité du fils. Celui-ci est rejeté par son père car il ne répond pas à ses attentes, il est alors bafoué et exclu de la maison familiale. Depuis sa naissance, le destin frappe le fils qui ne demande cependant qu'à être aimé de son père et qui, au contraire, ne trouve que désillusion et déception à son égard. Relevons cet exemple où le destin et le malheur pèsent sur le fils, dans le sens où ce dernier est sous l'emprise d'une force prête à l'anéantir et à l'emporter dans l'au-delà : Heinz a six ans, son père l'emmène pour la première fois sur son navire comme « oisillon »<sup>1</sup> (*Kirch*, 10). A un moment où le père est inattentif, Hans trouve son enfant assis dangereusement à la proue du bateau tandis que la mer bouillonne, prête à recevoir le fils en son abîme :

Hans Kirch devint pâle comme la mort : là-bas, presque à l'extrême pointe du navire, il avait aperçu son Heinz. Du côté du vent, appuyé confortablement contre la voile inerte, le garçon était assis comme pour se reposer de son travail. [...]. Lorsqu'il remarqua son père, il lui fit un signe de tête amical, puis il continua à chanter avec insouciance tandis qu'à la proue l'eau bouillonnait. Hans Kirch demeurait immobile, paralysé par l'angoisse : il savait, lui, que par un vent aussi faible la voile pouvait aisément faséyer et précipiter sous ses yeux l'enfant dans les profondeurs. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 11-12)

---

<sup>1</sup> *Kirch* : Storm utilise le terme de « Spielvogel », III, 61. Il s'agit d'un diminutif affectif à l'égard de son fils.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Hans Kirch wurde blaß wie der Tod ; denn dort, fast auf der äußersten Spitze, hatte er seinen Heinz erblickt. Auf der Luvseite, behaglich an das matt geschwellte Segel lehrend, saß der Knabe, als ob er hier von seiner Arbeit ruhe. Als er seinen Vater gewahrte, nickte er ihm freundlich zu ; dann sang er unbekümmert weiter, während am Bug das Wasser rauschte. [...] Hans Kirch aber stand unbeweglich, gelähmt von der Ratlosigkeit der Angst ; nur er wußte, wie leicht bei der schwachen Luftströmung das Segel flattern und vor seinen Augen das Kind in die Tiefe schleudern konnte. », III, 62.

Si le père réagit avec frayeur, du côté du fils, au contraire, il n'y a aucune crainte dans son comportement. Toute la scène est décrite du point de vue de Hans. A la fin de la nouvelle, le père voit en rêve que son fils est mort, cet enfant qu'il n'a pas su aimer. On comprend que son rêve est probablement réalité, même si le récit reste ouvert : « Il est mort, dit-il, j'en suis sûr à présent, mais ... c'est dans l'éternité que je reconnâitrai mon Heinz. »<sup>1</sup> (Ib., 135) C'est en effet dans la mort que s'accomplit le destin de Heinz Kirch.

Les nouvelles de Maupassant, sont, quant à elles, en règle générale, mais pas systématiquement, placées sous le signe du hasard. Prenons un exemple en observation, il s'agit de la nouvelle *A cheval*. Ce texte raconte comment un fonctionnaire, Hector de Gribelin, ayant reçu une gratification de la part de son ministère, sort exceptionnellement en promenade à cheval avec sa famille un dimanche. Ce qui doit être une joie et un plaisir se transforme en catastrophe, en anéantissement total de la famille puisque le hasard a placé sur le chemin d'Hector de Gribelin une petite vieille qui traverse la rue et se fait renverser par son cheval. Tout le reste de sa vie, Hector est soumis à cette petite vieille qui se fait passer pour malade et gravement handicapée et à qui il doit remettre une pension. Toutes ses économies y passent, obligeant sa famille à vivre modestement et à changer de mode de vie en renvoyant par exemple, la bonne. Le hasard intervient en brisant l'existence d'un homme, en le faisant souffrir, lui et sa famille. Louis Forestier précise qu' : « [...] ici encore, Maupassant choisit d'illustrer le rôle du hasard qui d'un jour de liberté fait une vie d'esclavage. »<sup>2</sup> Hector de Gribelin est complètement soumis à cette vieille femme, qui plus est, joue la comédie face aux médecins qui déclarent qu'elle est invalide à vie, et à qui le cavalier doit fournir toutes ses économies. Relevons ce passage où le hasard se joue du personnage principal, ce moment où tout va basculer pour Hector :

Une vieille femme en tablier traversait la chaussée d'un pas tranquille ; elle se trouvait juste sur le chemin d'Hector, qui arrivait à fond de train. Impuissant à maîtriser sa bête, il se mit à crier de toute sa force :

'Holà ! hé ! holà ! là-bas !'

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Er ist tot', sagte er, 'ich weiß es jetzt gewiß ; aber – in der Ewigkeit, da will ich meinen Heinz schon wiedererkennen. », III, 129.

<sup>2</sup> Louis Forestier, in Maupassant, *Contes et Nouvelles*, vol. 1, Paris, 1974, annotations p. 1503.

Elle était sourde peut-être, car elle continua paisiblement sa route jusqu'au moment où, heurtée par le poitrail du cheval lancé comme une locomotive, elle alla rouler dix pas plus loin les jupes en l'air, après trois culbutes sur la tête. (*A cheval*, I, 707. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

A travers l'utilisation de l'adverbe « juste » (id.), c'est le hasard qui s'exprime. C'est en effet juste à ce moment-là, précisément où Hector passe avec son cheval, juste à cet instant, juste à cet endroit que la petite vieille traverse la rue, ne l'entend pas et se fait renverser. Le hasard est vraiment vicieux car Hector prévient la femme en criant, et celle-ci ne l'entend pas ou feint de ne pas l'entendre. La suite du récit racontée par Maupassant avec humour, lorsque la vieille femme « roule dix pas plus loin les jupes en l'air, après trois culbutes sur la tête » (id.), nous fait certes sourire, effectivement cette image est particulièrement touchante dans son ton plaisant, en particulier avec les expressions de « jupes en l'air » (id.) et la précision de « trois culbutes sur la tête » (id.), néanmoins, ce ton humoristique ne fait que rendre plus grave et plus lourd de conséquence ce qui va suivre, autrement dit, le fait qu'Hector soit ainsi condamné à entretenir cette vieille femme à vie.

Ces deux observations sont révélatrices de ce phénomène : le destin et le hasard sont deux notions qui apparaissent de manière prépondérante et quasi systématique dans tous les textes. Pour cette raison, nous souhaitons nous y intéresser de plus près afin d'en puiser toute la signification et l'étendue. A présent, relevons tout simplement, dans les nouvelles que nous avons choisies, des passages prégnants où il est justement question de destin ou de hasard qui nous serviront de point de départ à l'étude. Ces renvois aux textes apparaissent ici dans l'ordre chronologique en commençant par les nouvelles de Theodor Storm. Dans la nouvelle *Curator* (II, 456), Carsten se prononce au sujet du poids de l'hérédité sur les destinées humaines : « Je te le dis, chaque homme apporte au monde, avec lui, sa vie toute faite ; et tous ceux qui en remontant les siècles lui ont donné, ne serait-ce qu'une goutte de son sang, ont une part à son existence. »<sup>1</sup> (*Curator*, 40) Dans *Kirch* (III, 58), Hans Kirch est gouvernée par une force supérieure à deux reprises : « Et pourtant, comme s'il obéissait contre son gré à une instance extérieure, ses mains ouvrirent encore une fois le portefeuille en cuir et elles en

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Ich sage dir, ein jeder Mensch bringt sein Leben fertig mit sich auf die Welt ; und Alle, in die Jahrhunderte hinauf, die nur einen Tropfen zu seinem Blute gaben, haben ihren Teil daran. », II, 478. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

sortirent en hésitant quelques gros billets. »<sup>1</sup> (Ib., 113. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.) « Comme poussé par une impulsion instinctive, il avait verrouillé la porte derrière lui ; mais à peine s'était-il assis dans son fauteuil qu'il entendit la voix de Dame Lina réclamant à entrer. »<sup>2</sup> (Ib., 119) Dans *Doppelgänger* (III, 517), prenons en considération le fait que l'histoire est placée sous le signe du déterminisme. D'après Fritz Martini, Storm dépeint dans *Doppelgänger* : « [...] la tragédie d'un prolétaire dont la malédiction d'un crime et de sa faute est sans cesse réveillée par son environnement [...]. »<sup>3</sup> Il ajoute que John Hansen est « une victime de la société, celle-ci conduisant sans cesse sa volonté à se reconstruire moralement à l'échec. »<sup>4</sup> C'est comme si John Hansen n'avait aucune chance de redevenir bon, il est condamné, pour ainsi dire déterminé, à être coupable aux yeux de la société qui ne lui pardonne pas son ancien crime. Nous traduisons le 'wieder' allemand par 'sans cesse', répété deux fois dans la même phrase et qui souligne le fait que le personnage est déterminé à être coupable et malheureux. Il aura beau essayer de sortir de la peine et de la douleur, ce ne sont que souffrance et misère répétées qu'il rencontrera dans son existence. Ainsi, le maire de la ville voyant danser John Glückstadt avec sa bien aimée pense qu'il a l'air heureux, mais qu'il ne connaîtra que le malheur :

‘Vous voyez, murmura la dame en montrant le couple du doigt, il y a dix mois il était encore en prison à filer la laine, maintenant il danse, le bonheur à son bras !’

Le maire approuva de la tête. ‘Oui, bien sûr, vous avez raison... Mais il n'est pas heureux et il ne le sera jamais.’<sup>5</sup> (*Doppelgänger*, 187)

---

<sup>1</sup> Kirch : « Und dennoch, als ob er widerwillig einem außer sich Gehorsam leiste, öffneten seine Hände noch einmal die Ledertasche und nahmen zögernd eine Anzahl großer Kassenscheine aus derselben. », III, 116-117. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « Wie aus unwillkürlichem Antrieb hatte er hinter sich die Tür verschlossen ; aber er saß kaum in seinem Lehnstuhl, als von draußen Frau Lina's Stimme dringend Einlaß begehrte. », III, 119. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>3</sup> Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*, deuxième édition, Stuttgart, J.B. Metzler, 1964 : « [...] die Tragödie eines Proletariers, den der Fluch eines Verbrechens und seiner Strafe, von seiner Umwelt immer wieder erneuert [...]. », p. 660. Traduction par moi-même. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>4</sup> Id. : « [...] ein Opfer der Gesellschaft, die seinen Willen zur moralischen Wiederherstellung stranden lässt. » C'est moi qui traduis et souligne dans la citation et la traduction.

<sup>5</sup> *Doppelgänger* : « ‘Nun, sehen Sie’, flüsterte die Dame und zeigte mit dem Finger nach dem Paare, ‘vor zehn Monaten noch am Wollspinnen im Zuchthaus, und nun tanzt er mit dem Glück im Arm !’ Der

Après ce relevé concernant les récits de Theodor Storm, attachons-nous à présent aux nouvelles de Guy de Maupassant qui présentent elles aussi un intérêt en lien direct avec les notions de destin et de hasard. Nous faisons une sélection de citations afin de montrer l'intérêt de notre futur analyse. Dans *Une aventure parisienne* (I, 329), il y est question de hasard : « Ses parents, petits bourgeois, ne pouvaient lui faire connaître aucun de ces hommes en vue dont les noms bourdonnaient dans sa tête ; et, désespérée, elle songeait à s'en retourner, quand le hasard vint à son aide. » (*Une aventure*, I, 330. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Comme nous l'avons déjà signalé dans *A cheval* (I, 704), c'est aussi le hasard qui surgit brutalement et qui est lié à l'impossibilité pour le personnage de se gouverner. Dans *M. Jocraste* (I, 717), c'est de la fatalité dont il est question. Nous retrouvons le concept à plusieurs reprises : « Peut-être se trouvera-t-il quelqu'un, non pour excuser le fait immonde et brutal, mais pour comprendre qu'on ne peut lutter contre certaines fatalités qui semblent des fantaisies horribles de la nature toute-puissante ! » (*M. Jocraste*, I, 717. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Le hasard est exprimé deux fois dans cette nouvelle : c'est par hasard que le protagoniste, homme et père d'un enfant apprend la mort du beau père, il décide par conséquent de retrouver sa fille qu'il va épouser : « Or il reçut un matin une lettre d'un indifférent lui apprenant, par hasard, la mort de son ancien rival, et un trouble vague, une sorte de remords l'envahit. » (*Ib.*, I, 718. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Dans *La parure* (I, 1198) qui fut publiée en 1884, nous tombons dès la première phrase sur le mot « destin » : « C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. » (*La parure*, I, 1198. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Mais le hasard mène Mathilde à sa perdition puisque c'est lui qui conduit le personnage à perdre sa rivière de diamants. Le hasard guide également *Le champ d'oliviers* (II, 1179), histoire d'un noble qui veut tout quitter pour échapper à un amour malheureux, abandonnant ainsi le fils qu'il a eu avec cette femme qui le trompa : « [...] il obtint d'être nommé desservant de ce village provençal où le hasard l'avait jeté [...]. » (*Le champ*, II, 1184. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Lorsque le fils retrouve son père, la fatalité est précisément exprimée :

---

Bürgermeister nickte : 'Ja, ja – Sie haben recht... aber er selbst ist doch nicht glücklich und wird es nimmer werden. », III, 541. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

Toute l'ardeur de son cœur passionné et de son sang violent, éteinte par l'épiscopat, se réveillait dans une révolte irrésistible contre ce misérable qui était son fils, contre cette ressemblance avec lui, et aussi avec la mère, la mère indigne qui l'avait conçu pareil à elle, et contre la fatalité qui rivait ce gueux à son pied paternel ainsi qu'un boulet de galérien. (Ib., II, 1201. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

D'après ces citations, nous prenons conscience de l'importance des notions de hasard et de destin dans les nouvelles choisies. Il est flagrant de voir que ces deux notions ont leur importance dans la conception des textes et qu'ils participent de la sorte à la mise en marche de la mécanique fatale. Les deux auteurs n'utilisent pas ces notions de hasard et de destin inconsciemment, ils veulent dévoiler un regard sur l'existence, regard que nous allons mettre en évidence et analyser dans ce travail.

### **Problématique**

Nous prenons conscience que le destin et le hasard interviennent dans les aventures qui nous sont contées bouleversant de manière plus ou moins grave, ou pas, l'existence des personnages. Nous souhaitons par conséquent étudier ces renvois fréquents au destin et au hasard dans les nouvelles de Theodor Storm et de Guy de Maupassant et étudier plus en détail la signification et la portée que les deux auteurs accordent à ces notions qui apparaissent ainsi de manière répétée dans leurs travaux. En effet, nous nous apercevons clairement que 'quelque chose', que nous qualifierons de 'difficilement définissable', rompt le train-train à un moment donné de l'existence du personnage. Il y a intervention de 'quelque chose' parfois nommé, parfois innommable dans la routine quotidienne. Ce 'quelque chose', une sorte de 'je-ne-sais-quoi' prend la forme du destin ou du hasard. L'un ou l'autre en déclenchant un mécanisme, met en branle un fonctionnement qui rompt avec l'habitude que connaît le personnage. Il y a donc 'rupture' et nous repérons nettement un 'avant' la césure et un 'après'. Nous distinguons effectivement un déclic ou pour le dire différemment, un mécanisme de déclenchement, qui met en marche une mécanique fatale. Le destin ou le hasard participent au fonctionnement des mécanismes fatals qui brisent l'existence des personnages. Ainsi pour mieux se représenter ce mouvement interrompu, imaginons une ligne droite représentative de l'existence sans faille du personnage, représentons-nous ensuite une sorte de couperet qui s'abat sur cette vie insignifiante, celui-ci est associé au destin ou au hasard, concevons ensuite cette même vie complètement chamboulée après l'intervention du destin ou du hasard. Ce

‘chambardement’ s’abattant de la sorte sur l’existence conduit souvent à la mort du personnage concerné ou un de ses proches, mais pas de manière systématique. Dans ce travail, nous nous apprêtons à étudier cette mécanique déclenchée par le destin ou le hasard, engendrée par une rupture dans la platitude de l’existence et entraînant dans sa mise en branle la construction d’un élan vital. Autrement dit, le personnage rencontre, certes, un moment tragique dans son existence, mais la nouvelle, malgré cette tragédie, est orientée vers une pulsion de vie.

Pour nous rendre compte du fonctionnement de ce basculement et de la mise en branle de cette mécanique fatale et de l’élan vital, prenons un exemple : la nouvelle choisie est *A cheval* de Maupassant. Dans cette histoire, Hector de Gribelin mène une existence ordinaire avec sa famille. Il travaille au ministère de la Marine, le temps passe dans l’insignifiance jusqu’au jour où il reçoit une gratification de trois cents francs. C’est l’occasion pour lui de rompre avec le quotidien, de louer une voiture à cheval pour la famille et un cheval pour lui et d’aller déjeuner à la campagne avec femme et enfants. Le jour de la sortie, la joie s’empare du personnage jusqu’au moment où, un fait intervient brutalement sur ce quotidien, effectivement, une petite vieille traverse la rue et se fait renverser par le cheval d’Hector. C’est l’accident. Ce mot est choisi volontairement car il s’agit, premièrement, de l’accident physique et malheureux qui touche la petite vieille qui « culbute » « dix pas plus loin » (*A cheval*, I, 707), laquelle vivra aux frais d’Hector jusqu’à la fin de sa vie, obligeant le personnage principal à réduire ses dépenses personnelles et à vivre plus misérablement ; deuxièmement, de l’accident-coïncidence ou du hasard qui fait se jouer une rencontre malencontreuse entre Hector et la petite vieille, installant de la sorte un mécanisme vers une existence plus tragique. Néanmoins, la petite vieille n’est pas décédée, elle est bel et bien en vie, au grand dam d’Hector de Gribelin qui lui, va perdre tout ce qu’il possédait dans l’existence afin de satisfaire aux exigences de cette femme qui, au contraire, participe pleinement au principe d’élan vital en s’attachant de la sorte à l’existence. L’intervention du destin ou du hasard est forcément liée à une rencontre heureuse ou malheureuse entre deux personnages. En résumé, nous dirons que le destin est une rencontre qui ne peut pas ne pas avoir lieu, elle se produira nécessairement, tandis que le hasard est une rencontre qui arrive de manière inattendue, c’est la rencontre de deux personnages au mauvais endroit au mauvais moment. Reprenons l’ensemble des nouvelles choisies en indiquant pour chacune d’elle ce postulat. Précisons tout d’abord si c’est le destin ou le hasard qui intervient, ensuite, classons-

les selon le degré de gravité qu'elles atteignent après manifestation du destin ou du hasard. Chez Storm, les nouvelles *Curator* et *Kirch* sont concernées par le destin, tandis que *Doppelgänger*, l'est par le hasard. Chez Maupassant, les nouvelles suivantes : *M. Jocaste*, *Miss Harriet*, *L'Ermite*, *Le port* et *Le champ* mettent en scène le destin, tandis que les textes *Une aventure parisienne*, *A cheval*, *La ficelle*, *La parure*, *La Petite Roque* et *Le vagabond* sont touchés par le hasard. Les conséquences les moins graves se retrouvent dans *Une aventure*, *A cheval*, ainsi que *La parure* qui fait transition avec des nouvelles dont l'issue est légèrement plus grave, mais dont les personnages ne sont pas confrontés à la mort, comme dans *Le port*, *L'Ermite*, *M. Jocaste*, *Le vagabond*. Dans d'autres nouvelles, la mort est incertaine, l'auteur ayant choisi de laisser planer le doute, ainsi, le personnage a disparu dans *Curator* et *Kirch*, tandis qu'elle touche de plein fouet les nouvelles *Doppelgänger*, *Miss Harriet*, *La ficelle*, *La Petite Roque*, et *Le champ*. Une fois que ces mécanismes de la fatalité se sont mis en marche, nous remarquons qu'il y a mouvement vers quelque chose de positif, autrement dit, la tragédie se dirige vers l'espoir, il y a pulsion vers l'avant ; cette poussée en avant, nous souhaitons également l'examiner après avoir mis en avant les mécanismes de la fatalité. Ce lancement dirigé vers un avenir meilleur est l'«élan vital». Nous repérons qu'il est représenté par la notion de génération chez Storm ; ainsi, après avoir subi les coups du destin ou du hasard, la génération suivante ne souffre pas comme la précédente et a appris de cette rupture en particulier grâce au rôle joué par les femmes ; tandis que chez Maupassant, il en est un peu différemment, effectivement, l'élan vital s'exprime essentiellement à travers des principes particuliers de narration. Pour résumer, chez Storm, ce sont les personnages qui actionnent ces mécanismes, chez Maupassant, l'écriture est participative de ce fonctionnement. Ainsi, nous nous apercevons que le destin ou le hasard interviennent de manière brutale à un moment donné de la vie des personnages engendrant une rupture, celle-ci est associée à un mécanisme déclencheur d'une sorte de rouage infernal et fatal, entraînant les personnages vers une existence tragique qui ne s'achève pas systématiquement dans la mort. Après quoi, il y a mouvement vers l'avant, il y a une pulsion de vie qui s'en dégage, nous l'appelons «élan vital». Ce travail, nous le menons pour vérifier si cela fonctionne effectivement de la sorte. Nous avons repéré ce fonctionnement tragique et nous voulons le prouver en nous posant les questions suivantes :

Est-ce que ce mécanisme est pertinent ?

Est-ce que les résultats dégagés sont porteurs de sens ?

Les nouvelles choisies n'ont pas encore été traitées sous cet angle dans la recherche. Aussi souhaitons-nous étudier les textes des deux auteurs en parallèle selon cette problématique, ce qui apporte un regard nouveau et inattendu sur leurs textes.

Nous nous intéresserons à la problématique posée en abordant trois grandes thématiques, en effet, nous étudierons les textes choisis en respectant trois analyses :

La première est d'ordre social, elle s'appuie sur le réel, effectivement, le mécanisme et la construction d'une pulsion de vie s'organisent dans la société et a une emprise sur l'individu. La deuxième se concentre sur le passage du réel vers l'irréel. Nous observerons le rôle que jouent les objets dans l'instant déclencheur de la mécanique fatale. La dernière s'établit selon un mouvement qui se dirige de l'irréel vers le transcendantal<sup>1</sup> en mettant en avant le principe régénérateur qui surplombe le pessimisme, tandis que nous observerons le rapport établi par le destin ou le hasard avec le conscient et l'inconscient. Nous aborderons ici, dans un troisième temps, une analyse psycho-analytique du sujet, cette notion apparaissant dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> et étant fédératrice dans l'étude que nous soumettons.

---

<sup>1</sup> 'Transcendantal' désigne dès 1520 ce qui dépasse l'ordre naturel physique ou ordinaire, étymologiquement, le concept englobe tout ce qui se passe au-delà et qui surpasse l'ordre usuel et terrestre. Nous comprenons le terme comme la transcendance divine en métaphysique qui représente une organisation divine séparée du monde sensible parce qu'elle est d'une nature supérieure.

<sup>2</sup> Pierre Leroux (1797-1871) définit la psychologie comme ce qui est chez l'homme « sensation-sentiment-connaissance indivisiblement unis » in Pierre Leroux, *De l'Humanité, de son principe et de son avenir*, 1840, Paris, Fayard, 1985, p. 157. D'autres tels que David Hume (1711-1776), Georges Christoph Lichtenberg (1742-1799), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Johann Gottlieb Fichte (1761-1814), Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), Friedrich von Herdenburg Novalis (1772-1801), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Carl Gustav Carus (1789-1850), Karl Robert Eduard von Hartmann (1842-1906) ou encore Friedrich Nietzsche (1844-1890) ont été de fins observateurs de l'être humain et ont mis en avant ce que Freud plus tard a désigné l'inconscient. Autrement dit, nous pouvons affirmer que l'inconscient est véritablement une thématique clé du XIX<sup>e</sup> siècle dès le début de la période. Theodor Storm et Guy de Maupassant sont par conséquent fortement influencés par ces idées maîtresses reines à l'époque réaliste ; nous nous intéresserons à ces idées fondatrices dans les nouvelles des deux auteurs.



## **Prolégomènes**

Ce chapitre répond à la nécessité de situer les textes littéraires choisis dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut se mettre d'accord sur la portée des notions de destin, hasard et des termes qui leur sont liés, ainsi que sur leur évolution de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce chapitre se présente comme un glossaire historique des notions qui seront abordées dans notre travail.

Nous mettrons en avant les significations des mots 'destin' ou 'Schicksal' et 'hasard' ou 'Zufall'. Leurs signifiés serviront l'approche des nouvelles dans le cadre de notre sujet. Il s'agit pour autant de comprendre ces termes à l'époque des deux auteurs et de les entendre de la même manière qu'eux-mêmes auraient pu les distinguer en leur temps. Ainsi, il sera intéressant de se consacrer à l'historique de ces deux notions depuis l'Antiquité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. L'histoire des deux mots en question doit être comprise afin de bien distinguer l'un de l'autre, puisque l'un ne peut être substitué à l'autre. Nous aborderons la définition de ces deux concepts par deux approches successives : une historique et une autre philosophique. Nous mettrons en exergue les notions soulevées par leur évolution historique, ce qui permettra de bien les distinguer et de comprendre quel sens ils prennent dans les textes étudiés.

### **1. Les concepts-clés : 'destin' versus 'hasard'**

#### **1.1 Histoire du mot 'destin' ou 'Schicksal'**

##### **Le 'destin' comme 'force extérieure' et comme 'logos du cosmos'**

Dans l'usage courant, 'destin' et 'hasard' sont, d'abord, à priori quasiment contraires, dans le sens où le destin est considéré comme une force venant de l'extérieur imposée aux hommes et à laquelle ceux-ci ne peuvent échapper. Le sens strict du mot destin suppose une intelligence ou une puissance prédestinée qui détermine d'avance les événements qui doivent arriver. Dans ce sens, le destin admet que l'existence d'un être soit déterminée. A l'inverse, 'hasard' envisage de regrouper des situations inexplicables, autrement dit, dont la cause est ignorée. Dans ce cas, ce terme mentionne des causes accidentelles, donc indéterminées. Avec le second terme, c'est de l'aléatoire dont il est surtout question, tandis qu'avec le premier mot, il s'agit avant tout d'un ordre placé dans le chaos du monde, le hasard, quant à lui, ne cherchant pas à installer la rigueur dans ce même monde :

Parler de destin suppose quoi qu'il en soit une volonté qui veut pour nous, et qui assigne des fins à notre existence, même si celles-ci nous demeurent inconnues. Ainsi le destin ne résulte-t-il pas du hasard, qui n'est pas censé ordonner les événements selon une finalité. Le destin se distingue du hasard comme l'ordre du chaos.<sup>1</sup>

Intéressons-nous en premier lieu au sens à proprement parler de destin. Le mot destin évolue naturellement au cours du temps de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Cette évolution sera mise en avant ici afin de mieux comprendre les acceptions de ce terme dans les deux langues. 'Destin' prend le sens en 1165 de 'détermination' ; en 1170, de 'sort' ; il est le déverbal de 'destiner'. Le mot n'a pas conservé le sens de 'manière d'être', ou 'commandement' propre à l'ancien français selon le *Dictionnaire culturel en langue française*<sup>2</sup>. Il a eu certes le sens de 'détermination' vers 1165, mais il l'a perdu avec d'autres valeurs propres à l'ancien français. Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*<sup>3</sup>, nous pouvons lire que le mot « n'a conservé que le sens de 'sort' (1170) faisant de lui un quasi synonyme de 'destinée' et de 'fatalité' ». Le terme vient par conséquent du latin *fas*, *fatum*, ce qui signifie 'parole divine' et par métonymie, 'puissance divine' ; *fari* voulant dire 'parler'<sup>4</sup>. En allemand, nous parlons de 'Schicksal' de l'ancien néerlandais 'schicksel', ce qui signifie 'Anordnung' ou 'prescription/ ordre' ; 'Geschick' ou 'destin/ destinées' ; nous retrouvons dans le terme 'Schick' ou 'chic' qui est issu de 'Geschick', signifiant : 'tenue' ou 'maintien', désignant par ailleurs l'allure et étant en outre un terme militaire. Quoi qu'il en soit l'origine latine reste pour les deux langues *fatum* ou *fortuna*. Ce qu'on appelle 'destin' est ce à quoi la vie humaine est destinée et suppose le fait qu'il existe une 'destination'. Autrement dit, « [...] cela signifie que les événements concourent à la réalisation d'une fin »<sup>5</sup>. Dans ce sens, ce mot s'oppose au hasard qui, lui, installe l'humanité dans une sphère

---

<sup>1</sup> Clara da Silva-Charrak, « Destin », in *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Michel Blay, Pierre-Henri Castel, Pascal Engel, Gérard Lenclud, sous la direction de Michel Blay, Paris, 2006-2008, 2006, p. 205-206, p. 205.

<sup>2</sup> Ar. M, « Destin », in *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, 4 vol., Paris, vol. 1, 2005, p. 2343-2346, p. 2343.

<sup>3</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, « Destin », op. cit., vol.1, 1992-2000, p. 1056.

<sup>4</sup> *Brockhaus-Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann, encyclopédie en 6 tomes, Stuttgart, 1983-1992, tome 5, 1983, p. 545.

<sup>5</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, « Destin », op. cit., vol. 1, 2005, p. 2343-2346, p. 2344.

chaotique sans justement chercher la réalisation quelconque d'une fin. Selon le philosophe stoïcien, Chrysippe de Soles : « Le destin est le 'logos' du cosmos ; [...] la loi selon laquelle le passé a eu lieu, le présent a lieu et l'avenir aura lieu. »<sup>1</sup> Ce qui implique donc effectivement un ordre dans le cosmos : « le destin est le rapport de toute chose constitué par une série ininterrompue de causes d'après un ordre qu'on ne peut pas renverser. »<sup>2</sup>

### **Le destin et la nécessité : la question de la liberté humaine**

Le 'destin' est lié à la tragédie grecque dans laquelle les héros tragiques sont définis par un *fatum* qui les écrase. Par exemple, « c'est le poids de la fatalité qui détruit les Labdacides et fait qu'Antigone paie la faute d'Œdipe. »<sup>3</sup> Mais attention, il faut aussi considérer que le destin ne désigne pas seulement le fait que les mortels soient le jouet des Dieux, mais signifie également 'faute' selon le sens du mot grec *atê*. Ainsi, Œdipe, certes, ignore qu'il tue son père et qu'il épouse sa mère, et dans ce sens, nous pouvons dire qu'il est le jouet des Dieux et qu'il supporte le destin, mais en outre, « c'est dans un emportement de fureur qu'il tue un voyageur, sans savoir qu'il s'agit de Laïos ; c'est par emportement qu'il quitte ce qu'il croit être son pays, lorsque l'oracle lui annonce qu'il tuera son père et épousera sa mère. La colère est sa faute »<sup>4</sup>. La notion de faute doit être comprise dans l'explication du mot destin et cette faute relève de ce dernier. Faute et destin sont par conséquent étroitement liés et ceci nous le relèverons encore plus clairement au cours de ce travail : « Il en résulte que l'idée de faute, et sa liaison avec le malheur mérité, relève d'un destin, d'une force extérieure. Le destin ainsi conçu, reste une force, et on ne 'lutte pas contre la force du destin'.<sup>5</sup> » En fait, il faut voir que « la tragédie grecque repose en partie sur le fait que le destin qu'elle représente se comprend à partir de la volonté des Dieux et de l'action contre un héros. »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> M. Kranz, « Schicksal », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., vol. 8, 2004, p. 1275-1289, p. 1275 : « 'Schicksal ist der Logos des Kosmos', 'das Gesetz, nach dem das Vergangene geschah, das Gegenwärtige geschieht und das Zukünftige geschehen wird. » Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> M. Kranz, « Schicksal », ib., p. 1276 : « Es besteht ein Zusammenhang aller Dinge, konstituiert durch eine ununterbrochene Reihe von Ursachen, nach einer unumstößlichen Ordnung. » Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, « Destin », op. cit., vol. 1, 2005, p. 2343-2346, p. 2344.

<sup>4</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, « Destin », id.

<sup>5</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, « Destin », op. cit., 2344. « On ne lutte pas contre la force du destin » est à trouver chez Eschyle, *Prométhée enchaîné*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, trad. Paul Mazon, 2 tomes, tome 1, p. 54.

<sup>6</sup> Id.

Là où cela devient plus ambigu, c'est de voir que cette situation de décision des Dieux pour les hommes qui accomplissent leurs desseins dans la faute, n'exclut pas la notion de hasard. Dans ce cas, les deux concepts destin et hasard ne s'opposent plus, mais sont bien imbriqués l'un dans l'autre. Soulignons le fait qu' « en liant la faute et les Dieux dans l'idée de destin, la pensée grecque fait du destin le 'sort', force imprévisible et capricieuse : d'une certaine manière, le hasard. La nécessité du destin n'est pas une prédétermination [...]. Dès lors, le destin est un mélange étrange de nécessité, de hasard, d'erreur, de faute et de fortune, bonne ou mauvaise, mais contre laquelle on ne peut que tenter de se prémunir sans jamais lui échapper. »<sup>1</sup> La nécessité en philosophie est ce qui ne peut pas ne pas exister : « Dans le modèle tragique, le destin était distingué de la nécessité ; tandis que la conception d'un destin lié au hasard du 'sort' survit chez les Latins. »<sup>2</sup> Autrement dit, nous ne pouvons pas séparer la notion de destin de celle de nécessité. C'est Horace qui le dit dans les *Odes* : « Mais pour tous le Destin ne connaît qu'une loi : / Il tire au sort entre l'humble et le grand ; / Son urne est vaste et embrasse tous les noms. »<sup>3</sup>

Par conséquent, en grec, un autre terme désignait le destin au sens de 'nécessité' : il s'agit de *heimarmenè* dont le terme latin *fatum* est quasiment équivalent. Cette distinction grecque entre 'destin' d'une part et *heimarmenè* d'autre part, permet en fait de construire une morale sur ce qui dépend de soi et ce qui ne dépend pas de soi. C'est-à-dire, se pose ici la question de la liberté humaine. De là existe une querelle entre les Stoïciens, pour qui le destin est lié au hasard du sort et est considéré comme une nécessité, et les Epicuriens pour qui destin et nécessité sont totalement séparés. De la sorte, les stoïciens, en identifiant le destin à la prédétermination, éliminent ainsi la notion de liberté humaine. L'homme dans le monde n'est pas libre, puisqu'il est mu par une force extérieure nécessaire :

Dès lors, le débat entre Epicure et les stoïciens ne porte plus sur le destin, mais sur l'existence du hasard dans un monde nécessaire, autrement dit sur le fait que la nécessité puisse ou non se nommer *destin*. L'évacuation de l'homme, et de sa liberté menacée, du centre de la question du destin conduit les philosophes à perdre le destin dans la question du hasard.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, « Destin », id. C'est moi qui souligne.

<sup>2</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, « Destin », ib., p. 2345.

<sup>3</sup> Horace, *Les Odes*, III,1,14-16, traduit par René Gouast in *Anthologie de la poésie latine des origines au Moyen Âge*, Paris, Stock, 1947. C'est moi qui souligne.

<sup>4</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, « Destin », op. cit., p. 2345. C'est moi qui souligne.

Nous remarquons par là qu'outre une opposition entre destin et hasard, il existe aussi une confusion entre les deux termes. Le christianisme soulève également le problème de la liberté et de la nécessité. Ainsi nous retrouvons en particulier ce débat chez les jansénistes et les jésuites. Ces derniers sont conciliateurs de la toute-puissance divine et de la liberté humaine, tandis que les jansénistes nient la liberté humaine au nom d'une prédestination proposée par la réforme luthérienne qui pense l'action humaine, donc la liberté humaine, et la toute-puissance divine. On ne parle donc plus ici de destin, mais de providence divine<sup>1</sup>.

### **Sens du mot destin au siècle de Storm et Maupassant**

Comprenons d'abord qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on appelle *fatum* une déesse qui est la fille des Ténèbres et de la Puissance<sup>2</sup>. Dès sa naissance, l'être humain est soumis à deux fatalités et est régi par elles.<sup>3</sup> Il faut voir dans ce concept d'une fatalité double une pensée de l'Antiquité. Ainsi, l'individu n'a donc pas le choix. Ce qui est caractéristique de l'époque de Theodor Storm et de Guy de Maupassant, c'est la reprise de la conception du destin appartenant à la poésie grecque de la représentation de celui-ci sous la forme de 'Moira' et de 'Tyche', cette notion appartient plus particulièrement au champ de la tragédie : « [...] La 'tragédie du destin' du XIX<sup>e</sup> siècle est à comprendre en référence à la tragédie antique, même s'il existe des différences. »<sup>4</sup> Il faut donc s'imaginer le destin sous la forme de 'Tyché', qui en grec, signifie 'chance' ou 'Glück' en allemand, comme la divinité tutélaire de la fortune, de la prospérité et de la destinée d'une cité, d'un Etat ou d'un individu. Son équivalent romain est 'Fortuna' et son équivalent germanique est 'Heil', le 'salut de l'âme'. Dans la mythologie grecque, 'Tyché' décide du destin des mortels, comme si elle jouait avec une balle rebondissant de bas en haut, ce qui symbolise l'insécurité de leurs décisions. 'Moira' prend plusieurs sens :

---

<sup>1</sup> Edmond Préclin, *Les conséquences sociales du jansénisme*, *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, 1935, vol. 21, n° 92, p. 355-391.

<sup>2</sup> *Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, « Fatum », Johann Heinrich Zedler, 64 vol. et 4 vol. supplémentaires, Halle et Leipzig, 1732-1754, vol. 9, 1735, p. 304-307, p. 304 : « Die Menschen machten daraus eine besondere Göttin, und nannten sie eine Tochter des Erebi und der Macht. »

<sup>3</sup> *Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, « Fatum », ib., p. 306 : « [...] daß ein Mensch so bald er gebohren, zweien Fatis unterworfen sei und von ihnen regieret werde. »

<sup>4</sup> M. Kranz, « Schicksal », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., p. 1284 : « Kennzeichnend für die Zeit ist der Rückgriff auf die Moira- und Tyche - Vorstellung der griechischen Dichtung, besonders der Tragödie. [...] Die 'Schicksal-Tragödie' des 19. Jahrhunderts wurde in Anlehnung an die antike Tragödie verstanden, wenn auch die Unterschiede deutlich waren. » C'est moi-même qui traduis.

‘destin’, ‘part’, ‘portion’ ou ‘lot’. L’individu se doit de respecter la loi intangible qu’elle impose, et si jamais il désobéit, c’est-à-dire, si jamais l’individu vient à transgresser cette loi, alors il commet ce qui est communément appelé l’*hybris*, autrement dit, la démesure et il est puni par Némésis, la déesse de la vengeance. Nous pouvons imaginer que ce sont ces deux représentations que nos auteurs, en tant que lettrés, ont en tête lorsqu’ils pensent au concept de destin.

La définition du mot reprend celle qu’approchent les philosophes des Lumières, c’est-à-dire : le destin est ordonné selon la Providence et emporte l’infailibilité de l’événement : « [...] le destin étoit une vertu secrete et invisible, qui conduit sagesse incompréhensible ce qui nous paroît fortuit et déréglé ; et c’est ce que nous appelons Dieu. »<sup>1</sup> [Citation en ancien français] Il y est ajouté que : « Les hommes n’osant d’un côté imputer à la Providence les malheurs qu’ils prétendoient leur arriver injustement, et de l’autre ne voulant point reconnoître que c’étoit leur faute, formerent le phantôme du destin pour le charger de tout le mal. »<sup>2</sup>

Derrière le concept de destin au XVIII<sup>e</sup> siècle se cache une manière pour les Hommes de se décharger de toutes les calamités qui peuvent leur arriver de manière injuste et incompréhensible. Retenons également cette image du fantôme dont parle Denis Diderot dans le *Dictionnaire raisonné*, représentation on ne peut plus concrète du *fatum*, de ce quelque chose que les êtres humains subissent sans en comprendre le sens et la raison. La notion de destin est également à concevoir dans le sens du mythe germain, selon lequel trois Dames, qui sont aussi dénommées Parques chez les Romains, tissent le vêtement du destin pour les Dieux. Ces tisseuses prennent le nom de Nornes, plus exactement, elles s’appellent : Urd, Werdandi et Skuld. Chez Storm en particulier, le destin est considéré comme étant en devenir, se rapprochant ainsi de la notion grecque de destin, mais s’en éloignant également quelque peu, expliquons-nous en rappelant ici les précisions apportées par Franz Stuckert à propos de Storm et du concept de destin dans ses nouvelles se passant au XII<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la direction de Denis Diderot et Jean le Rond d’Alembert, 17 vol., Paris, 1751-1772, vol. 4, oct. 1754, « Destin », p. 896 : « Les hommes n’osant d’un côté imputer à la Providence les malheurs qu’ils prétendent leur arriver injustement, et de l’autre ne voulant point reconnaître que c’était leur faute, formèrent le fantôme du destin pour le charger de tout le mal. »

<sup>2</sup> *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, id. : « Les hommes n’osant d’un côté imputer à la Providence les malheurs qu’ils prétendaient leur arriver injustement, et de l’autre ne voulant point reconnaître que c’était leur faute, formèrent le fantôme du destin pour le charger de tout le mal. »

Storm semble se rapprocher du concept antique de destin, car pour les Grecs aussi, Moira est une fatalité intangible. Et pourtant, la représentation antique d'un destin immanquable et inévitable, telle que Storm le conçoit, s'éloigne du concept grec. En effet, le destin n'est pas, il devient, tel que le mythe germanique de Urd, Werdandi et Skuld le désigne.<sup>1</sup>

En outre, dans 'Werdandi', nous retrouvons l'auxiliaire 'werden', qui signifie 'devenir' et qui met l'accent sur cette idée de destin en devenir. Ainsi, chez Storm, le destin est une entité en devenir et non pas figée dans le temps, ce qui signifie qu'il n'exclut pas complètement l'action de l'homme, mais au contraire, le destin s'accomplit à travers les faits humains.<sup>2</sup>

## 1.2 Histoire du mot 'hasard' ou 'Zufall'

Le hasard est caractérisé par un manque efficient de causes ou de conséquences s'il en existe. Certes, depuis l'Antiquité, le hasard était en concurrence avec le destin ou avec la Providence divine. Mais un élément distingue fondamentalement l'un de l'autre : « Le hasard est manifestement un rien si on l'examine de plus près [...]. Il n'a pas de substance, il n'est qu'une simple désignation. »<sup>3</sup> Autrement dit, la différence prépondérante entre le hasard et le destin est fondée sur l'incertitude. En français, l'étymologie est incertaine, mais le terme vient probablement de l'arabe « 'az-zahr', ce qui signifie 'dé' ou 'jeu de dé'. Le [h] s'expliquant par le fait qu'au Moyen Âge de nombreux emprunts commençant par une voyelle prenaient un [h]. 'Hasart' est aussi le nom d'un château en Palestine médiévale où un jeu utilisant des

---

<sup>1</sup> Franz Stuckert, *Theodor Storm, Der Dichter in seinem Werk*, op. cit., p. 122 : « Storm scheint sich hier dem antiken Schicksalsbegriff zu nähern, denn auch für den griechischen Menschen ist die Moira ein unabwendbares Verhängnis. Und doch ist Storms Auffassung der antiken Vorstellung von einem starren, unabänderlichen Fatum aufs tiefste entgegengesetzt. Das Schicksal ist nicht, es wird, wie es der germanische Mythos von Urd, Werdandi und Skuld tiefsinnig deutet. » Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> Franz Stuckert, id. : « In dieses werdende Schicksal ist auch die Tat des Menschen mit hineingeflochten, und wenn sie auch das Schicksal nicht zu wenden vermag, so hilft sie es doch erfüllen. Jedenfalls schließt die Unabänderlichkeit des Schicksalsvollzuges das Handeln des Menschen nicht aus, sondern fordert es geradezu. »

<sup>3</sup> J. C. Schmidt, « Zufall », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., vol. 12, p. 1408-1424, p. 1408 : « Zufall ist offenbar ein Nichts, wenn man genau untersucht (...); er hat keine Substanz, ist eine bloße Bezeichnung. » Traduction par moi-même.

dés aurait été inventé »<sup>1</sup>. En grec, le hasard se distingue en effet en *automaton* et en *tukhè*. Aristote au livre II de la *Physique* explique la différence qui existe entre ces deux concepts : *Automaton* qui signifie ‘automate’ en français, désigne la spontanéité d’un événement, son caractère imprévisible : « Le hasard (*automaton* en grec) relève des causes accidentelles. Ainsi ce qui se produit ‘par hasard’ ne se produit pas ‘sans cause’, mais n’est pas uni à sa cause par un lien nécessaire. »<sup>2</sup> C’est ce qu’on appelle ‘l’accident’ : un événement arrive par hasard, c’est-à-dire, accidentellement : « Néanmoins, contrairement à l’accident, la fortune, qu’on appelle *tukhè*, est une cause dont les effets, tels qu’ils sont constatés, pourraient être imputés à une causalité de type final, c’est-à-dire mise en œuvre en vue d’une fin. »<sup>3</sup>

*Tukhè*, c’est la désignation de « ce même événement imprévisible qui peut prendre l’apparence d’un événement intentionné, notamment par ses effets souhaitables ou à craindre, il est aussi le sort, le destin, inévitable et imprévisible [...]. »<sup>4</sup> L’exemple utilisé par les auteurs de ce même ouvrage est le suivant : « Un cheval échappé se trouve ‘par hasard’ en présence de son maître ; c’est un *automaton* pour le cheval, qui n’interprète pas l’événement, mais pour le maître, cela ressemble à un coup heureux du sort. »<sup>5</sup>

Un autre exemple : « [...] c’est par hasard que celui qui va accidentellement (*automaton*) au marché y rencontre un débiteur en train de recevoir de l’argent, mais s’il en avait été informé, c’est par choix qu’il s’y serait rendu (*tukhè*) [...]. »<sup>6</sup> Cet exemple est par ailleurs repris par le *Dictionnaire historique de la philosophie* en allemand<sup>7</sup> et ajoute en outre un autre exemple, celui de la pierre qui roule et qui tombe sur une personne. Encore deux exemples pour illustrer notre propos, extraits du même dictionnaire : « [...] Qu’un trépied, en revanche, tombant par accident retombe sur ses trois pieds de telle sorte qu’on peut s’y asseoir, c’est un effet du hasard (*automaton* et non de la fortune (*tukhè*), puisqu’on ne peut

---

<sup>1</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey du dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, « hasard », p. 1674-1675, p. 1674.

<sup>2</sup> Annie Hourcade, « Hasard », in *Dictionnaire des concepts philosophiques*, op. cit., p. 361-362, p. 362.

<sup>3</sup> Annie Hourcade, « Hasard », id.

<sup>4</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, « Destin », op. cit., p. 2343.

<sup>5</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, id.

<sup>6</sup> Annie Hourcade, « Hasard », op. cit., id.

<sup>7</sup> J.C. Schmidt, « Zufall », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., vol. 12, p. 1408-1424, p. 1410 : « [...] zufällig trifft man den Schuldner auf dem Markt, der dann zurückzahlt ; ‘zufällig’ trifft ein herabrollender Felsen einen Menschen ».

imaginer qu'il aurait pu en avoir l'intention. »<sup>1</sup> Ajoutons : « [...] La fortune est un sous-ensemble du hasard : on parle de fortune ou *tukhè* au sujet d'événements advenus par hasard, mais qui auraient pu faire l'objet d'un choix raisonné ; le hasard lorsqu'il est heureux, s'appelle chance ou fortune, et lorsqu'il est malheureux, malchance ou infortune. »<sup>2</sup>

### **La perception mathématique du hasard**

Le hasard, nous l'avons vu, est lié à l'idée de chute et qui dit chute, dit mouvement précipité vers le bas, si nous tenons compte de la signification de ce terme au sens propre. Si le hasard est lié au mouvement, il serait possible de rendre compte de lois au même titre que les physiciens émettent des lois sur le mouvement. De même, le jeu de dé auquel le hasard est étymologiquement lié appartient au concept des probabilités mathématiques. Posons-nous alors la question suivante : « Pourquoi ne pas appliquer les lois de la mécanique aux dés afin de calculer leur trajectoire et de prédire le résultat du lancer ? »<sup>3</sup> Ainsi la science mathématique s'est exercée à calculer les lois du hasard. Depuis Pascal et Fermat, bon nombre de mathématiciens et de physiciens se sont essayés à rationaliser la notion de hasard. De cette façon, « cette réintégration du hasard dans le champ rationnel et causal – celui de la science – est lourde de conséquence ; elle représente une assimilation progressive du hasard par la science, qui conduit lentement à son annulation. Car si l'on tient à définir le hasard comme ce qui est sans raison, lui donner une raison en l'intégrant au vaste domaine calculable et du prévisible revient par la force des choses à l'éliminer. »<sup>4</sup> Cette remarque nous permet de comprendre que le hasard peut aussi être mathématiquement explicable, même s'il appartient toujours au domaine de l'incalculable et de l'imprévisible. Néanmoins, nous pouvons tenter de le rationaliser. Cette définition apporte quelque chose en plus à la perception de la notion de hasard et nous aidera davantage dans l'étude de nos textes.

Par ailleurs, le hasard s'incarne dans la Fortune : « Fortune, qui préside aux hasards de la vie, que les Anciens représentaient sous la forme d'une femme en équilibre sur une roue, les yeux bandés, tenant à la main une corne d'abondance, s'oppose à destin, roue d'Ixion, puissance irrévocable, puissance déterministe. »<sup>5</sup> Comment cependant passe-t-on de la fortune

---

<sup>1</sup> J.C. Schmidt, « Zufall », id.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> J.-P.A. in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 2, p. 1561-1567, p. 1563.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> J.-P.A. in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., p. 1566.

au hasard ? Tout simplement, le mot latin *fors, fortis*, en français, ‘sort’ a fortuitement laissé place au mot hasard, dont l’étymologie, comme nous l’avons considérée plus haut, est arabe. Les sorts étaient les dés dont se servaient les oracles, on ne savait pas de quel côté ils pouvaient tomber. C’est ce sens qui est conservé essentiellement avec le terme hasard. Le sentiment qui se dégage de cette désignation première est la suivante : « Le terme hasard semble nous installer dans une sphère chaotique et irrationnelle digne de l’univers d’Alice, espace fou dans lequel nous ne pouvons que nous perdre. Le hasard est fou, parce qu’il est, comme les personnages de Lewis Carroll, avant tout joueur. »<sup>1</sup> C’est aussi cette perception du hasard que nous retiendrons pour notre travail. L’idée que le hasard est ce qui arrive accidentellement et qui, au contraire du destin, installe une conception de chaos dans le cosmos. Nous retrouvons ce sentiment du hasard avec la phrase du philosophe Pascal soulignant que si « le nez de Cléopâtre eut été plus court, toute la face de la terre aurait changé. »<sup>2</sup>

### **Sens du mot chez Storm et Maupassant**

Les auteurs Theodor Storm et Guy de Maupassant conçoivent l’idée de hasard dans ce sens : ce qui arrive accidentellement, qui aurait pu ne pas arriver et qui bouleverse le cours de l’existence d’un personnage, la rendant plus compliquée à vivre, voire impossible ou insupportable. Nous retiendrons de ces définitions qui doivent nous aider dans l’étude de nos textes, que le destin est une force supérieure, venant de l’extérieur, qui agit dans la vie du personnage et la bouleverse profondément. Celui-ci s’organise selon un ordre bien défini, nous pouvons parler de ‘logos du cosmos’ selon l’expression des Anciens. Le destin n’implique pas forcément, mais cela appartient au domaine du plausible, la notion de faute et de culpabilité du personnage. Se pose également le problème de la liberté humaine, puisque le destin agit de l’extérieur sur l’existence d’un individu, ne lui offrant pas le choix d’agir ou non. Enfin, ajoutons que le destin s’associe également à la Providence divine selon une perception chrétienne du mot. Ces signifiés sont ceux considérés par nos auteurs et notre étude s’organisera selon les précisions apportées par cette définition. Nous entendrons au contraire par ‘hasard’, ce qui arrive accidentellement au personnage, mais ce n’est pas une force extérieure qui agit ; c’est, au contraire, une suite d’événements sans lien direct entre

---

<sup>1</sup> J.-P.A. in *Dictionnaire culturel en langue française*, ib., p. 1563. Lewis Carroll est un auteur anglais, né en 1832, décédé en 1898, donc contemporain de Storm et Maupassant.

<sup>2</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Léon Brunschvicg, Le Livre de Poche, Paris, 1972, Pensée 162, p. 80.

eux, sans cause et sans conséquence qui interviennent dans l'action. Nous distinguerons le hasard *automaton* qui arrive par accident et sans intention, du hasard *tukhè* qui met, quant à lui, en avant l'idée d'un choix et d'une intention. Le jeu de dés restera notre référence première selon l'étymologie du terme, dans le sens où un événement provoqué par le hasard, tel le lancer de dé, peut avoir lieu de telle ou telle façon. La conception mathématique du hasard ajoute à notre définition un point essentiel : celui que le hasard pourrait être expliqué, alors que le destin, lui, ne le sera jamais, attendu qu'il est la parole d'une force supérieure. Le hasard révèle une organisation du monde sans dessus dessous, un chaos ; à la différence totale du destin, qui lui, reste strictement organisé et rangé.

En allemand, 'Zufall' vient de 'fallen', de même qu'en français, la racine est latine : *casus* du verbe *cadere*, 'tomber'. Nous retrouvons ici cette signification de ce 'qui arrive par accident'. Du grec, la traduction allemande correspondrait davantage à 'zusammenfallen'<sup>1</sup>, ce qui veut dire 'coïncider'. Nous retrouvons ici la même caractérisation qu'en français, c'est-à-dire, l'idée de 'pure coïncidence d'événements sans rapport'.

Dans les sciences, un concept statistique du hasard est lié au concept mathématique de la vraisemblance. Une pure coïncidence d'événements sans rapport entre eux peut être autant considérée comme hasard ('pur hasard') que comme rencontre heureuse d'événements et comme action non intentionnelle qui cependant cherche à viser un objectif souhaité. (Ce qui peut arriver par exemple lors de découvertes).<sup>2</sup>

Dans l'Antiquité, au IV<sup>e</sup> siècle avant J.C., le hasard désigne ce qui se passe sans l'influence humaine, le terme est presque synonyme de 'sans loi', on trouve en outre le terme 'naturwüchsig'<sup>3</sup>, c'est-à-dire, ce qui se développe sans influence extérieure, sans réglementation. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Emmanuel Kant introduit la notion de contingence, proche

---

<sup>1</sup> *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 33 vol. München, vol. 32, 1984, « Zufall », 342-349. Lire en particulier la référence au verbe « zufallen », p. 347-348.

<sup>2</sup> J.C. Schmidt, « Zufall », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., vol. 12, p.1408-1424, p. 1408 : « In den Naturwissenschaften wird ein statistischer Begriff von Zufall an das mathematische Konzept der Wahrscheinlichkeit gebunden. Eine reine Koïncidenz von nicht zusammenhängenden Ereignissen kann genauso als Zufall ('reiner Zufall') angesehen werden wie das glückliche Zusammentreffen von Ereignissen und die Absichtslosigkeit einer Handlung, die dennoch zu einem gewünschten Ziel kommt. (Z.B. bei Entdeckungen). »

<sup>3</sup> J.C. Schmidt, « Zufall », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ib., 1410.

de la conception de ‘hasard’. Par contingence, on entend ce qui peut se passer ainsi ou autrement, ce qui peut arriver ou pas. La racine latine *contingere* met en avant ce qui arrive par hasard, de manière inattendue, accidentelle ; ce qu’Aristote désignait par ailleurs avec le terme *automaton*. *Casus* en latin au XVII<sup>e</sup> siècle est justement ce qu’on appelle le ‘hasard’<sup>1</sup>.

Un événement qui se produit est appelé en latin : *casus fortuitus*, en français ‘un cas fortuit’ ou *fatalis*, ‘un cas fatal’ [...] autrement dit, un cas malheureux que l’être humain ne peut empêcher ou détourner par ses actions, peu importe la peine ou le soin qu’il se donne<sup>2</sup>. La connotation du mot hasard au XVIII<sup>e</sup> siècle est négative : le hasard est le malheur qui frappe un individu, la malchance à laquelle il est confronté sans qu’il puisse intervenir ou agir. Le mot apparaît en France vers 1150, il vient du latin *casus, fortuna* ; *casus* venant de *cadere* qui a le sens de ‘tomber’. C’est à partir de cette racine qu’on retrouve la dénomination ‘accident’ : le hasard est ce qui arrive par accident. Au XII<sup>e</sup> siècle, ‘hasard’ en tant que jeu de dés prend le sens de ‘coup heureux à ce jeu’, c’est notamment le six qui fait gagner le joueur. Le terme désigne au XV<sup>e</sup> siècle un cas ou un événement fortuit, un concours de circonstances inattendu et inexplicable. Le terme au XVI<sup>e</sup> siècle qualifie le « caractère de ce qui arrive en dehors des normes objectives ou subjectives, de ce qui relève des lois de la probabilité et n’est pas libéré. »<sup>3</sup> Pour ainsi dire, le hasard est « une cause fictive de ce qui arrive sans raison apparente ou explicable. »<sup>4</sup> Ce sens subsistera jusqu’au XIX<sup>e</sup> siècle, époque pendant laquelle vivent Storm et Maupassant.

## 2. Contextualisation philosophique

### 2.1 Le ‘vouloir vivre’ ou ‘Lebenswille’ selon Schopenhauer

A plusieurs reprises, les concepts ‘destin’ et ‘hasard’ s’avèrent influencés par les discussions et débats philosophiques du temps, c’est pourquoi, nous nous proposons de

---

<sup>1</sup> *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, op. cit., p. 1391, « *Casus* ist eben ein Zufall ».

<sup>2</sup> Id. : « [...] ingeleichen eine Sache ou Handel, *Casus fortuitus* oder *fatalis*, ein unversehener Zufall, ein unglücklicher Fall, der durch menschlichen Tath, Sorge und Fleiß nicht kan vorher gesehen, noch von demjenigen, den er betroffen, verhindert oder abgewendet warden. »

<sup>3</sup> *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., tome 2, p. 1561.

<sup>4</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, op. cit., tome 3, p. 1706.

désigner en quelques notions-clés le concept de ‘vouloir vivre’ tel que le conçoit Schopenhauer. Commençons par une courte définition du concept de ‘vouloir vivre’.

Dans ce travail, nous souhaitons montrer que les nouvelles écrites par les deux auteurs sont construites sous l’empire du destin ou du hasard, liant l’individu à une existence tragique ; cependant, cette dépendance participe à la construction d’un élan vital ou si l’on reprend le terme employé par Schopenhauer, à un ‘vouloir vivre’ accru, en allemand désigné sous le terme de ‘Lebenswille’. Par là, nous avons le souhait de diriger l’étude des nouvelles choisies selon un axe particulier qui est celui du ‘vouloir vivre’ selon la conception schopenhauerienne. Dans l’œuvre majeure de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*<sup>1</sup>, il est souligné que tout dans le monde est orienté selon une poussée aveugle, un élan obstiné, que ce mouvement lancé vers l’avant n’a ni but ni raison, tout sens en est absent, c’est une volonté aberrante que Schopenhauer nomme ‘volonté’. Le philosophe explique que tous les êtres vivants et les objets sont soumis au ‘vouloir vivre’, en sont même issus et que ce ‘vouloir vivre’ est en soi aveugle et indéchiffrable, pour cette raison, il est absurde et néanmoins, il constitue la clé de l’énigme du monde. Ainsi, selon Schopenhauer, la volonté est associée à la vie, nous pouvons dire aussi au ‘vouloir vivre’ :

La volonté qui, considérée purement en elle-même, est sans connaissance, n’est qu’une impulsion aveugle et irrésistible [...], reçoit par le monde de la représentation qui s’ajoute à elle et se développe pour la servir, la connaissance de son vouloir et de ce qu’elle veut, à savoir rien d’autre que ce monde, la vie telle qu’elle se présente. C’est pourquoi nous avons appelé le monde phénoménal son miroir, son objectivité, et comme ce que veut la volonté est toujours la vie, parce que celle-ci n’est justement rien d’autre que la présentation < Darstellung > de ce vouloir pour la représentation < Vorstellung >, il est identique, voire pléonastique, de dire, au lieu de la ‘volonté’ tout court, ‘la volonté de vivre’ < Wille zum Leben >.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation I*, traduit par Christian Sommer, Vincent Stanek, et Marianne Dautrey, Paris 2009. En allemand : *Die Welt als Wille und Vorstellung*, consultable en ligne : <http://www.schopenhauer-web.org/>, publié la première fois chez Brockhaus à Leipzig en 1819.

<sup>2</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation I*, traduit par Christian Sommer, Vincent Stanek, et Marianne Dautrey, Paris 2009, § 54, p. 530. Ici, c’est moi qui souligne pour mettre en évidence la signification de l’expression : « volonté de vivre ».

Si les deux concepts sont liés, ils ne sont cependant pas interchangeables : la volonté est un mouvement qui va de l'avant, nous le nommons aussi 'élan' ou 'effort', tandis que la vie suppose la réflexion consciente d'elle-même. Schopenhauer tient ici compte des travaux sur la physiologie<sup>1</sup> qui ont occupé la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle en s'appuyant sur les travaux de Albrecht von Haller qui publie en 1757 les *Eléments de physiologie du corps humain*<sup>2</sup>. Schopenhauer, pour rendre son concept plus concret, utilise l'image de la plante, ainsi la 'volonté' est la racine de la plante, citons ici le philosophe :

La plante possède, comme on sait, deux pôles, sa racine, <Wurzel> et sa corolle <Krone > : l'une aspire à l'obscurité, à l'humidité, au froid, l'autre à la clarté, au sec, à la chaleur ; le point d'indifférence des deux pôles, le point où ils se séparent, affleurant le sol, c'est le rhizome <Wurzelstock> - (*rhizoma*, le collet [en français dans le texte]). La racine est l'élément essentiel, primitif, pérenne, dont la mort entraîne celle de la couronne : elle est donc primaire. La corolle, en revanche, est l'élément apparent mais dérivé, elle disparaît sans que la racine meure : elle est donc secondaire. La racine représente la volonté, la corolle l'intellect, et le point d'indifférence des deux, le rhizome, serait le MOI, lequel appartient à tous deux en tant qu'il est l'extrémité de chacun.<sup>3</sup>

### Une philosophie de la répétition

Le temps de la 'volonté' est un temps qui dure éternellement, il est duratif et répétitif. Schopenhauer emploie le terme « Langeweile », ou littéralement « un long moment » ou

---

<sup>1</sup> Nous entendons par « physiologie » la « science qui étudie les fonctions et les propriétés des organes et des tissus des êtres vivants. », *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paul Robert, 1972. (Le dictionnaire cite Claude Bernard : « Nous définirons la physiologie [...] : la science qui a pour objet d'étudier les phénomènes des êtres vivants et de déterminer les conditions matérielles de leur manifestation. »)

<sup>2</sup> Albrecht von Haller, *Eléments de physiologie du corps humain*, traduit par Bordenave, Paris, Gullyn, 1769. Il n'y a pas de différence entre l'ancienne physiologie de style aristotélicien et galénique, et la physiologie moderne qui débute avec les travaux de Descartes et Harvey. Voici ce que pouvait dire au milieu du 18<sup>e</sup> siècle Albrecht von Haller, le plus illustre physiologiste de son temps, dans l'avant-propos de ses *Eléments de physiologie*: « On aura peut-être à m'objecter que cet ouvrage est purement anatomique, mais la physiologie n'est-elle pas l'anatomie en mouvement ? », [en latin : *anatomia animata*, R.L.], ch. 9. Texte source en latin : *Elementa physiologiae corporis humani*, Lausanne, 1757-1766. [en ligne] Consulté le 25/06/2014. Disponible à l'adresse : [archive.org/details/](http://archive.org/details/)

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde II*, op. cit., § 19, p. 1466.

encore « ennui ». Il ne s'agit pas d'atteindre un objectif, mais plutôt de réitérer un dessein en soi absurde. Schopenhauer compare ce temps qui dure à un cercle fermé sur lui-même entraînant de manière absurde et nécessairement une temporalité répétitive :

Nous pourrions comparer le temps à un cercle sans fin : la moitié qui descend toujours serait le passé, celle qui monte toujours, le futur, mais le point indivisible situé en haut et touchant la tangente serait le présent sans étendue ; le présent, pas plus que la tangente, n'est entraîné dans le mouvement [...].<sup>1</sup>

Cet éternel recommencement est considéré comme un supplice, il dit : « Ainsi, le sujet du vouloir se trouve continuellement attaché sur la roue tournante d'Ixion, il remplit éternellement le tonneau des Danaïdes, il est Tantale subissant ses éternels supplices. »<sup>2</sup> Pour ainsi dire, la nature qui, par définition, est la croissance de toute chose, en fait, ne fait rien naître, elle n'autorise pas la pousse ou la naissance des éléments du monde. Elle n'est que pure répétition d'une volonté, l'homme en est conscient et par conséquent en souffre. Cette réitération provoque l'ennui qui est de ce fait la sensation que tout se répète à l'infini. Néanmoins, le 'vouloir vivre' organise une répétition légèrement différente, ce qui induit que sous les traits de la répétition quasi-semblable, l'homme peut croire à quelques changements, mais ce n'est malheureusement jamais le cas : le temps trompe les hommes les laissant seuls avec leur ennui et leur désespoir. Selon Schopenhauer, le temps est : « *Eadem, sed aliter* »<sup>3</sup>, autrement dit, le temps est semblable à lui-même, mais cependant, jamais le même. Il précise que ceci est « la devise générale de l'histoire. »<sup>4</sup>

La vraie philosophie de l'histoire consiste, en effet, à comprendre que malgré tous ces changements incessants et leur chaos, on n'a toujours devant soi que la même et identique essence inaltérable qui se déploie de la même façon aujourd'hui qu'hier et qu'en toute éternité ; bref, elle doit connaître l'identique dans tous les processus, ceux des temps anciens comme des temps modernes, de l'Orient comme de l'Occident,

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde I*, livre IV, §54, p. 537.

<sup>2</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde I*, livre III, § 38, p. 403.

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde II*, Livre III, § 38, p. 1850-1851, voici la traduction de la formule latine : « La même chose, mais autrement ».

<sup>4</sup> *Ib.*, p. 1850.

et voir partout, malgré toute la différence des circonstances spécifiques, des modes et des mœurs, la même humanité.<sup>1</sup>

Cela s'explique simplement : si le temps était absolument similaire sans aucune différence en soi, les hommes s'en rendraient compte, par conséquent, la vie s'arrêterait sur terre.

### **Une philosophie de l'ennui**

*Le Monde comme volonté et comme représentation* est l'expression-même de l'ennui. Si le temps se répète de façon légèrement différente, mais de manière profondément semblable, s'ensuit un ennui terrifiant. C'est un ennui universel qui appartient au monde de la volonté. Quand l'être humain ne désire plus, il s'ennuie. L'ennui est donc l'expression de la cessation du désir. Mais cependant, la volonté n'a pas arrêté de se manifester et c'est ce qui engendre la douleur chez l'homme. En fait, l'individu ne désire rien, mais veut quelque chose, la volonté pousse à toujours désirer et ces désirs sont insatiables :

Ainsi, la jouissance accroît la mesure de nos besoins et, par là, notre capacité à éprouver la douleur. – Les heures passent d'autant plus vite qu'elles sont agréables, d'autant plus lentement qu'elles sont pénibles : parce que c'est la douleur, mais non la jouissance qui est l'élément positif dont la présence se fait sentir.<sup>2</sup>

L'existence devient seulement heureuse lorsque l'être humain ne la perçoit plus, puisque c'est dans un moment de divertissement que l'individu ne s'ennuie pas, en effet, il n'a plus conscience du temps qui passe ; au contraire, lorsqu'il se rend compte que le temps passe, dans ce cas-là, il s'ennuie. La philosophie de Schopenhauer est fondée sur la négation, autrement dit : dans l'absence de sensation de temporalité pour ne plus subir l'ennui :

De même, nous prenons conscience du temps dans les moments d'ennui <Langeweile>, et non dans les moments de divertissement <Kurzweil>. Les deux cas

---

<sup>1</sup> Id. C'est moi qui souligne.

<sup>2</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde II*, livre IV, § 46, p. 2048.

prouvent que notre existence est la plus heureuse lorsque nous la sentons le moins [...] <sup>1</sup>

Par conséquent, si le bonheur se ressent seulement dans les moments où l'homme n'a pas conscience de son existence, autrement il ne connaît que l'ennui synonyme de souffrance, dans ce cas précis donc, Schopenhauer en arrive à la conclusion radicale, et quelque peu effroyable qu'il ne faudrait plus vivre pour connaître le bonheur : « [...] dès lors, il serait mieux de ne pas l' [l'existence, R.L.], avoir du tout. » <sup>2</sup>

Aussi l'amour est-il la définition-même de l'ennui puisque les individus qui s'aiment n'obéissent pas à leur propre désir, mais au désir de l'espèce. L'amour est une réponse prosaïque à la survie de l'espèce vivante. Les individus s'accouplent seulement dans l'intérêt que l'espèce survive. Dans ce sens, le monde est à la fois absurde et tragique, attendu qu'il est le lieu de l'expression d'un vouloir vivre absurde, d'une volonté aveugle qui n'a que pour seul but celui de servir l'espèce. La sexualité est donc bestiale et le désir n'a rien à voir avec toutes les gaietés du cœur que l'être humain peut imaginer connaître. En plus, ce désir est tragique parce qu'insatiable, il est sans cesse manque et donc sans cesse souffrance. Dans ce sens, le monde dans lequel l'homme vit est tragique. L'individu est rattaché à son espèce et par conséquent, le besoin sexuel est plus fondamental que celui de la faim puisque c'est dans l'intérêt de l'humanité et de sa survie que les êtres humains s'accouplent. La sexualité est affaire de survie, c'est assurer que la succession et les générations futures prennent la place de ceux qui vivent au moment présent. Le vouloir vivre est l'expression de la sexualité :

Ce vouloir, considéré de l'extérieur et sous la forme du temps, se présente comme une telle forme animale conservée à travers un temps infini par le remplacement constamment réitéré d'un individu par un autre, c'est-à-dire par le jeu d'alternance de la mort et de la génération, lesquelles, vues sous cet angle, n'apparaissent plus que comme la pulsation de cette forme (*species*) persistant à travers tout le temps. <sup>3</sup>

En fait, l'individu est dominé par l'instinct de survie de l'humanité à venir :

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde II*, op. cit., Livre IV, § 42, p. 1951.

La volonté de vivre, il est vrai, se manifeste d'abord comme tendance à conserver l'individu, mais celle-ci n'est que l'échelon vers la tendance à conserver l'espèce, cette dernière tendance devant être d'autant plus intense que la vie de l'espèce surpasse en durée, en étendue et en valeur celle de l'individu.<sup>1</sup>

### **Le pessimisme schopenhauerien versus le pessimisme selon Darwin**

S'il est admis que la vouloir vivre est absurde et si l'amour sexuel n'est qu'illusion puisqu'au service de la survie de l'humanité, dans ce cas, le pessimisme s'installe, n'offrant que peu de choix à une vision plus heureuse de l'espèce humaine. Le mal pèse lourdement sur la vie des hommes et la naissance d'un nouveau-né n'est que le prolongement de cette douleur. Les êtres humains prennent la responsabilité de transmettre indéfiniment la souffrance. Cette vision sombre de la vie peut conduire au suicide. Dans tous les cas, l'être humain n'existe pas pour être heureux, il n'y a pas de bonheur possible sur terre : « Il n'y a qu'UNE SEULE erreur innée, c'est celle de croire que nous sommes là pour être heureux. »<sup>2</sup> Schopenhauer pose la question : « [...] pourquoi le monde et la vie, censés exister pour qu'on y soit heureux, répondent si mal à leur finalité ? »<sup>3</sup> Il poursuit : « Cette perplexité se manifeste d'abord par des soupirs : ' Hélas, pourquoi tant de larmes sous la lune' [...]. »<sup>4</sup> En réponse à cette souffrance, l'objectif à atteindre serait l'acceptation de l'extinction de l'espèce humaine par l'ascétisme, celui-ci devient par conséquent le résultat de la philosophie schopenhauerienne :

Si nous considérons maintenant la volonté de vivre dans l'ensemble et objectivement, nous devons la penser, d'après ce qui a été dit, comme prise dans une ILLUSION dont le détachement, c'est-à-dire la négation de toutes ses aspirations existantes, est cela même que les religions ont appelé le reniement de soi < *Selbstverleugnung* >, *abnegatio sui ipsius* : car le soi véritable est la volonté de vivre.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ib., p. 1954. C'est moi qui souligne.

<sup>2</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde II*, Livre IV, § 49, L'ordre du salut, p. 2139. En majuscules dans le texte.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> Ib., Livre IV, ch. 48, Doctrine de la négation de la volonté, p. 2095.

L'ascétisme est la voie choisie par certains personnages de nos nouvelles afin de se débarrasser du fardeau que le destin ou le hasard a chargé sur leurs épaules. Cela sera une piste d'étude à développer dans la suite de notre travail.

Schopenhauer met en relation le Beau avec la notion d'Idée au sens où l'entendait Platon. Ainsi l'artiste permettait-il l'accès à l'Idée en la donnant à voir à travers ses créations. Pour le philosophe, la tragédie est l'expression de l'Idée la plus élevée, elle fait partie de la Poésie et est l'accès le plus direct au Beau parce qu'elle a su exprimer ce sentiment absurde de l'existence. Les Grecs ont en effet donné un sens aux angoisses métaphysiques des êtres humains :

Il faut d'abord souligner que les Grecs, si éloignés qu'ils puissent être de la vision du monde chrétienne ou de celle de la haute Asie, occupant résolument la position de l'affirmation de la volonté, n'en étaient pas moins profondément saisis par le malheur de l'existence. L'invention de la tragédie, qui est de leur fait, en témoigne d'emblée.<sup>1</sup>

La tragédie permet à l'humain de nier le vouloir vivre en l'incitant à se rapprocher de la résignation et ce en lui présentant les choses les plus abjectes et viles qui puissent exister : « La vraie tendance de la tragédie est ainsi l'exhortation à détourner la volonté de la vie, finalité ultime de la représentation intentionnelle des souffrances de l'humanité [...]. »<sup>2</sup> La tragédie s'oppose à la comédie dans le sens où s'achevant sur un destin aboutissant à la mort, elle porte le spectateur au-delà du monde des apparences en l'aidant à atteindre l'Idée. Au contraire, la comédie s'appuie sur le vouloir vivre, elle organise tout pour que le vouloir vivre s'instaure et subsiste :

Si la tendance et l'intention ultime de la TRAGÉDIE, ainsi que nous l'avons vu, consistent à se tourner vers la résignation, vers la négation de la volonté de vivre, il nous sera aisé de reconnaître dans son opposé, la COMÉDIE, l'exhortation à poursuivre l'affirmation de la volonté.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *ib.*, ch. 46, De la vanité et des souffrances de la vie, p. 2064.

<sup>2</sup> *Ib.*, Livre III, ch. 37, *Sur l'esthétique de l'art poétique*, p. 1837.

<sup>3</sup> *Ib.*, p. 1840.

La purgation des passions ou *catharsis*, qui selon Aristote, consiste à purifier les passions au moyen du drame, s'inscrit dans la représentation la plus tragique de l'existence et permet ainsi à l'Homme de s'élever vers l'Idée. Le tragique est en quelque sorte le pire des mondes possibles qui soit contemplé par le spectateur et qui l'amène vers la sérénité, voire la joie. Par là, nous pouvons tracer une comparaison avec la philosophie de Nietzsche. Dans notre travail, cette réflexion sur la tragédie prend toute son importance et il est notable également de remarquer l'influence de Schopenhauer sur la littérature, que ce soit en France ou en Allemagne. Ainsi Storm ou Maupassant ont connaissance des écrits de Schopenhauer et il n'est pas inutile de souligner que leurs textes sont profondément marqués par le pessimisme schopenhauerien. Néanmoins, chez l'auteur allemand, en connaissance de ses écrits, nous n'avons pas trouvé trace chez lui de références à des lectures du philosophe, ce qui n'est pas le cas chez Maupassant qui, lui, a rédigé des textes se rapportant au penseur du pessimisme, par exemple *Auprès d'un mort*, dans lequel il narre la rencontre du narrateur avec un Allemand qui avait veillé un mort bien particulier, puisqu'il s'agit effectivement de Schopenhauer lui-même. Maupassant décrit avec verve la décomposition du cadavre du philosophe et fait sourire avec une chute bien surprenante : en se décomposant, le cadavre change d'aspect, et le dentier du mort s'échappe de sa bouche. Quoi qu'il en soit, c'est un clin d'œil évident à Schopenhauer qui est raconté ici. Citons ce passage : « Je suivis son<sup>1</sup> regard, et j'aperçus à terre, sous le fauteuil à côté du lit, tout blanc sur le sombre tapis, ouvert comme pour mordre, le râtelier de Schopenhauer. »<sup>2</sup> Dans une autre nouvelle, *Le verrou*, quatre vieux célibataires prônent l'esprit de Schopenhauer, ils ne cessent d'invoquer les idées du philosophe qu'ils considèrent comme « un Dieu » : « Ils professaient, en outre, le mépris le plus complet pour la Femme, qu'ils traitaient de 'Bête à plaisir'. Ils citaient à tout instant Schopenhauer, leur Dieu [...]. »<sup>3</sup>

Par ailleurs, pour Darwin, il existe une lutte pour la vie selon laquelle seuls les êtres vivants les plus forts s'adaptent à leur nouvel environnement et survivent. Ce qui lui permet d'affirmer cela est l'idée d'après laquelle les organismes naturels ont tendance à se reproduire très vite, tandis que les vivants restent stables. Darwin émet cette idée en réponse à Thomas Malthus (1766-1834) qui avance dans son œuvre intitulée *Essai sur le principe de*

---

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles I*, « Auprès d'un mort », p. 730, [son] se rapporte à l'ami allemand que le « hasard » met sur le chemin du narrateur.

<sup>2</sup> Guy de Maupassant, *ib.*, p. 730-731.

<sup>3</sup> Guy de Maupassant, *ib.*, *Le Verrou*, p. 490.

*population*<sup>1</sup>, parue en 1798, qu'il y aurait une lutte impitoyable sur Terre, attendu que les ressources n'augmentaient pas aussi vite que la population : « La cause à laquelle je viens de faire allusion est la tendance constante de tous les êtres vivants à accroître leur espèce au-delà des ressources de nourriture dont ils peuvent disposer. »<sup>2</sup> Darwin soumet l'hypothèse qu'il existe un principe régulateur de sélection éliminatoire qui assure la stabilité des espèces vivantes :

Comme il naît beaucoup plus d'individus de chaque espèce qu'il n'en peut survivre ; comme, en conséquence, la lutte pour l'existence se renouvelle à chaque instant, il s'ensuit que tout être qui varie quelque peu que ce soit de façon qui lui est profitable, a une plus grande chance de survivre ; cet être est ainsi l'objet d'une sélection naturelle. En vertu du principe si puissant de l'hérédité, toute variété objet de la sélection tendra à propager sa nouvelle forme modifiée.<sup>3</sup>

De cette façon, ne sont transmis aux générations futures que les principes les plus bénéfiques et avantageux, les êtres les plus faibles disparaissant avec leurs carences et défaillances. Darwin donne un exemple précis portant sur l'évolution du scarabée sur l'île de Madère, en effet, les scarabées à grandes ailes étaient emportés par le vent à la mer, par conséquent, ne subsistaient plus que les coléoptères lamellicornes sans ailes : « [...] ces différentes considérations, dis-je, me portent à croire que le défaut d'ailes chez tant de scarabées à Madère est principalement dû à l'action de la sélection naturelle, combinée probablement avec le non-usage de ces organes. »<sup>4</sup> Une conséquence de taille découle de cette pensée révolutionnaire pour l'époque, celle que l'homme suit de la même façon que les animaux cette évolution progressive et éliminatoire de l'espèce. Darwin s'oppose ainsi à l'Eglise qui fait prévaloir l'homme comme être créé par un Dieu tout puissant et comme

---

<sup>1</sup> Thomas-Robert Malthus, *Essai sur le principe de population*, 1798, préfacé et traduit par Pierre Theil, Paris, Editions Gonthier, 1963.

<sup>2</sup> Thomas-Robert Malthus, *ib.*, p.8.

<sup>3</sup> Charles Darwin, *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* ou *La lutte pour l'existence dans la nature*, [en ligne], traduit par Edmond Barbier, Paris, 1921, édition électronique émise par Jean-Marc Simonet, 2006. Introduction, p. 22. Disponible à l'adresse : <http://classiques.uqac.ca/> Consulté le 24 octobre 2014. C'est moi-même qui souligne dans la traduction de la citation.

<sup>4</sup> Charles Darwin, *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* ou *La lutte pour l'existence dans la nature*, op. cit., p. 161. C'est moi-même qui souligne dans la traduction de la citation.

image de celui-ci sur Terre. D'une part, Darwin s'oppose à la conception religieuse du Dieu créateur, d'autre part, il place l'homme sur le même plan que les animaux puisqu'il suit la même évolution biologique que ceux-ci. Il n'est donc plus l'être répondant à sa conscience, mais l'animal répondant à ses besoins. Cependant, dans *La descendance de l'Homme*<sup>1</sup> (1871), Darwin précise que l'être humain à la différence des animaux est le seul être qui ressent de la pitié envers ses congénères les plus faibles, ce sentiment est le résultat de la civilisation. La sélection élimine et ne conserve que les plus forts, mais, l'homme, être doué d'instinct social, possède ce comportement altruiste. Ainsi, il y a adaptation de l'individu à l'évolution de l'espèce et ceci se concrétise selon un processus régi par la civilisation. Citons cet exemple proposé par Darwin qui témoigne de la férocité des animaux rejetant un semblable parce qu'il est malade : « L'absence de toute sympathie chez les animaux n'est quelquefois que trop certaine, car on les voit expulser du troupeau un animal blessé, ou le poursuivre et le persécuter jusqu'à la mort. C'est là le fait le plus horrible que relate l'histoire naturelle [...]. »<sup>2</sup>

Nous mettons en avant l'emploi du terme de « sympathie » par Darwin pour désigner ce sentiment de moralité qui distingue l'homme de l'animal. Cette pensée sur la civilisation propre à la condition humaine avec celle de l'évolution de l'espèce vivante, constituent ainsi les deux principales révolutions engendrées par la théorie de Darwin qui influence la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et qui marque le courant naturaliste, par ce biais, également les nouvelles à l'étude.

## 2.2 La tragédie

### Histoire de la tragédie

Tout en rapprochant les textes des deux auteurs à l'étude du concept de vouloir vivre selon Schopenhauer, nous désirons également montrer que la construction des nouvelles en question répond à deux axes : d'une part, à la structure de la tragédie d'un point de vue technique et d'autre part, à la philosophie qu'elle porte. Ainsi, nous chercherons à analyser les nouvelles choisies d'après un axe fidèle à certains points de la philosophie nietzschéenne, selon laquelle, l'individu est porté vers un avenir optimiste. Nous souhaitons montrer que les

---

<sup>1</sup> Charles Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, 1871, traduit par Edmond Barbier, Paris, Librairie C. Reinwald, Schleicher Frères Éditeurs, 1921.

<sup>2</sup> Charles Darwin, *ib.*, p. 140.

nouvelles à l'étude sont d'abord fortement imprégnées par le pessimisme schopenhauerien, mais qu'ensuite le mouvement qui jaillit des textes est porté vers l'avant et qu'il entraîne une cohésion optimiste de laquelle jaillissent la vie et la force créatrice. C'est dans ce sens que nous souhaitons orienter notre travail, après avoir présenté ci-dessous ces quelques thèmes d'étude qui nous aideront dans notre analyse.

Traçons ici un court historique de la tragédie en Grèce depuis sa naissance<sup>1</sup>. La tragédie est apparue au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. On la célèbre en l'honneur de Dionysos. Mettant en scène des personnages de rang élevé, autrement dit, des nobles, elle est l'expression de la musique issue d'un chœur satyrique chantant le dithyrambe, hymne religieux adressé à Dionysos. Littéralement, le mot tragédie signifie chant du bouc : *τραγωδία* / *tragôidia*. Ce terme est composé de *τράγος* / *trágos* signifiant bouc et de *ὠδή* / *ôidê* voulant dire chant. Plusieurs explications non attestées quant à la signification de ce terme : d'abord, la tragédie peut être liée au satyre, qui est le compagnon de Dionysos mi-homme, mi-bouc ; ou encore, l'allusion au bouc pourrait venir du fait que cet animal devait être sacrifié avant la représentation de la tragédie ; ou bien, cela pourrait être une allusion au cri du bovidé sacrifié, ce cri pouvant être rapproché de celui du héros tragique souffrant sous le poids de son destin ; ou pour finir, on pourrait attribuer cette étymologie à la transformation de Dionysos en chevreau par sa grand-mère Rhéa lorsque, Héra, sa mère, sous la colère, après avoir demandé au Titans de s'emparer de lui, voulut le tuer. La tragédie a une fonction didactique : en effet, en présentant ce qu'il y a de plus horrible sur terre, elle cherche à purifier l'âme du spectateur, c'est ce qu'on appelle la *catharsis*. Les personnages sont confrontés à un destin implacable auquel ils ne peuvent échapper, cela engendre terreur et pitié ou en grec, *φόβος και έλεος* , chez le spectateur qui ensuite est purgé de ses passions mauvaises ou cruelles.

### **La tragédie chez Nietzsche**

Chez le philosophe, la tragédie naît du contraste des Dieux grecs Apollon, Dieu grec du chant, de la musique et de la poésie, en grec : *Απόλλων* / *Apóllôn*, comme représentation de l'état de rêve ainsi que de Dionysos, Dieu de la vigne, du vin, de l'ivresse, du théâtre et de

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I et II*, Paris, La Découverte, Poche, Sciences humaines et sociale n° 11, 2005. Voir également par les mêmes auteurs : *Mythes et pensées chez les Grecs, Etude de psychologie historique*, Sciences humaines et sociale n° 13, op. cit. Il s'agit d'une approche historique et sociologique de la tragédie.

la tragédie, en grec : Διόνυσος / *Diónysos* ou Διόνυσος / *Diónysos* en tant que manifestation de l'état d'ivresse. Apollon permet la délivrance par l'art et Dionysos entraîne l'individu vers la dissolution de l'apparence en l'appelant à la jubilation. L'enthousiasme transporte l'être vers cet état de dissolution. Dionysos est ce Dieu qui permet de passer de l'humain au divin en le conduisant vers l'allégresse. Ainsi, le dionysiaque apporte à l'homme une nouvelle connaissance de lui-même, il lui permet l'accès à la vérité et ce, au moyen de l'art et à travers l'ivresse. D'un point de vue philosophique et métaphysique, les deux instincts de la mesure à travers Apollon et de la démesure par la représentation de Dionysos s'équilibrent en s'opposant. Ce conflit entre ces deux forces permet à l'individu l'accès à la vérité supérieure, ce qui est appelé 'vérité' est l'accès à la connaissance supérieure. Selon Nietzsche, la tragédie naît de la musique. Là où Nietzsche et Schopenhauer s'accordent, c'est qu'au travers de la musique, s'exprime le vouloir vivre, Schopenhauer dit :

Comme la musique ne présente pas, comme tous les autres arts, les Idées ou les degrés de l'objectivation de la volonté, mais, de manière immédiate, la VOLONTE ELLE-MÊME, on s'explique de ce fait qu'elle exerce un effet immédiat sur la volonté, c'est-à-dire sur les sentiments, les passions et les affects de l'auditeur, avec pour résultat de les intensifier rapidement, voire de les transformer.<sup>1</sup>

En effet, la musique est apte à donner naissance au mythe tragique, elle permet à l'individu de participer à la tragédie en en étant la manifestation la plus sublime, Angèle Kremer-Marietti dans son introduction à la traduction de *La naissance de la tragédie*<sup>2</sup> souligne : « La musique dionysiaque, comme 'miroir universel de la Volonté du monde', va nous permettre de créer le mythe tragique avec l'aide modératrice de l'instinct apollinien. »<sup>3</sup> La musique est effectivement la traduction de la manifestation de Dionysos entraînant celui qui l'écoute dans une contemplation profonde. En outre, les sentiments les plus forts comme la joie ou la tristesse, l'amour ou la haine, jaillissent de la musique et c'est dans cet accouplement entre Dionysos et Apollon que naît l'art :

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde II*, op. cit., Livre III, ch. 39, *Sur la métaphysique de la musique*, p. 1856. En lettres majuscules dans le texte.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, traduit par Jean Marmold et Jacques Morland, revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Poche, 1993.

<sup>3</sup> Angèle Kremer-Marietti, *Introduction à La naissance de la tragédie*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Poche, 1993, p. 23.

Nous en aurons beaucoup fait pour la science esthétique, quand nous en serons arrivés non seulement à l'observation logique, mais encore à la certitude immédiate de cette prise de position selon laquelle le développement de l'art est lié à la dualité du dionysien et de l'apollinien : de la même manière que la dualité des sexes engendre la vie au milieu de luttes perpétuelles et par des rapprochements seulement périodiques.<sup>1</sup>

Ainsi, Dionysos est la représentation de la création musicale, il n'a rien à voir avec le Dionysos barbare tel qu'on peut se le représenter chez les Grecs. La philosophie de Nietzsche repose alors sur le Dieu Dionysos, et c'est à travers lui qu'il parle. Il s'identifie par ailleurs au Dieu grec, il incarne effectivement ce Dieu aux pieds légers qui dansent : « Il n'en manque pas à qui on ne doive pas refuser un certain alcyonisme, une certaine légèreté ... avoir des pieds légers appartient peut-être au concept même de Dieu. »<sup>2</sup> Nietzsche précise dans la première partie de *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Je ne pourrais croire qu'à un Dieu qui saurait danser. »<sup>3</sup> Ce Dieu est véritablement perçu comme dansant et riant, par conséquent, il est le mouvement vers la joie et l'abandon du pessimisme. A l'opposé de Schopenhauer qui s'imagine le pire des mondes possibles, Nietzsche pense que Dionysos, en s'opposant au crucifié, le Dieu des chrétiens, est le Dieu souriant et riant, est le Dieu qui apporte joie et avenir :

Dionysos contre le crucifié : là est l'opposition. Ce n'est pas une différence quant à leur martyre – mais leur martyre a un autre sens. [...]. On le devine : le problème est celui du sens de la souffrance selon qu'elle a un sens chrétien ou un sens tragique. [...]. Le Dieu en croix est une malédiction jetée sur la vie, un avertissement de s'en

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 47.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, in *Friedrich Nietzsche, Œuvres*, traduction des textes originaux du professeur Pütz, appareil critique et révisions des traductions par J. Lacoste et J. Le Rich, Paris, Robert Laffont, 1993, § 294, p. 730. L'alcyon est un oiseau de mer fabuleux au chant plaintif considéré par les Grecs comme un signe d'heureux présage car il ne construisait son nid que sur une mer calme. La parole du philosophe est un chant d'alcyon, c'est donc un privilège de pouvoir l'écouter et il apparaît par conséquent comme un sage dont la parole est sacrée.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Zarathoustra*, I, « Lire et écrire », Paris, Flammarion, 1996, p. 314.

affranchir ; – Dionysos mis en morceaux est une promesse de vie : il sera éternellement renaissant et reviendra de la destruction.<sup>1</sup>

L'apollonien sans le dionysien conduit au rationalisme, à la volonté du vrai, tel qu'on peut le comprendre chez Socrate, pour cette raison, Nietzsche accuse Socrate d'une action néfaste sur l'art et de ce fait, il place Dionysos sur un piédestal. Il ne s'agit plus de *catharsis* à proprement parler, mais plutôt d'une purification des passions qui s'exprime dans l'activité esthétique et créatrice des spectateurs. Nous pouvons conclure de la sorte : la sagesse évoquée est alcyonienne puisqu'elle surmonte le malheur tragique, mais ne le nie pas et elle est dionysienne attendu qu'elle fait prévaloir l'ivresse avant la mesure, permettant ainsi à l'individu d'accéder à l'Idée, autrement dit, à la connaissance de la vérité. Le sentiment tragique construit par la musique, par l'art en général qui induit le primat des apparences, permet l'accès à la sagesse. Cependant, cette philosophie met en avant l'art avant la vérité.

### **Dionysos et le hasard**

Dionysos est le Dieu qui danse et qui rit, il est, selon l'image héraclitienne, l'enfant divin qui joue aux dés. Dans *Les philosophes pré-platoniciens*, Nietzsche, reprenant cette image, s'exprime ainsi : « Le temps est un enfant qui joue aux dés. »<sup>2</sup> Gilles Deleuze commente de cette façon cette représentation : « La danse affirme le devenir et l'être du devenir ; le rire, les éclats de rire, affirment le multiple et l'un du multiple ; le jeu affirme le hasard et la nécessité du hasard. »<sup>3</sup> Au hasard est accordé une place toute particulière, évidemment en totale opposition avec la conception chrétienne qui en aucun cas ne pourrait faire de la création le jeu d'un enfant. Zarathoustra dans l'œuvre éponyme de Nietzsche substitue à la création biblique le hasard et l'exprime en ces termes : « [...] Sur toutes choses, se trouve le ciel accident, le ciel innocence, le ciel hasard, le ciel pétulance. »<sup>4</sup> Toujours dans cette même œuvre, nous lisons :

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes* 14 [89], tome XIV, Paris, Gallimard, 1995, p. 63.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Les philosophes pré-platoniciens*, Paris, Edition de l'Eclat, 1994, p. 45. [Le texte est établi à partir des manuscrits du philosophe. R.L.]

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, dernières lignes avant la conclusion, p. 225.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Zarathoustra*, III, « Avant le lever du soleil », in *Friedrich Nietzsche, Œuvre*, Paris, Gallimard, p. 412.

Un peu de sagesse est possible ; mais j'ai trouvé dans toutes les choses cette certitude bienheureuse : elles [ces choses, R.L.] préfèrent *danser* sur les pieds du hasard.

Ô ciel au-dessus de moi, ciel pur et haut ! Ceci est maintenant pour moi ta pureté, qu'il n'existe pas d'éternelle araignée et de toile d'araignée de la raison : - que tu sois un lieu de danse pour les hasards divins, que tu sois une table divine pour le jeu de dés et les joueurs divins ! –<sup>1</sup>

Ces « choses », d'après le terme employé par Nietzsche, dansent sur les jambes du hasard, le monde se renouvelle sans cesse, il est un éternel recommencement et le Dieu qui s'y trouve rit. La philosophie de Nietzsche annonce le retour de Dionysos et avec elle l'optimisme qui règne dans la création. Le Dieu cruel fait place au rire et au sourire. Nous voulons mettre en avant le fait que du tragique dessiné par le destin ou le hasard naît un mouvement vers l'avant empli d'espoir. Celui-ci se dessine au-travers d'un personnage qu'est Zarathoustra. Nietzsche décrit une existence qui s'oriente avec énergie vers la volonté de puissance et jaillit vers l'exaltation. La réalité qui nous entoure est constitutive de la vie, celle-ci engage un jeu de forces qui s'affrontent et qui propulsent cette vitalité vers l'avant. Nietzsche invente un personnage représentant l'homme nouveau qui est ce fameux Zarathoustra et qui est le signe du jaillissement de vie en complète opposition avec les ennemis de la vie. Si dans la Perse antique, Zarathoustra est un prêtre qui réforme la religion en enseignant le principe dualiste du Bien et du Mal en un Dieu unique, au contraire, chez Nietzsche, ce personnage se place au-delà du Bien et du Mal. Le surhomme annoncé par Zarathoustra n'est pas un être qui dépasse les autres par des capacités intellectuelles ou physiques supérieures, mais plutôt, un individu qui transgresse l'humain, qui cherche le dépassement conforme à la volonté de puissance telle que la définit Nietzsche, de celui-ci naissent une force créatrice, un élan vers l'avenir, un regard positif sur le monde environnant. Nous comprendrons par « volonté de puissance »<sup>2</sup>, toute force active et réactive qui entraîne l'individu vers l'Idée ou ce que nous appelons la connaissance supérieure. Le surhomme en se rapprochant de Dionysos, le Dieu aux pieds légers s'élève vers ce qu'il y a de plus haut sur terre :

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Zarathoustra*, III, ib., p. 413. Le mot « danser » est mis en évidence dans le texte.

<sup>2</sup> En allemand : « Wille zur Macht ».

Ici, à chaque minute, l'homme est surmonté, l'idée du 'surhomme' est devenue ici la plus haute réalité. Dans un lointain infini, tout ce qui, jusqu'à présent, a été appelé grand chez l'homme, se trouve *au-dessous* de lui. Le caractère alcyonien, les pieds légers, la coexistence de la méchanceté et de l'impétuosité et tout ce qu'il y a encore de typique dans la figure de Zarathoustra, n'ont jamais été rêvés comme des attributs essentiels de la grandeur. Zarathoustra se considère précisément, dans cette étendue de l'espace qu'il embrasse, dans cet accès facile pour les choses les plus contradictoires, comme l'espèce *supérieure de tout ce qui est*, et si l'on veut écouter comment il définit celle-ci, on renoncera à toute comparaison [...]. *Mais ceci est l'idée même de Dionysos.*<sup>1</sup>

En se dirigeant vers un avenir empli d'allégresse, l'individu est confronté au rire, tandis que ce qui est appelé « éternel retour », c'est ce mouvement cyclique qui se répète à l'infini et que toute chose suit, cette doctrine était déjà enseignée chez les Grecs qui le dénommaient palingénésie ou en grec : *παλιγγενεσία*, qui se traduit par 'genèse à nouveau' ou 'nouvelle naissance' ou 'régénération'. Héraclite dans ses *Fragments* parle de ce mouvement en ces termes : « Quand ils [les êtres humains, R.L.] naissent, ils désirent vivre et subir leur destinée – ou plutôt jouir du repos – et ils laissent après eux des enfants pour qu'ils subissent à leur tour leur destinée. »<sup>2</sup> Simplicios ou Simplicius en latin, philosophe néoplatonicien (né vers 480 en Sicile, mort en 549 à Athènes) met en avant que la philosophie de Héraclite (né vers 544-541, mort vers 504-501 avant J.C. selon Diogène Laërce, vers 480 avant J.C. selon Aristote, ) suit ce même schéma du cycle qui se répète, il l'exprime en ces termes : « [...] à un moment donné le monde s'embrase et [...] à un autre moment il se reconstitue de nouveau lui-même à partir du feu, selon certaines périodes de temps, dans lesquelles, dit-il, il s'allume en mesure et s'éteint en mesure. Plus tard les stoïciens ont partagé la même idée. »<sup>3</sup> Jean Brun, dans son œuvre intitulée *Héraclite ou le Philosophe de l'éternel retour*, précise, à propos de la philosophie de Héraclite : « S'il y a tout d'abord un cycle des éléments, il faut ajouter ensuite que c'est toujours la même chose qui se transforme sans jamais sortir de soi, qu'il s'agisse du

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Pourquoi j'écris de si bons livres*, « Zarathoustra », in *Friedrich Nietzsche, Œuvre*, op. cit., § 6, p. 1177. Les expressions en italiques dans la citation sont mises en valeur dans le texte.

<sup>2</sup> Héraclite, *Fragment 20*, Clément, Stromates, III, 14, 1 : « Ἡ. γοῦν κακίζων φαίνεται τὴν γένεσιν, ἐπειδὴν φῆ· γενόμενοι ζῶειν ἐθέλουσι μόρους τ' ἔχειν, μᾶλλον δὲ ἀναπαύεσθαι, καὶ παῖδας καταλείπουσι μόρους γενέσθαι. »

<sup>3</sup> Simplicios, *Héraclite*, fragment A 10, traduction française de Tannery, wikisource.org.

feu ou de Dieu qui est ‘jour et nuit, hiver et été, guerre et paix. »<sup>1</sup> Schopenhauer, plus tard, parle aussi d’un retour perpétuel du cycle des naissances et des morts :

L’authentique symbole de la nature, partout et toujours, est le cercle, car il est le schéma de son retour < *Wiederkehr* >, lequel, en effet, est la forme la plus universelle dans la nature, qu’elle réalise en toute chose, de la trajectoire des astres jusqu’à la mort et à la naissance des êtres organiques, et par où seul, dans le cours incessant du temps et de son contenu même, une existence permanente, c’est-à-dire une nature, devient possible.<sup>2</sup>

Nietzsche reprend cette thématique de la roue qui tourne conciliant ainsi temporalité et éternité évoquant un monde renaissant toujours identique à lui-même, mais en ajoutant à cette pensée que cette roue tournante implique également la joie. La roue comme la sphère, sont les attributs principaux de la déesse Fortune<sup>3</sup>, divinité allégorique du hasard et de la chance. Notons ici la manière dont est évoqué l’éternel retour par Nietzsche :

– Ô Zarathoustra, rient alors les animaux, pour ceux qui pensent comme nous, ce sont les choses elles-mêmes qui dansent : tout vient et se tend la main, et rit, et s’enfuit – et revient.

Tout va, tout revient, la roue de l’existence tourne éternellement.

Tout meurt, tout refléurit, le cycle de l’existence se poursuit éternellement.

Tout se brise, tout s’assemble à nouveau ; éternellement et bâtit le même édifice de l’existence. Tout se sépare, tout se salue de nouveau ; l’anneau de l’existence se reste éternellement fidèle à lui-même.

---

<sup>1</sup> Jean Brun, *Héraclite ou le Philosophe de l’éternel retour*, Paris, Seghers, 1965. coll. « Philosophes de tous les temps », p. 46.

<sup>2</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde II*, op. cit., Livre III, ch. 41, *Mort et indestructibilité de notre essence*, p. 1897.

<sup>3</sup> Soulignons ici l’utilisation de l’expression française « la roue tourne » pour désigner que la fortune ou la chance peut toucher tous les audacieux. En allemand, nous retrouvons cette expression prononcée par Tibull, poète romain: « Das leichte Rad des Schicksals dreht sich in schnellen Kreisen. », *Elegien*, I,V,70.

A chaque instant commence l'existence ; autour de chaque *Ici* se déploie la sphère *Là-bas*. Le centre est partout. Le sentier de l'éternité est tortueux.<sup>1</sup>

Zarathoustra raconte cette vision qui dépeint l'éternel retour comme une nécessité libératrice engageant le rire, la joie et l'allégresse. Il se trouve devant un petit pâtre étendu sur le sol et de la bouche duquel pend un serpent, image de la fatalité. Zarathoustra tente de sortir le serpent de la bouche du berger. Au cri de Zarathoustra qui encourage le pâtre à mordre le serpent, celui-ci, sur ses ordres, mord le reptile, le crache et se met à rire :

Et, en vérité, je n'ai jamais rien vu de semblable à ce que je vis là. Je vis un jeune berger, qui se tordait, râlant et convulsé, le visage décomposé, et un lourd serpent noir pendant hors de sa bouche. [...]

Ma main se mit à tirer le serpent, mais je tirais en vain ! Elle n'arrivait pas à arracher le serpent du gosier. Alors quelque chose se mit à crier en moi : 'Mords ! Mords-le !'  
[...]

– Le berger cependant se mit à mordre comme mon cri le lui conseillait, il mordit d'un bon coup de dent ! Il cracha loin de lui la tête du serpent : – et il bondit sur ses jambes. –

Il n'était plus homme ni berger, – il était transformé, rayonnant, il *riait* ! Jamais encore je ne vis quelqu'un rire comme *lui* !

Ô mes frères, j'ai entendu un rire qui n'était pas le rire d'un homme, – et maintenant une soif me ronge, un désir qui sera toujours insatiable.

Le désir de ce rire me ronge : Oh ! Comment puis-je encore supporter de vivre ! Et comment supporterais-je de mourir maintenant ! –<sup>2</sup>

Le surhomme, à la différence de tout homme, est capable de s'imaginer l'éternel retour de toute chose avec allégresse et rire, c'est le cas ici du pâtre. A la différence de Schopenhauer, l'éternel retour traduit un événement tragique qui trouve son aboutissement dans le rire. L'éternel retour est par conséquent lié à la pensée dionysiaque, celle qui place avant toute chose le rire et l'allégresse. Le rire est l'aboutissement de notre étude, ce vers quoi

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Zarathoustra*, III, « Le convalescent », in *Friedrich Nietzsche, Œuvre*, op. cit., p. 456. Les deux termes sont en italiques dans le texte.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Zarathoustra*, III, « De la vision et de l'énigme », in *Friedrich Nietzsche, Œuvre*, op. cit., p. 407. Les termes en italiques ici sont déjà mis en valeur dans le texte original.

nous cherchons tendre dans l'analyse des nouvelles à l'étude parce qu'il est l'expression de l'élan vital. Précisons d'abord ce que nous entendons par 'rire' chez Nietzsche avant de nous y intéresser à travers la philosophie bergsonienne. La philosophie de Nietzsche nous pousse vers le côté joyeux de l'existence. Le destin et le hasard responsables de la tragédie que vivent les personnages des nouvelles en question les poussent ensuite vers un mouvement de joie et de vivacité, nous parlerons d'élan vital. Comprenons ici le rapport à l'allégresse selon les termes de Nietzsche qui s'exprime avec ces mots à propos du rire :

[...] j'oserai même établir une hiérarchie des philosophes d'après la qualité de leur rire – en plaçant au sommet ceux qui sont capables d'éclats de rire *dorés*. Et à supposer que les Dieux philosophent, eux aussi, ce que plusieurs conclusions m'incitent fortement à croire, je ne doute pas qu'ils ne sachent aussi, tout en philosophant, rire d'une façon nouvelle et surhumaine – et aux dépens de toutes les choses sérieuses ! Les Dieux sont espiègles : il semble que, même pendant les actes sacrés, ils ne puissent s'empêcher de rire.<sup>1</sup>

### 2.3 L'élan vital

#### Filage historique de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècles

L'élan vital est une force de vie dans la conception biologique du terme. La vie est considérée comme un principe actif de la matière en général. Le concept apparaît pour la première fois dans l'histoire des sciences avant de toucher la philosophie à proprement parler. Selon André Lalande, le vitalisme est :

Une doctrine d'après laquelle il existe en chaque être vivant un 'principe vital', distinct à la fois de l'âme pensante et des propriétés physico-chimiques du corps, gouvernant des phénomènes de la vie. Le vitalisme sous-tend encore à ce jour certaines médecines alternatives, ce qui concourt à la non utilisation de la méthode expérimentale à les considérer comme pseudo-scientifique.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, in *Friedrich Nietzsche, Œuvres*, op. cit., « Qu'est-ce qui est noble ? », § 294, p. 730. Le mot « doré » est en italique dans le texte. Soulignons l'humour de Nietzsche dans cette phrase à propos des Dieux qui s'accouplent en riant.

<sup>2</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 3 volumes, volume 1, p. 122.

Par conséquent, le vitalisme est un mouvement philosophique dont le fondement concilie le matérialisme avec l'idéalisme. Historiquement parlant, nous pouvons attribuer la première évocation du vitalisme à Aristote dans le *Traité de l'âme*, *De anima*, dans lequel le philosophe s'intéresse à définir l'âme. Pour lui, l'âme devient l'organe vital en tant que principe moteur des êtres doués d'existence. Aristote distingue trois éléments organisateurs de l'âme : la partie végétative, sensitive et intellectuelle. Cette distinction permet de mettre en évidence le principe fondateur du phénomène de vie. A vrai dire, il s'agit ici de la première hypothèse vitaliste qui apparaît dans la pensée philosophique. De la sorte nous organisons le principe d'élan vital autour de l'âme puisqu'elle permet de donner sa forme au corps des êtres vivants dans un principe de vie. Aristote parle ici d'entéléchie de l'âme car elle est la réalisation de ce qui était en puissance, étymologiquement, le terme se rapporte à l'« essence de l'âme »<sup>1</sup>, ou en grec ancien ἐντελέχεια, ce qui se définit par l'« énergie agissante et efficace »<sup>2</sup> en opposition avec la matière inerte. En réalisant ce qui était en puissance, l'âme trouve ainsi sa perfection, c'est le principe de l'entéléchie. La tradition aristotélicienne considère le principe créateur de l'être, par lequel celui-ci trouve sa perfection : « L'âme est l'entéléchie première d'un corps naturel doué d'organes et ayant la vie en puissance. »<sup>3</sup>

La doctrine vitaliste est une « force vitale de la matière et gouvernant par sa finalité propre les mécanismes qui conduisent à une adaptation biologique. »<sup>4</sup> Chez Aristote, l'âme en tant que principe moteur des êtres vivants devient bien une des premières hypothèses de la philosophie vitaliste. En fait, cette conception de l'âme permet d'expliquer les phénomènes de la vie, par conséquent, l'élan vital au sens aristotélicien du terme induit un principe créateur de vie, il en est sa raison essentielle et primaire et il est également l'objectif visé de l'existence en tant qu'entéléchie de l'existence, c'est ce vers quoi tout être doit tendre en faisant primer son âme sur le corps.

A l'époque médiévale, tandis que le christianisme règne sur la société occidentale, le principe d'élan vital recule au profit de raisons théologiques. En effet, il est inconcevable d'imaginer un système fondé sur le vitalisme qui viendrait supplanter la toute-puissance divine. La science comme la philosophie dans leur objectif d'explication de l'âme et de la vie vont laisser place à une explication divine fondée sur des théories purement religieuses. La

---

<sup>1</sup> Aristote, *De l'âme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, II, I, § 5.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> *Trésor de la langue Française*, op. cit., volume 15, p. 712.

naissance et la destination de l'être humain ne s'expliquent plus par une organisation en vitalité ou en élan vital, mais plutôt en s'appuyant sur des raisonnements religieux dont l'inspiration première reste la bible. Par conséquent, au Moyen-Âge, s'intéresser à l'élan vital devient un acte impi, il est donc rejeté et quasiment complètement abandonné.

Le vitalisme réapparaît au moment de la Renaissance en même temps que se produit la révolution scientifique. Les savants sont de nouveau intéressés par l'explication de la vie, son origine, son déroulement et son aboutissement. A cette époque, l'élan vital s'oppose au mécanisme, principe mis en avant par Descartes. En effet, ce dernier conçoit l'existence des animaux comme un fonctionnement purement mécanique comparable au fonctionnement d'une horloge dans tout ce qu'elle peut avoir de mécanique à travers ses rouages. Voici ce qu'il écrit au Marquis de Newcastle :

Je sais bien que les bêtes font beaucoup de choses mieux que nous, mais je ne m'en étonne pas ; car cela sert même à prouver qu'elles agissent naturellement et par ressort, ainsi qu'une horloge, laquelle montre bien mieux l'heure qu'il est que notre jugement ne nous l'enseigne.<sup>1</sup>

La vie animale n'est construite que sur un système mécanique, bien loin d'une organisation reposant sur un principe spirituel, Descartes fonde le mécanisme en tant que système qui s'oppose pleinement au vitalisme. Les êtres vivants ne sont que pures machines selon la théorie des animaux machines que Descartes cherche à démontrer. Selon ce raisonnement, il n'existerait aucune force vitale ou âme, d'après la définition d'Aristote.

Georg Ernst Stahl (1659-1734), chimiste et médecin, expose entre 1704 et 1708 une doctrine animiste qui tient compte de la vie, tandis qu'il critique sérieusement et frontalement la médecine mécaniste qui, au contraire, la suspend entièrement. L'âme est partout et permet d'expliquer le réseau de vie. Il soutient ardemment le point de vue vitaliste selon lequel les processus de vie diffèrent complètement des processus physiques et chimiques :

Telle était aussi la description de l'âme végétative des anciens ; cette âme, toujours nommée esprit, était appelée tantôt esprit vital, tantôt esprit animal ; attendu qu'en effet,

---

<sup>1</sup> René Descartes, Lettre au marquis de Newcastle, 23 novembre 1646, in *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1983, p. 127.

on accordait à ces deux substances, à l'arrachée et à l'esprit, une parfaite connaissance de leurs actions, et la faculté innée d'exécuter dans le plus grand ordre tous les actes.<sup>1</sup>

Par ailleurs, il est universellement admis que Paul-Joseph Barthez (1734-1806), en tant que médecin, chef des doctrines spiritualistes de l'école de Montpellier et encyclopédiste au temps des Lumières, est le père de la doctrine vitaliste telle que nous la concevons. Ainsi, cet homme se présente comme quelqu'un d'original car il renonce à son époque aux explications des physiologistes cherchant à comprendre les fonctions humaines par des lois physiques ou chimiques, en énonçant et en proclamant tout haut que ces mêmes phénomènes sont au contraire animés par une force particulière qu'il nomme « principe vital de l'homme. »<sup>2</sup> Il est évident que sa pensée détonne complètement avec celle de son époque. Il réfute en particulier la thèse de Théophile de Bordeu (1722-1776) selon laquelle les organismes complexes sont en réalité une association de plusieurs formes de vie. En effet, il prétend que la vie ne peut pas s'expliquer par le mécanisme et, à partir de 1751, il attribue un rôle régulateur à l'âme qui est, pour lui, la sensibilité des fibres nerveuses. Ainsi, l'âme est partout où se manifeste un mouvement spontané, chaque organe est doté d'une sensibilité dont le cerveau assure l'unité de l'être vivant.

Dans une direction totalement opposée, Paul-Joseph Barthez met en évidence un système constitué de glandes dont chacune d'elles est capable d'une vie propre et capable de se mouvoir. Nous retrouvons ici la conception aristotélicienne de l'élan vital selon ses trois principes de croissance, sensibilité et intelligence. Voici sa définition de l'élan vital :

Ainsi, j'appelle Principe Vital de l'homme, la cause qui produit tous les phénomènes de la vie dans le corps humain. Le nom de cette cause est assez indifférent et peut être pris à volonté. Si je préfère celui de Principe Vital, c'est qu'il présente une idée moins limitée que les noms d'*impetum faciens*<sup>3</sup>, de sensibilité, d'irritabilité, ou autres, par

---

<sup>1</sup> Georg-Ernst Stahl, *Oeuvres médico-philosophiques et pratiques*, trad. Thérèse Blondin, Paris, J.- B. Balililère et fils, 1864, p. 37.

<sup>2</sup> Paul-Joseph Barthez, *Sur les forces du principe de la vie dans l'Homme*, « De la science de l'Homme », Montpellier, imprimé chez Jean Martel, Aîné, Imprimeur ordinaire du Roi et des Etats, 1778, Introduction, « Vue générale des Principes de mouvement et de vie qui animent la Nature », p.1 et 2.

<sup>3</sup> Ces termes sont d'Aristote dans *De Générès Animal*, I, II, c. 3. Barthez reprend la philosophie d'Aristote pour mieux la rationaliser et la faire avancer dans une orientation encore plus vitaliste, en effet, Aristote ne concevait

lesquels on a infligé la cause des fonctions de la vie. Il paraît que les Principes de vie ne diffèrent des Principes de mouvement, qu'en ce que les premiers excitent et modifient, fuyant des lois beaucoup plus compliquées, l'action des parties de la matière.<sup>1</sup>

Un peu plus loin, Barthez hiérarchise les principes de vie, ainsi il distingue : « [...] une échelle de gradations assez marquées depuis les Principes de mouvements les plus simples, jusqu'aux principes de vie qui engendrent et conservent les corps organisés des végétaux et des animaux. »<sup>2</sup>

Barthez en s'intéressant et en concevant ce principe de vie avait une intention bien particulière qui constituait à redonner une impulsion au sens de la vie après l'énonciation et la forte influence de la pensée cartésienne sur la pensée des Lumières. Le concept de l'automate prend ainsi fin, se laissant mourir à petit feu, et laissant place à ce principe de vie remis au goût du jour par Barthez. Un peu plus tard, Marie-François-Xavier Bichat (1771-1802) en tant que physiologiste, reprend à son compte la théorie de Barthez en distinguant la vie animale de la vie organique :

Les appareils de la vie animale ont, dans presque toutes les espèces voisines de l'homme par leur conformation, des caractères distinctifs de ceux des appareils de la vie organique, et même des fonctions de la génération, caractères qui les isolent et les distinguent d'eux d'une manière remarquable.<sup>3</sup>

Il fait appartenir la vie organique aux viscères et conçoit la pulsion de vie comme élément intrinsèque à chaque tissu. La moindre parcelle d'élément organique est donc douée de vie. Pour lui, l'organisation de la vie s'oppose tout simplement à celle de la mort dans son acte de résistance :

---

l'élan vital qu'en tant que système vivifiant de la semence. Aristote pensait que celui-ci était semblable à celui des astres et qu'ainsi, les animaux avaient été conçus par la chaleur du soleil. Cette pensée est fidèle à un concept de l'Antiquité. « Principe Vital » prend une majuscule dans le texte.

<sup>1</sup> Paul-Joseph Barthez, *Sur les forces du principe de la vie dans l'Homme*, « De la science de l'Homme », id.

<sup>2</sup> Ib.

<sup>3</sup> Marie-François-Xavier Bichat, *Traité d'anatomie descriptive*, Paris, chez Gabon et Compagnie, Libraires, Brosson, Imprimeur-Libraire, 1801, p. 5.

La mesure de la vie est donc, en général, la différence qui existe entre l'effort de faiblesse, la prédominance de l'autre est l'indice de sa force. [...]. Telle est la vie considérée dans sa totalité ; examinée plus en détail, elle nous offre deux modifications remarquables. L'une est comme au végétal et à l'animal, l'autre est le partage spécial de ce dernier.<sup>1</sup>

Le vitalisme est une sorte d'apologie de la vie, cherchant à expliquer rationnellement le mouvement vers la vie à partir de rien. Par exemple, le fait que de farine contenue dans un pot fermé hermétiquement naissent de petits vers est un fait appartenant au vitalisme. Néanmoins, cet acte a largement été critiqué notamment par Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829), Claude Bernard (1813-1878) ou Friedrich Wöhler (1800-1882).

Jean-Baptiste de Lamarck, un des premiers théoriciens scientifiques du transformisme, met le vitalisme complètement de côté en cherchant à expliquer rationnellement les procédés de vie tels que les vers naissant dans la farine. Si Lamarck avait suivi les vitalistes dans sa jeunesse, il s'éloigne d'eux en considérant que « le vivant ne comportait nul principe extra-matériel mais s'expliquait par l'organisation soit végétale soit animale de la matière [...]. »<sup>2</sup> La vie se réduit donc à des phénomènes physico-chimiques et ne doit rien à des principes de vie fondés sur le néant, tout trouve une explication entièrement rationnelle. L'être vivant se construit en rapport aux objets inanimés selon un certain ordre des choses, suivant par conséquent une organisation bien particulière de la matière qui reste propre aux êtres vivants, c'est à travers un ensemble de coïncidences de lois physiques que l'être vivant voit le jour. La force vitale n'est que le pur résultat de cette alchimie, Lamarck s'emploie à étudier cette organisation et rejette l'idée selon laquelle la force vitale naîtrait d'une manière mystérieuse et inconnue comme le conçoivent à priori les vitalistes :

C'est en effet chez [Lamarck, R.L.] qu'on trouve, pour la première fois, une conception de la vie qui reconnaît son originalité comparativement à l'inanimé sans pour autant la faire déroger aux lois de la physique. On aurait pu s'attendre à ce qu'une

---

<sup>1</sup> Marie-François-Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Première Partie, Article premier : « Division générale de la vie », Paris, chez Gabon et Compagnie, Libraires, Brosson, Imprimeur-Libraire, 1822, p. 5.

<sup>2</sup> Ivo Rens, *Lamarck, fondateur de la biologie et du transformisme*, in *Le France magazine*, Québec, 2010, p. 2-8, p. 6.

biologie, se voulant scientifique, expérimentale et matérialiste, s'attache à développer cette conception, qui avait tout naturellement sa place dans son projet. L'histoire ne l'a pas voulu ainsi, pour des raisons diverses.<sup>1</sup>

Même pensée chez Claude Bernard pour qui le vitalisme est incompatible avec les méthodes scientifiques et expérimentales qui sont seules références tangibles pour la biologie et la philosophie. Il conçoit l'explication expérimentale comme moyen d'expliquer les phénomènes physico-chimiques :

La médecine expérimentale, comme d'ailleurs toutes les sciences expérimentales, ne devant pas aller au-delà des phénomènes, n'a besoin de se rattacher à aucun mot systématique ; elle ne sera ni vitaliste, ni animiste, ni organiciste, ni solidiste, ni humorale, elle sera simplement la science qui cherche à remonter aux causes prochaines des phénomènes de la vie à l'état sain et à l'état morbide. Elle n'a que faire en effet de s'embarrasser de systèmes qui, ni les uns ni les autres, ne sauraient jamais exprimer la vérité.<sup>2</sup>

A propos de la relation de Claude Bernard au vitalisme, Raphaële Andrault dit la chose suivante :

[...] l'utilisation de l'adjectif 'vital' chez Claude Bernard [s'entend de la sorte, R.L.] : d'un côté la vitalité est le terme d'une analyse physiologique qui révèle un matériau propre aux corps vivants, la cellule ; d'un autre côté, la vitalité n'est qu'une apparence, l'apparence que prend spécifiquement l'arrangement complexe de conditions physico-chimiques chez les êtres qui naissent, s'alimentent et meurent.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> André Pichot, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 955.

<sup>2</sup> Claude Bernard, *Introduction à la médecine expérimentale*, Paris, Le livre de Poche, 2008, III, chap. 3, § 4, p. 436. Présentation de Fabrice Gzil qui met en avant les enjeux contemporains de la démarche de Claude Bernard en insistant sur les intérêts et les limites des modèles animaux et en s'appuyant sur les problèmes engendrés par les expériences faites sur les individus.

<sup>3</sup> Raphaële Andrault, « Définir le vitalisme. Les lectures de Claude Bernard », in *Claude Bernard et la méthode de la physiologie*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2013, p. 133-155, p. 142.

Friedrich Wöhler, chimiste de formation a trouvé la synthèse de l'urée à partir du cyanate d'ammonium en 1828 et, de la sorte, sonne le glas du vitalisme car il démontre que les composés organiques obéissent aux mêmes lois que les composés inorganiques. La voie est ouverte vers la biochimie, branche totalement nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle qui infirme la théorie de l'élan vital qui cependant, était encore enseignée à cette époque, en avançant qu'il est possible de produire en laboratoire des composés organiques à partir de composés inorganiques. Le vitalisme se fait attaquer de plein fouet. Voici ce que Wöhler dit à propos de la synthèse de l'urée : « [...] il se produit de l'urée : fait d'autant plus remarquable qu'elle offre un exemple de la formation artificielle d'une matière organique, et même de nature animale, au moyen de principes inorganiques. »<sup>1</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous situons en plein dans une polémique à propos du vitalisme et de l'organicisme. Après Claude Bernard, le vitalisme s'inscrit pleinement en opposition avec le mécanisme, mais ce qui finalement, était le plus antinomique à cette théorie, c'est celle de l'organicisme qui se définit en ces termes d'après Félix Ravaisson en 1867 dans *La philosophie en France* :

Selon lui, l'organicisme est ce qui explique la vie par les propriétés des organes, tandis que le vitalisme est ce qui explique les propriétés des organes par la vie. Une double opposition conceptuelle en résulterait : d'une part, pour l'organicisme les actions des organes se déroulent 'fatalement', sans intention, tandis que pour le vitalisme l'activité organique obéit à une intention finale ; d'autre part, l'organicisme part d'une explication locale des phénomènes de la vie tandis que le vitalisme part d'une approche globale.<sup>2</sup>

Avec Louis Pasteur (1822-1895), la théorie des vitalistes qui voyaient jaillir la force de vie dans l'apparition de petits vers dans un pot de farine fermé hermétiquement est une fois

---

<sup>1</sup> Friedrich Wöhler, *Über künstliche Bildung von Harnstoff*, *Annalen der Physik und Chemie*, Leipzig, Joh. Ambr. Barth., 1828, p. 253-56. Traduction Française, *Sur la Formation Artificielle de l'urée*, *Annales de Chimie et de Physique*, Paris, chez Crochard Libraire, 1830, p. 330-334, p. 253 : « [...] Harnstoff entsteht, eine auch noch in sofern merkwürdige Thatsache, als sie ein Beispiel von der künstlichen Erzeugung eines organischen, und zwar sogenannten animaleschen, Stoffes aus unorganischen Stoffen darbietet. »

<sup>2</sup> Raphaële Andraut, « Définir le vitalisme. Les lectures de Claude Bernard », in *Claude Bernard et la méthode de la physiologie*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2013, p. 133-155, p. 140.

pour toute réduite à néant puisqu'il démontre que les larves de vers sont déjà présentes dans la farine avant même que celle-ci ait été placée dans le pot, donc le principe de génération ou de régénérescence spontanée est mis à mal. Les germes et les œufs sont à l'origine de la fabrication de nouveaux êtres vivants, à partir du moment où la vie est stérilisée ou pasteurisée, il n'y a plus traces de ces petits êtres, cependant des personnes comme Félix Archimède Pouchet (1800-1872) est farouchement opposé aux thèses de Pasteur et reste fortement accroché à la théorie de l'hétérogénie qui consiste en une production d'êtres vivants par des substances organiques ou inorganiques, appelé également génération spontanée :

L'expérience semble montrer qu'ils [les ferments organisés, R.L.] prennent naissance par le fait du contact des matières albuminoïdes et de l'oxygène de l'air. Dès lors, de deux choses l'une : ces ferments organisés étaient des générations spontanées, si l'oxygène seul, en tant qu'oxygène, leur donnait naissance par son contact avec les matières organisées ; ou bien ces ferments organisés n'étaient pas des générations spontanées, et alors ce n'était pas en tant qu'oxygène seul que ce gaz agissait, mais comme excitant d'un germe apporté en même temps que lui ou existant dans les matières. Voilà comment il était indispensable, au point où je [Pasteur, R.L.] me trouvais de mes études sur les fermentations, que je résolusse s'il était possible, la question des générations spontanées.<sup>1</sup>

Le XIX<sup>e</sup> siècle bouillonne de réflexions sur le vitalisme dans des thèses partisans ou opposées, il apparaît clairement que la pensée est fortement présente et, sans entrer plus que cela, dans les détails des débats de l'époque, il apparaît que Storm et Maupassant ont pris connaissance et ont été familiers de ces théories et conflits d'idées sur la génération spontanée et la force vitale. L'idée de régénérescence pèse son poids face aux notions fatalistes et déterministes. Il est clair que le renouveau bat son plein et l'essor d'idées neuves sur une conception philosophique fondée sur la chimie, voire la biochimie, s'inscrit dans une réflexion qui cherche à fuir tout obscurantisme, propre aux siècles d'avant les Lumières. Alfred Vulpian (1826-1887), physiologiste et neurologue parle ainsi du mouvement de la régénérescence :

---

<sup>1</sup> Louis Pasteur, *Œuvres de Pasteur*, réunies par Pasteur Valléry-radot, Fermentation et Générations dites spontanées, Paris, Masson et Compagnie Editeurs, 1922, 7 volumes, volume 2, Introduction, p. 8.

Ces expériences [de régénération, R.L.] peuvent aussi contribuer à rendre évidente la fatalité des actes principaux de la vie organique et montrer ainsi que les diverses tendances, que l'on avait regardées comme les attributs du principe vital, loin d'agir de façon plus ou moins intentionnelle [...] se manifestent au contraire fatalement, aveuglément, nécessairement [...]. Il n'y a pas de phénomènes absolument détachés, prime-sautiers : tout n'est dans la nature entière qu'un enchaînement de causes-effets et d'effets-cause. Il est clair, par conséquent, qu'il y a des conditions nécessaires pour les manifestations des actes de la vie organique, comme pour les phénomènes du monde inorganique. Mais, je le répète, dès que ces conditions existent, dès que les causes excitatrices agissent, la substance organisée et vivante entre en activité [...].<sup>1</sup>

C'est également dans ce mouvement, que plus tard, en 1907, la philosophie de Bergson s'attache au vitalisme en avançant la thèse que l'essentiel de la vie qu'il appelle l'évolution créatrice ne trouve pas réponse dans le déterminisme et les raisons qui s'emploient à l'expliquer. En effet, ce développement de la vie et des organismes vivants chez les individus comme chez les Hommes témoigne de l'existence d'un élan vital :

De sorte que la vie tout entière, animale et végétale, dans ce qu'elle a d'essentiel, apparaît comme un effort pour accumuler de l'énergie, pour la lâcher ensuite dans des canaux flexibles, déformables, à l'extrémité desquels elle accomplira des travaux infiniment variés. Voilà ce que l'élan vital, traversant la matière, voudrait obtenir tout d'un coup. Il y réussirait, sans doute, si sa puissance était illimitée ou si quelque aide lui pouvait venir du dehors. Mais l'élan est fini, et il a été donné une fois pour toutes. Il ne peut pas surmonter tous les obstacles. Le mouvement qu'il exprime est tantôt divisé, toujours contrarié, et l'évolution du monde organisé n'est que le déroulement de cette lutte.<sup>2</sup>

Bergson rejette les explications du mécanisme et du finalisme en cherchant à saisir de la vie son imprévisibilité. Par là, il met au point le concept d'un élan originel qui prend

---

<sup>1</sup> Alfred Vulpian, *Leçons sur la physiologie générale et comparée du système nerveux*, quatorzième leçon, Germer Baillière, Paris, Libraire Editeur, 1866, p. 307.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 254-255.

l'image d'une explosion, autrement dit, l'évolution de vie et purement et simplement un mouvement de la conscience créatrice en train de traverser la matière.

### **Opposition de l'élan vital tragique au finalisme et au déterminisme**

Dans *L'évolution créatrice*, œuvre qui définit plus en détails la notion d'élan vital, Bergson explique cette notion comme un mouvement imprévisible vers l'avant : « Nous disons que la vie, depuis ses origines, est la continuation d'un seul et même élan qui s'est partagé entre les lignes d'évolution divergentes. »<sup>1</sup> Bergson précise que ce mouvement s'oppose d'abord au déterminisme, nous entendons par déterminisme, un événement déterminé par un principe de causalité ; il fait face, ensuite, au finalisme, compris comme étant l'évocation de processus de l'évolution de la vie ; enfin, il se dresse contre le mécanisme, modèle d'explication scientifique de l'évolution, avançant la thèse que le monde est organisé selon des procédés mécaniques mathématiques, tels que, par exemple, un choc entre particules. A ces notions qui présentent d'une part des principes de l'évolution biologique hérités de la métaphysique de Leibniz ou plus ancien encore d'Aristote concernant le finalisme ; d'autre part d'une philosophie héritée de Descartes et de sa théorie des animaux-machines ainsi que de la science moderne pour le mécanisme, Bergson oppose ainsi à ces deux positions, celle de l'élan vital.

Leibniz conçoit effectivement un système sous forme de cercle selon lequel le point de départ est Dieu, parfait, omniscient et bon, qui se déroule vers le monde physique, pour s'orienter ensuite vers les esprits et retourner enfin vers Dieu. Ce cercle ne va pas sans rappeler la roue qui tourne, attribut caractéristique de la déesse Fortuna. Dans ce sens, la métaphysique de Leibniz suit un chemin prédéterminé. Dieu donne de l'amour et cet amour lui est rendu, c'est aussi dans ce sens que s'exprime ce cercle fermé sur lui-même :

Enfin, Dieu étant en même temps le plus juste et le plus débonnaire des monarques, et ne demandant que la bonne volonté, pourvu qu'elle soit sincère et sérieuse, ses sujets ne sauraient souhaiter une meilleure condition, et pour les rendre parfaitement heureux, il veut seulement qu'on l'aime.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, op. cit., p. 53. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours sur la métaphysique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1957, § 36, p. 67.

Chez Aristote, la finalité est omniprésente, pour lui, le physicien ne doit y chercher que des causes finales, la nature s'oriente donc vers une fin possible selon laquelle le hasard<sup>1</sup> n'intervient qu'en très petite partie :

Tout ce qui se produit est produit par quelque chose, que j'appelle le point de départ et le principe de la production. En même temps, tout ce qui se produit vient de quelque chose, laquelle chose n'est pas la privation, mais la matière, dans le sens que nous avons déjà expliqué. Et enfin, tout ce qui se produit devient une certaine chose, sphère, cercle, ou tel autre objet analogue, quel qu'il puisse être.<sup>2</sup>

Descartes, quant à lui, avance sa théorie des animaux-machines selon laquelle les animaux ne sont que des machines au sens premier du terme, c'est-à-dire, de pures mécaniques sans âme ni conscience :

[...] ceux qui, sachant combien de divers automates, ou machines mouvantes, l'industrie des hommes peut faire, sans y employer que fort peu de pièces, à comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines, et de toutes les autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, considéreront ce corps comme une machine qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée et a en soi des mouvements plus admirables qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Aristote, *Métaphysique d'Aristote*, traduit par J. Barthélémy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie Germer-Baillière et C<sup>ie</sup>, 1879, tome 2, Livre VII, ch. VII, §1. Relevons à propos du hasard dans la philosophie de Aristote : « Parmi les phénomènes qui viennent à se produire, il y en a qui sont produits par la nature; d'autres sont le produit de l'art; d'autres enfin sont spontanés et l'effet du hasard. », la traduction en grec est la suivante : « Τῶν δὲ γιγνομένων τὰ μὲν φύσει γίγνεται τὰ δὲ τέχνῃ τὰ δὲ ἀπὸ ταυτομάτου, πάντα δὲ τὰ γιγνόμενα ὑπὸ τέ τινος γίγνεται καὶ ἕκ τινος καὶ τί· τὸ δὲ τί λέγω καθ' [15] ἐκάστην κατηγορίαν· ἢ γὰρ τόδε ἢ ποσὸν ἢ ποιὸν ἢ πού. » C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Aristote, *ib.* Texte original : « Ἐπεὶ δὲ ὑπὸ τινός τε γίγνεται τὸ γιγνόμενον· τοῦτο δὲ λέγω ὅθεν ἡ ἀρχὴ τῆς γενέσεώς ἐστὶ καὶ ἕκ τινος (ἔστω δὲ μὴ ἡ στέρησις τοῦτο ἀλλ' ἡ ὕλη· ἥδη γὰρ διώρισται ὃν τρόπον τοῦτο λέγομεν) καὶ τί γίγνεται (τοῦτο δ' ἐστὶν ἡ σφαῖρα ἢ κύκλος ἢ ὅ τι ἔτυχε τῶν ἄλλων. »

<sup>3</sup> René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, La Pléiade, 1966, p. 164. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

Il y a par conséquent totale contradiction entre ces deux visions finaliste et mécaniste, attendu que l'élan vital conçoit une conception de la nature en tant qu'évolution biologique qui s'oriente vers l'avant, qui s'improvise et qui se dirige vers une architecture complètement indéterminée, tandis que le déterminisme, le finalisme ou le mécanisme font prévaloir un système d'organisation prédéterminé : « Il faut donc dépasser l'un et l'autre points de vue, celui du mécanisme et celui du finalisme, lesquels ne sont, au fond, que des points de vue où l'esprit humain a été conduit par le spectacle du travail de l'homme. »<sup>1</sup> Cette théorie vient, de ce fait, se chevaucher au darwinisme, pensée selon laquelle l'homme est le fruit d'une évolution progressive, entraînant de ce fait l'anéantissement de l'image de Dieu couronnant la Création. Ainsi, il ne s'agit pas de faire abstraction de l'évolution des espèces selon Darwin, mais plutôt, d'avoir un certain regard critique et fondé sur la vie, Bergson dit ici : « C'est ce que nous allons faire [décrire avec plus de précision la théorie de l'évolution, telle que Bergson la conçoit, R.L.] en envisageant les résultats divergents de l'évolution, non plus dans ce qu'ils présentent d'analogie, mais dans ce qu'ils ont de mutuellement complémentaire. »<sup>2</sup>

### **Les ramifications de l'élan vital**

L'élan vital est un mouvement vers l'avant qui se décompose en une infinité de ramifications dont la plus visible est celle qui se trouve tout près de nous. L'idée étant qu'il est nécessaire de remonter le long de ces ramifications afin d'en connaître l'origine. Bergson donne cet exemple concret du boulet de canon :

Le mouvement évolutif serait chose simple, nous aurions vite fait d'en déterminer la direction, si la vie décrivait une trajectoire unique, comparable à celle d'un boulet plein lancé par un canon. Mais nous avons affaire ici à un obus qui a tout de suite éclaté en fragments, lesquels, étant eux-mêmes des espèces d'obus, ont éclaté à leur tour en fragments destinés à éclater encore, et ainsi de suite pendant fort longtemps. Nous ne percevons que ce qui est le plus près de nous, les mouvements éparpillés des éclats pulvérisés. C'est en partant d'eux que nous devons remonter en degré, jusqu'au mouvement originel. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 90.

<sup>2</sup> Henri Bergson, ib., p. 98. C'est moi-même qui ajoute entre crochets.

<sup>3</sup> Henri Bergson, ib., p. 99. Le premier groupe de mots souligné met en avant la direction vers l'avant, le second, les ramifications de l'élan vital.

Le mouvement vers l'avant est symbolisé ici par la force avec laquelle le boulet a été envoyé par le canon, tandis que les ramifications sont imagées à travers les éclats de l'obus. Gilles Deleuze explique l'élan vital de Bergson en ces termes : « Que veut dire Bergson, quand il parle d'*élan vital* ? Il s'agit toujours d'une virtualité en train de s'actualiser, d'une simplicité en train de se différencier, d'une totalité en train de se diviser : c'est l'essence de la vie, de procéder 'par dissociation et dédoublement', par 'dichotomie'. »<sup>1</sup>

### **Un mouvement de vie caractérisé par la « durée »<sup>2</sup> et la « mémoire »<sup>3</sup>**

Selon Bergson, la vie s'explique donc par un mouvement de ramifications et de divisions, ainsi, elle se subdivise en plantes et en animaux, par exemple, la catégorie des animaux se scindent encore en instinct et intelligence. Bergson appelle ce mouvement de vie en ramifications la « durée »<sup>4</sup>. Voici comment définit Bergson le concept de « durée » : « La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant. »<sup>5</sup> En employant le verbe « avancer », Bergson met l'accent sur le mouvement vers l'avant que suit la vie. Gilles Deleuze précise à ce propos :

Tout se passe comme si la Vie se confondait avec le mouvement même de la différenciation, dans des séries ramifiées. Sans doute ce mouvement s'explique-t-il par l'insertion de la durée dans la matière : la durée se différencie d'après les obstacles qu'elle rencontre dans la matière, d'après la matérialité qu'elle traverse, d'après le genre d'extension qu'elle contracte. Mais la différenciation n'a pas seulement une cause externe. C'est en elle-même, par une force interne explosive, que la durée se différencie : elle ne s'affirme et ne se prolonge, elle n'avance que dans des séries rameuses ou ramifiées. Précisément, la Durée s'appelle vie, quand elle apparaît dans ce mouvement.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 96.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 45.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> Henri Bergson, *ib.*, p. 4.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, op. cit., p. 96-97. C'est moi-même qui souligne dans la phrase de Deleuze. En effet, il est intéressant de voir l'énergie qui se dégage de ce mouvement. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

L'Homme est le porteur par excellence de l'élan vital parce qu'il dépasse la Nature environnante grâce à sa matière cérébrale, et plus particulièrement, grâce à sa mémoire. Bergson avance à ce sujet que :

La mémoire, [...] n'est pas une faculté de classer des souvenirs dans un tiroir ou de les inscrire sur un registre. Il n'y a pas de registre, pas de tiroir, il n'y a même pas ici, à proprement parler, une faculté, car une faculté s'exerce par intermittence, quand elle veut ou quand elle peut, tandis que l'amoncellement du passé sur le passé se poursuit sans trêve. En réalité le passé se conserve de lui-même, automatiquement.<sup>1</sup>

Il ajoute que l'être humain se définit par sa mémoire : « Que sommes-nous, en effet, qu'est-ce que notre *caractère*, sinon la condensation de l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance, avant notre naissance même, puisque nous apportons avec nous des dispositions prénatales. »<sup>2</sup>

Deleuze explique la conception bergsonienne de la mémoire de cette manière :

On se souvient que celle-ci 'analysait' l'excitation reçue, sélectionnait la réaction, rendait possible un *écart* entre l'excitation et la réaction ; rien ne dépasse ici les propriétés physico-chimiques d'une matière particulièrement compliquée. [...] Sur la ligne de différenciation de l'homme, l'élan vital a su créer avec la matière un instrument de liberté, 'fabriquer une mécanique qui triomphât du mécanisme', 'employer le déterminisme de la nature à passer à travers les mailles du filet qu'il avait tendu. »<sup>3</sup>

Cet élan vital se définit à travers l'émotion créatrice, appelée aussi intuition, Bergson explique par-là :

Quand nous replaçons notre être dans notre vouloir, et notre vouloir lui-même dans l'impulsion qu'il prolonge, nous comprenons, nous sentons que la réalité est une

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 4.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *ib.*, p. 5. En italiques dans le texte.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, op. cit., p. 112. C'est moi qui souligne, Deleuze reprend ce que dit Bergson.

croissance perpétuelle, une création qui se poursuit sans fin. Notre volonté fait déjà ce miracle. Toute œuvre humaine qui renferme une part d'invention, tout acte volontaire qui referme une part de liberté, tout mouvement d'un organisme qui manifeste de la spontanéité, apporte quelque chose de nouveau dans le monde.<sup>1</sup>

L'art est considéré comme un élan, Bergson emploie le mot « impulsion »<sup>2</sup> et celle-ci est l'engagement vers quelque chose de nouveau, l'être humain, à travers l'art, s'élève vers l'Idée, notion que Bergson explicite de la façon suivante : « Artistes à jamais admirables, les Grecs ont créé un type de vérité suprasensible, comme de beauté sensible, dont il est difficile de ne pas subir l'attrait. »<sup>3</sup> Evidemment, c'est à l'artiste qu'incombe la tâche de créer une œuvre d'art, et de ce fait, de produire cet élan vital : « C'est cette intention que l'artiste vise à ressaisir en se replaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant, par un effort d'intuition, la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle. »<sup>4</sup> Deleuze explique que chez Bergson, c'est : « [...] l'émotion [qui, R.L.] est créatrice (d'abord parce qu'elle exprime la création tout entière, ensuite parce qu'elle elle crée elle-même l'œuvre où elle s'exprime ; enfin, parce qu'elle communique aux spectateurs ou auditeurs un peu de cette créativité). »<sup>5</sup> De ce fait, les artistes sont les artisans créateurs jouant un rôle prépondérant dans la société, puisqu'ils participent à la création en tant qu'intuition et que celle-ci, avant la contemplation, est primordiale dans cet élan de vie.

Dans notre travail, nous chercherons donc à faire cohabiter les deux pensées suivantes : les personnages sont le plus souvent déterminés par un système de faits préétablis invoqués soit par le destin soit par le hasard, cependant au fond, c'est l'élan vital qui prend le dessus sur cette prédisposition pour aboutir à un processus en totale opposition avec cette idée de prédétermination.

### **3. Contextualisation littéraire**

#### **3.1 Les courants littéraires**

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 240. C'est moi-même qui souligne.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Ib., p. 178. C'est moi-même qui souligne.

<sup>4</sup> Ib., p. 346. C'est moi-même qui souligne.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, op. cit., p. 117.

## Le réalisme

Le terme réalisme est issu du latin médiéval *realis* qui est un dérivé de *res* signifiant la 'chose'. Les réalistes puisent leur inspiration dans la vie de tous les jours, celle en particulier des classes populaires. Les personnages sont des « héros moyens »<sup>1</sup>, représentants de la société contemporaine de l'auteur réaliste. Situons à présent le mouvement dans son époque et son contexte et intéressons-nous tout d'abord au contexte littéraire. Le réalisme allemand se fonde avec la révolution de 1848<sup>2</sup> :

Si le réalisme des pays germaniques (Allemagne, Autriche, Suisse) correspond chronologiquement à ceux d'Europe et des Etats-Unis, il en diffère par certaines de ses orientations esthétiques. Bien que certains critiques tendent à en situer les débuts entre 1825 et 1848, en pleine période de ce qu'il est convenu d'appeler le 'Biedermeier' et/ ou le 'Vormärz' [...]. En fait, les jalons de l'époque réaliste sont, en Allemagne et dans les pays germaniques limitrophes, la tentative de révolution bourgeoise en 1848, comme point de départ, et, en bout de course, la fin de siècle. »<sup>3</sup>

La fin de ce mouvement concorde effectivement avec la fin de siècle. Sont distinguées deux périodes dans le réalisme germanique : la première de tendance plutôt optimiste avec des auteurs comme le Suisse Jeremias Gotthelf (1757-1854), l'Autrichien Adalbert Stifter (1805-

---

<sup>1</sup> Monika Ritzer, « Realismus 1 » in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, en collaboration avec Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt et Klaus Weimar éd. par, Jan-Dirk Müller, 3 vol., Berlin, New York (1997-2003), III (2003), p. 217-221, p. 218 : « Diese Gestaltung von Erfahrungswelt verlangt deskriptiv erzeugte Anschaulichkeit, Sichtbarmachung innerer Vorgänge, Konkretheit und Plastizität der Gegenstandsdarstellung durch die Betonung des Individuell-Besonderen, Normalität der Personen (« mittlerer Held ») und Stoffbereiche (soziale Repräsentativität). »

<sup>2</sup> Le point d'origine de la période « Biedermeier » est situé au moment du Congrès de Vienne en 1815 après la défaite de Napoléon Ier, jusqu'à 1848, date de la révolution bourgeoise de février. Le Biedermeier en littérature est lié à la nouvelle culture bourgeoise qui fait son apparition et à l'industrialisation qui se développe partout en Europe. Il est souvent qualifié de « terre-à-terre » et de « conservateur » et dans ce sens, il s'oppose au « Vormärz », littéralement l'« Avant-Mars », qui représente au contraire la jeune et dynamique Allemagne et qui s'étend sur la même période historique.

<sup>3</sup> Schneilin, « Réalisme Allemand », in *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, 1997-2007, sept. 2007, p. 986-987, p. 986.

1868), les Allemands Otto Ludwig (1813-1865), Gustav Freytag (1816-1895) ou Julian Schmidt (1818-1886). La seconde période du moment où apparaît le Reich bismarckien en 1871 est plus sombre et pessimiste que la première, notons que les nouvelles de Theodor Storm se situent dans cette deuxième partie du réalisme. La raison en est l'histoire et les événements qu'elle engendre, telle que la guerre contre la France à partir de 1871. Quelques auteurs de ce mouvement : Ferdinand Freiligrath (1810-1876), Karl Gutzkow (1811-1878), Gottfried Keller (1819-1890), Theodor Fontane (1819-1898) et Konrad Ferdinand Meyer (1825-1898).

La différence entre le réalisme allemand et français se place selon une perspective intérieure : autrement dit, chez les réalistes allemands, « le monde extérieur est reflété, réfléchi à travers le prisme subjectif de l'individu. »<sup>1</sup> En fait, en Allemagne et à la différence de la France, il est davantage question de réalisme poétique qui n'est autre qu'une variante du réalisme européen et qui signifie que le réalisme allemand, en comparaison avec le réalisme français, apparaît 'moins réaliste'. Soulignons que le terme poétique attribué au concept de réalisme peut évidemment apparaître comme contradictoire attendu que le réalisme se propose de décrire la réalité d'un point de vue objectif sans faire allusion à la poéticité et à la subjectivité de l'auteur. D'une part, cette approche poétique du réalisme allemand tient pour l'essentiel à l'héritage romantique et classique fortement marqué par Goethe et Schiller notamment, et qui agit comme une normalisation de l'acte littéraire pour les générations à venir, mais d'autre part, elle dépend aussi de la situation économique de l'Allemagne jusqu'en 1871.

Le mouvement littéraire réaliste est effectivement fortement marqué par l'industrialisation naissante dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> et fortement prononcée au XIX<sup>e</sup> siècle. La différenciation subsistante entre l'Allemagne d'un côté et la France de l'autre, concernant le développement du courant littéraire réaliste est aussi dépendant du fait que jusqu'en 1871, l'Allemagne était éclatée en petits Etats, effectivement, on compte trois-cent-quatorze Etats sur tout le territoire allemand ! Ce qui rend bien évidemment l'industrialisation plus difficile puisque chaque Etat possède son propre régime et multiplie les douanes interétatiques. Néanmoins, l'industrialisation se met en marche comme partout en Europe, aux Etats-Unis ou au Japon, relevons juste quelques exemples : il existe de grands progrès dans les sciences et dans les techniques, notons ici l'invention de la turbine à vapeur en 1884 ou

---

<sup>1</sup> Schneilin, « Réalisme Allemand », in *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, op. cit., p. 987.

celle du moteur diesel en 1893. D'un point de vue économique, citons les lois sociales de Bismarck en 1878 qui sont encore uniques en Europe, mettant en place entre autres, l'assurance maladie. C'est dans ce contexte de progrès économique que le réalisme voit le jour et ces bouleversements économiques ne vont pas sans l'influencer<sup>1</sup>.

Le réalisme français est une observation stricte de la réalité dont le modèle peut apparaître dans les romans de Honoré de Balzac. Chez lui, ce sont ses qualités de fin observateur et sa capacité à bien représenter les différents milieux sociaux. Le réalisme s'oppose ainsi au romantisme dans le sens où il ne cherche pas à s'épancher dans la description de sentiments, mais au contraire dans celle des choses environnantes de la manière la plus lucide qui soit. En France, le mouvement s'étend entre 1850 et 1865, année de publication de *Germinie Lacerteux* écrit par les frères Goncourt<sup>2</sup> :

Le terme 'réalisme' désigne à la fois une tradition florissante dans la littérature occidentale depuis l'Antiquité et un mouvement littéraire qui s'est développé en France entre 1850 et 1865, date de la publication de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, qu'on peut prendre comme point de départ du naturalisme.<sup>3</sup>

Si le romantisme cherchait avant tout à fuir le réel dans un contexte de désillusion dans les années 1820-1840, au contraire, certains écrivains souhaitent dès les années 1830, se tourner vers l'actualité sociale, politique et économique de leur époque. Ainsi, Gustave Flaubert, avec son roman *Madame Bovary* (1857), refuse de peindre un personnage principal aux allures de héros exceptionnel, au contraire, cette femme qu'il dépeint n'a rien d'une héroïne au destin incroyable, mais c'est une femme appartenant à la vie quotidienne dans tout ce qu'elle a de plus banale dans ses événements.<sup>4</sup> Comme en Allemagne, le réalisme est plongé dans l'industrialisation naissante en France. Sciences et techniques se développent : donnons l'exemple du train et de la voie ferrée, de l'invention de l'électricité, ce qui engendre une expansion des villes puisqu'on trouve du travail dans les usines qui se multiplient entraînant l'apparition d'une nouvelle classe sociale, celle des ouvriers. Ce milieu est

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Bled, *Bismarck : De la Prusse à l'Allemagne*, Paris, Fayard, 2007, p. 23-57.

<sup>2</sup> Roman qui souligne la naissance du naturalisme et la fin du réalisme

<sup>3</sup> Schneilin, « Réalisme Allemand », id.

<sup>4</sup> Voir plus bas ce qu'on a appelé l' 'affaire Bovary'.

fortement dépeint dans les textes naturalistes. C'est dans ce contexte de progrès économique et social qu'apparaissent ces courants littéraires qui sont nommés réalisme et naturalisme.

L'écrivain inscrit dans ce courant, recherche avant tout la sincérité, quitte à décrire la banalité de la réalité dans ce qu'elle peut avoir de choquant. Nous pensons ici tout particulièrement à l'affaire qui concerna le maître de Maupassant, dans l'affaire dite 'Bovary'. En effet, le roman de Flaubert, *Madame Bovary*, est publié en feuilletons dans *La revue de Paris* en 1856. Ce travail se voit critiqué et Flaubert est traîné devant la justice parce que l'histoire qu'il raconte est condamnable d'un point de vue de la morale, elle est, d'après les opposants de Flaubert, contraire aux bonnes mœurs. En effet, les descriptions du roman sont jugées trop pernicieuses. L'avocat Ernest Pinard, principal accusateur de l'ouvrage de Flaubert, considère que le roman est « une peinture admirable sous le rapport du talent, mais une peinture exécration au point de vue de la morale. »<sup>1</sup> Il ajoute dans son réquisitoire : « Oui, M. Flaubert sait embellir ses peintures avec toutes les ressources de l'art, mais sans les ménagements de l'art. Chez lui point de gaze, point de voiles, c'est la nature dans toute sa nudité, dans toute sa crudité ! »<sup>2</sup> Autrement dit, Flaubert décrit la réalité dans tous ses détails même les plus abjects et les plus immoraux qui soient. Maître Pinard ajoute, de ce point de vue, que la littérature réaliste ne peut en aucun cas se permettre de tout décrire sans limite et sans interdit, sinon, elle enfreint la loi morale. Ainsi il donne quelques exemples justifiant l'absence de morale dans le roman écrit par Flaubert.

Pour résumer, l'ouvrage de Flaubert est récusable parce que le personnage principal se suicide après avoir entretenu deux relations successives hors mariage avec deux hommes : Rodolphe et Léon, cet ouvrage est en effet attaqué car le personnage principal qui commet ces crimes moraux n'est pas condamné à la fin de la lecture de l'ouvrage. Après sa mort, Flaubert n'émet aucun jugement critique sur Emma Bovary qui a commis les faits les plus critiquables au vu de la morale régnant dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est ainsi reproché à Flaubert d'achever son roman en laissant impuni son personnage principal qui, durant son existence, a commis ces fautes morales. Relevons ici les quatre points cruciaux présentés par

---

<sup>1</sup> Alexandre Najjar, *Le procureur de l'Empire*, Paris, Editions Balland, 2001, p.75. Dans cet ouvrage, Alexandre Najjar s'intéresse à Maître Ernest Pinard, procureur qui persécuta Flaubert au lendemain de la parution de *Madame Bovary*. Le jugement du procès est à lire dans la *Gazette des tribunaux* en date du 9 février 1857.

<sup>2</sup> Id., Maître Ernest Pinard, extrait de l'article appartenant au réquisitoire du ministère public contre monsieur Gustave Flaubert, 9 février 1857.

Maître Pinard pour expliquer pourquoi il estime *Madame Bovary* moralement condamnable : premièrement, d'un point de vue philosophique, le roman *Madame Bovary* n'est pas moral puisqu'il n'y a personne dans le roman qui condamne le personnage principal pour son adultère, alors que ce dernier est condamnable par les bonnes mœurs. Celle-ci meurt en quelque sorte en toute impunité. Voici ce que dit Maître Pinard : « Donc, si, dans tout le livre, il n'y a pas un personnage qui puisse lui faire courber la tête, [celle de Madame Bovary] s'il n'y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l'adultère soit flétri, c'est moi qui ai raison, le livre est immoral ! »<sup>1</sup> Deuxièmement, le roman est condamnable parce qu'il se heurte à l'opinion publique, il en fait une caricature grotesque notamment à travers la description du personnage du pharmacien Homais : « Serait-ce au nom de l'opinion publique ? Mais l'opinion publique est personnifiée dans un être grotesque, dans le pharmacien Homais, entouré de personnages ridicules que cette femme domine. »<sup>2</sup> Troisièmement, *Madame Bovary* ne répond pas aux obligations morales d'un point de vue religieux, en effet, Flaubert fait une description ridicule du curé et le décrit en outre comme étant une personne matérialiste : « Le condamnez-vous au nom du sentiment religieux ? Mais ce sentiment, vous l'avez personnifié dans le curé Bournisien, prêtre à peu près aussi grotesque que le pharmacien, ne croyant qu'aux souffrances physiques, jamais aux souffrances morales, à peu près matérialiste. » Quatrièmement, le livre est condamnable parce que la conscience de l'auteur est blâmable après le suicide d'Emma à l'arsenic : ainsi, le mari d'Emma pousse un cri de scepticisme lorsqu'il apprend la mort de sa femme et ceci n'est, d'un point de vue de la conscience pas acceptable :

Ce n'est pas un cri d'incrédulité, mais c'est du moins un cri de scepticisme. Sans doute il est difficile de le comprendre et d'y croire ; mais, enfin, pourquoi cette stupéfaction qui se manifeste à la mort ? Pourquoi ? Parce que cette survenue est quelque chose qui est un mystère, parce qu'il est difficile de le comprendre et de le juger, mais il faut s'y résigner.<sup>3</sup>

Maître Pinard résume la condamnation par ces mots :

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

Et moi je dis que si la mort est la survenue du néant, que si le mari béat sent croître son amour en apprenant les adultères de sa femme, que si l'opinion est représentée par des êtres grotesques, que si le sentiment religieux est représenté par un prêtre ridicule, une seule personne a raison, règne, domine : c'est Emma Bovary. »

Si le personnage principal, qui par tous ces aspects ne répond pas à la morale et si celui-ci n'est pas condamné, alors qu'il commet deux fois l'adultère dans les bras de Rodolphe d'une part et dans ceux de Léon, d'autre part, alors le roman est immoral et doit être condamné par la justice pour incitation à l'immoralité chez les jeunes filles et les femmes mariées, ce sont là les pensées de Maître Pinard :

Qui est-ce qui lit le roman de M. Flaubert ? Sont-ce des hommes qui s'occupent d'économie politique ou sociale ? Non ! Les pages légères de *Madame Bovary* tombent en des mains plus légères, dans des mains de jeunes filles, quelquefois de femmes mariées. Eh bien ! Lorsque l'imagination aura été séduite, lorsque cette séduction sera descendue jusqu'au cœur, lorsque le cœur aura parlé aux sens, est-ce que vous croyez qu'un raisonnement bien froid sera bien fort contre cette séduction des sens et du sentiment ?<sup>1</sup>

Dans ce cas, impossible bien sûr pour Maître Pinard, de laisser le roman circuler, attendu que Flaubert ne fait que « montrer la poésie de l'adultère »<sup>2</sup> et ne présente que « des pages lascives qui ne sont que l'expression d'une immoralité profonde. »<sup>3</sup> Relevons ici une des parties du jugement du procès contre *Mme Bovary* qui souligne à quel point le réalisme s'engage dans la description du réel :

« [...] Attendu qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre ; qu'un pareil système, appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon et qui, enfantant des œuvres

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuel outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs [...]. »<sup>1</sup>

Dans une œuvre réaliste, il n'y a plus d'intrigue psychologique, à celle-ci au contraire, les réalistes préfèrent l'étude du milieu et l'observation de la société. Ainsi, le réel doit être recréé dans l'écriture, ce qui exige de l'auteur la précision des détails accordant surtout une part importante à l'objectivité. Monika Ritzer en parle de cette façon : le réalisme, c'est « un lien particulier entre le style, la langue et la réflexion ; la neutralisation des conciliations artistiques ; le prétendu refus de la stylisation ou de la tendance, la recherche de la sémantique de l'image, l'induction de moments constitutifs du sens chez les personnages comme dans l'action. »<sup>2</sup> L'artiste réaliste ne cherche pas à idéaliser ou à modifier le réel, au contraire, il doit s'appuyer sur la description minutieuse et objective de faits et de personnages tirés du réel. Le réalisme est une : « [...] conception de l'art, de la littérature selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à idéaliser, à modifier le réel ou à en donner une image involontairement incomplète. »<sup>3</sup> Ainsi, le réalisme est la manifestation : « [...] de la vie dans sa réalité nue, autrement dit, empirique : ceci grâce à l'accentuation des facteurs naturels (tels que le hasard, les pulsions ou les déterminismes sociaux). »<sup>4</sup>

### **Le naturalisme**

Le mot à proprement parler 'naturalisme' existe depuis la Renaissance, il est daté de 1527 : « 'Naturaliste' formé savamment sur le latin *naturalis* au moyen du suffixe -iste, est un mot de la Renaissance (1527) : son premier sens est 'personne qui étudie l'histoire naturelle'. Il se rapporte aussi à celui qui suit la nature, l'instinct (1571). »<sup>5</sup> Il est constitué à partir de la racine latine *naturalis*, qui signifie 'de naissance', 'qui appartient à la nature', 'inné', dans le

---

<sup>1</sup> *Gazette des tribunaux*, Le jugement du procès contre *Mme Bovary*, 9 février 1857.

<sup>2</sup> Ritzer, « Realismus 1 », op. cit., p. 218 : « [...] Sachbindung von Stil, Sprache und Reflexion, Neutralisierung der künstlerischen Vermittlungsformen, vorgeblichen Verzicht auf Stilisierung oder Tendenz, Sachfundierung der Bildsemantik, Induktion der sinnkonstitutiven Momente bei den Figuren wie der Handlung. » Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, op. cit., tome 3, p. 1674.

<sup>4</sup> Ritzer, « Realismus », op. cit., p. 220 : « [...] Demonstration des Lebens in seiner nackten, d.h. empirisch-sinnlichen Wirklichkeit : durch die Akzentuierung natürlicher Faktoren (Zufall, Trieb, soziale Determinanten) [...] ». Traduction par moi-même.

<sup>5</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, « Naturel, elle », « naturaliste », « naturalisme », op. cit., vol.2, p. 2349-2350, p. 2349.

sens de ‘conforme aux lois de la nature’. Le terme est un dérivé de *natura*, qui signifie ‘nature’. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, on entend par ‘naturaliste’ une personne qui imite la nature : « Au XVII<sup>e</sup> siècle, il est employé par l’Académie des beaux-arts à propos d’une personne qui estime nécessaire l’imitation de la nature en toutes choses. »<sup>1</sup> Le choix du terme naturalisme se comprend par ce rapport qu’il entretient avec les lois de la nature. Par cette expression, il est convenu de comprendre la nature d’un point de vue scientifique, c’est-à-dire, une règle mesurable et définissable, reconnu par tous, autrement dit, universel, instituant un rapport mathématique avec la nature, à la différence du réalisme. Ainsi par exemple, nous pouvons parler de la loi de la chute des corps. La notion de lois de la nature appartient au registre épistémologique des sciences classiques qui représentent l’étude de l’évolution des sciences. Le naturalisme se propose donc d’étudier la réalité avec un regard scientifique. Le naturalisme est un courant qui se développe dans l’Europe entière, et par conséquent, il trouve aussi des adeptes en Allemagne, dans ce pays, l’apparition du naturalisme est située à peu près après la fondation du Reich en 1871, tandis que quelques années plus tard, il trouve son manifeste : « En 1885, M.G. Conrad fonde la revue *Société / Gesellschaft* à Munich, qui restera jusqu’à 1890 environ l’organe le plus important du naturalisme [...]. »<sup>2</sup> Dans cette revue, il présente en effet les fondements du naturalisme, celui-ci est :

La reproduction fidèle de la vie en excluant tout emprunt au romantisme, la vraisemblance de la représentation des éléments les plus vils, ainsi le point déterminant de l’œuvre ne consiste plus en l’invention et la conduite d’une ou plusieurs intrigues (fables) captivant et tenant en haleine un lecteur plongé dans la niaiserie, mais au contraire, elle tient au choix et aux conséquences logiques de scènes tirées de la vie réelles [...]. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> D. Bourger, « Naturalismus », in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, écrit par Andreas Hettiger, Gregor Kalivoda, Franz-Hubert Robling, Thomas Zinsmaier, édité par Max Niemeyer, 9 vol., Tübingen, 1992-2011, vol. 6, 2003, p. 171-182, p. 172 : « 1885 gründet M. G. Conrad in München die Zeitschrift ‘Gesellschaft’, die bis ca. 1890 das wichtigste Organ des Naturalismus bleibt [...]. » Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> Michael Georg Conrad, *Die Gesellschaft*, München - Dresden - Leipzig, Leipziger Verlag Wilhelm Friedrich, 1885, p. 299 : « Treue Wiedergabe des Lebens unter strengem Ausschluss des Romantischen, die Wahrscheinlichkeit der Erscheinung beeinträchtigenden Elementes ; die Komposition hat ihren Schwerpunkt nicht mehr in der Erfindung und Führung einer mehr oder weniger spannenden, den blöden Leser in Atem haltenden Intrigue (Fabel), sondern in der Auswahl und logischen Folge der dem wirklichen Leben entnommenen Szenen [...]. » Traduction par moi-même.

Il englobe la définition du réalisme et en adopte les prémices tout en s'en éloignant au moyen de deux grands principes : tout d'abord, le naturalisme fait le choix de décrire la réalité sociale selon les lois de la nature, ensuite, le naturalisme allemand participe à cette volonté de décrire cette réalité dans tous ses aspects, même les plus abjects ou les plus vils. L'écrivain et théoricien Wilhelm Bölsche, (1861-1929), exprime clairement ce rapprochement du naturalisme avec les sciences dans son œuvre intitulée *Les fondements scientifiques de la poésie* paru en 1887 :

Le poète [...] est, à sa façon, un expérimentateur, semblable au chimiste, qui mélange toutes sortes de composants, les porte à une certaine température et observe ensuite le résultat. A la différence que ce sont des humains que le poète a devant les yeux, et non des composants. Mais, ce sont ces mêmes humains qui tombent dans le champ des sciences. Leurs passions, leurs réactions envers les événements extérieurs, le jeu de leurs pensées suivent certaines lois, que le chercheur a examinées et que le poète a à prendre tout aussi bien en considération lors d'expérimentations libres, tout comme le chimiste, lorsque ce dernier veut mettre au point quelque chose de raisonnable et non pas un méli-mélo sans valeur, lorsqu'il veut anticiper les forces et les répercussions avant de se mettre au travail et de combiner les composants.<sup>1</sup>

Le poète, dramaturge et théoricien Arno Holz, (1863-1927), quant à lui, a résumé le naturalisme selon la formule mathématique suivante : « art = nature – x »<sup>2</sup> Preuve en est par l'utilisation de cette formule que le langage littéraire est tout à coup placé sur le même plan que celui des sciences. Selon cette soustraction, le [x] représente le matériau de l'art,

---

1 Wilhelm Bölsche, *Die Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, Prolegomena einer realistischen Ästhetik*, Leipzig, Verlag von Carl Reissner, 1887, p. 8 : « Der Dichter [...] ist in seiner Weise ein Experimentator, wie der Chemiker, der allerlei Stoffe mischt, in gewisse Temperaturgrade bringt und den Erfolg beobachtet. Natürlich : der Dichter hat Menschen vor sich, keine Chemikalien. Aber ... auch diese Menschen fallen ins Gebiet der Naturwissenschaften. Ihre Leidenschaften, ihr Reagieren gegen äußere Umstände, das ganze Spiel ihrer Gedanken folgen gewissen Gesetzen, die der Forscher ergründet hat und die der Dichter bei dem freien Experimente so gut zu beachten hat, wie der Chemiker, wenn er etwas Vernünftiges und keinen wertlosen Mischmasch herstellen will, die Kräfte und Wirkungen vorher berechnen muss, ehe er ans Werk geht und Stoffe kombiniert. » Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> Arno Holz, *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, Hamburg, Tredition, 2009, p. 145 : « Kunst = Natur – x. » Première parution de l'ouvrage en 1891.

autrement dit, la langue et les formes poétiques et ce [x] doit bien évidemment tendre vers le nul si l'on veut que la littérature représente le plus exactement possible la réalité. L'art doit pour ainsi dire se rapprocher le plus possible de la nature.

Pour la France, Hippolyte Taine, (1828-1893), marque la littérature naturaliste dans le sens où il cherche à expliquer l'histoire de manière scientifique. Son ouvrage intitulé *Histoire de la littérature anglaise*, paru en 1866 est un manifeste en faveur de l'histoire scientifique. Ainsi, un historien est aussi un chercheur scientifique qui applique les mêmes lois de l'expérimentation que pour une expérience chimique. Pour lui, les faits historiques sont soumis à des lois : celle du milieu, c'est-à-dire, le climat et la géographie d'un lieu, celle de la race, c'est-à-dire, quelle est la place que tient l'homme dans l'évolution biologique, enfin, la loi de l'histoire qui place l'être humain dans un certain contexte d'évolution sociale ou économique. Aux yeux de Taine, la science devient une science exacte au même titre que les sciences naturelles ou expérimentales. Citons ici Taine dans son introduction à l'*Histoire de la littérature anglaise*, exposant son désir d'analyse de la littérature de manière scientifique :

L'histoire s'est transformée depuis cent ans en Allemagne, depuis soixante ans en France, et cela par l'étude des littératures. On a découvert qu'une œuvre littéraire n'est pas un simple jeu d'imagination, le caprice isolé d'une tête chaude, mais une copie des mœurs environnantes et le signe d'un état d'esprit. On en a conclu qu'on pouvait, d'après les monuments littéraires, retrouver la façon dont les hommes avaient senti et pensé il y a plusieurs siècles. On l'a essayé et on a réussi. On a réfléchi sur ces façons de sentir et de penser, et on a jugé que c'étaient là des faits de premier ordre. On a vu qu'elles tenaient aux plus grands événements; qu'elles les expliquaient, qu'elles étaient expliquées par eux, que désormais il fallait leur donner une place, et l'une des plus hautes places, dans l'histoire. On la leur a donnée, et depuis ce temps on voit tout changer en histoire : l'objet, la méthode, les instruments, la conception des lois et des causes. C'est ce changement, tel qu'il se fait et doit se faire, qu'on va tâcher d'exposer ici.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise, Les Origines, le Moyen Âge, la Renaissance, Prose et Poésie*, Paris, Fayard-Corpus, introduction, p. III-IV, p. 24. C'est moi-même qui souligne dans la citation afin de démontrer cette volonté d'expliquer la littérature à la manière d'un scientifique.

Dès 1877, 'naturalisme' devient un terme d'histoire littéraire attribué à Zola. Il a été annoncé par le réalisme et en est une sorte de prolongement. Le courant utilisant le nom de 'naturalisme' se constitue exactement le 16 avril 1877 à Trappe autour de Zola, Flaubert, les frères Goncourt et le groupe de Médan<sup>1</sup> et prend la signification suivante : « Doctrine caractérisée par la volonté de peindre la réalité sociale dans tous ses aspects et en recourant aux méthodes de la science. »<sup>2</sup> Le naturalisme est une : « [...] doctrine dont le principal porte-parole a été Zola, caractérisée par la volonté de peindre la réalité sociale dans tous ses aspects (notamment les milieux prolétaires), le recours aux méthodes de la science, le rejet du style, de l'intrigue, de personnages. »<sup>3</sup>

C'est dans un contexte de progrès techniques et scientifiques au XIX<sup>e</sup> siècle qu'apparaît ce courant littéraire. Une grande place est accordée aux sciences naturelles et à l'expérimentation fondées sur la raison. Avec le positivisme tel qu'il a été présenté par Auguste Comte et Hippolyte Taine, tout ce qui ne peut mathématiquement être prouvé est rejeté. Ainsi le naturalisme se développe selon cette idée d'analyser le réel selon des lois rigoureusement mathématiques et scientifiques. En outre, cette particularité importante du langage telle que nous la retrouvons chez les deux auteurs à l'étude : ceux-ci n'hésitent pas à employer le patois dans leur récit, malgré le caractère bas que cela pourrait apporter à l'œuvre. Au contraire, l'utilisation du langage familier et du patois, la langue des paysans du XIX<sup>e</sup> siècle, participent pleinement à la construction d'un récit naturaliste. Relever le langage tel qu'il est parlé par les individus du XIX<sup>e</sup> fait partie intégrante de cette volonté de dépeindre la réalité telle qu'elle est : « L'importance de la *perspicuitas* est placée sur le même plan que celle de la *puritas* (exactitude du langage) du moins dans le domaine de l'*elocutio*, puisque sont autorisés, voire enjoins la langue familière, les dialectes, les ellipses de syllabes, les interjections, etc. [...] »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Voir informations supplémentaires à propos du groupe de Médan dans le paragraphe suivant.

<sup>2</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, « Naturel, elle », « naturaliste », « naturalisme », op. cit., p. 2350.

<sup>3</sup> *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, 16 volumes, Paris, 1971-1994, tome 12, 1986, p. 12-13, p. 12.

<sup>4</sup> D. Bourger, « Naturalismus », in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, op. cit., vol. 6, p. 171-182, p. 174 : « Die Bedeutung der *perspicuitas* ist wie die der *puritas* (Sprachrichtigkeit) gering im Bereich der *elocutio*, da Umgangssprache, Dialekte, Ellipsen, Interjektionen etc. erlaubt oder sogar geboten [...] sind. » Traduction par moi-même.

En France, le recueil intitulé *Les Soirées de Médan* réunit six nouvelles publiées le 15 avril 1880 chez Georges Charpentier, alors éditeur à Paris. Cet ouvrage fait office de manifeste du naturalisme. Ici les titres des écrits : *L'attaque du Moulin* par Emile Zola, *Boule de Suif*, par Guy de Maupassant, *Sac au dos* de Joris-Karl Huysmans, *La Saignée* de Henry Céard, *L'affaire du grand 7*, par Léon Hennique et enfin, *Après la Bataille* de Paul Alexis. Cette œuvre doit son titre aux bons moments passés dès 1876 par les auteurs cités ci-dessus dans la belle propriété de Zola à Médan. C'est dans cette proche banlieue de Paris que les cinq hommes se réunissent autour de Zola, possédant la plus grande notoriété à cette époque. Soit dit en passant, le groupe de Médan compte une septième personne : Octave Mirbeau qui a dû s'éloigner à cause de sa nomination en tant que sous-préfet dans l'Ariège. Emile Zola précise dans la préface qu'il a rédigée, mais pas signée, que l'idée est venue d'écrire des nouvelles d'amis autour d'un même thème, la guerre de 1870 et d'une même notion littéraire, le naturalisme, qu'il ne nomme pas ici, mais dont nous comprenons l'allusion :

Les nouvelles qui suivent ont été publiées, les unes en France, les autres à l'étranger. Elles nous ont paru procéder d'une idée unique, avoir une même philosophie : nous les réunissons. Nous nous attendons à toutes les attaques, à la mauvaise foi et à l'ignorance dont la critique courante nous a déjà donné tant de preuves. Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés et, en même temps, nos tendances littéraires. Médan, 1<sup>er</sup> mai 1880.<sup>1</sup>

Ainsi les principes de ce mouvement sont également à explorer dans les *Cours de Philosophie positive* prononcés dès 1826, année pendant laquelle Auguste Comte, (1798-1857), ne put donner que les trois premières leçons avant de tomber malade, et publiés entre 1830 et 1842 ou encore dans l'œuvre de Charles Darwin dont le titre dans son intégralité est : *De l'Origine des espèces par le moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races*

---

<sup>1</sup> Emile Zola, Guy de Maupassant, J.-K. Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis, *Les Soirées de Médan*, Les Cahiers Rouges, Paris, Grasset, 1955, préface non signée de Zola. C'est à travers la publication de *Boule de Suif* dans ce recueil que Maupassant rencontra le succès. *Les Soirées de Médan* est un recueil collectif de six nouvelles écrites par les six auteurs cités plus haut et publié le 15 avril 1880 chez Georges Charpentier éditeur à Paris.

*favorisés dans la lutte pour la vie*<sup>1</sup>, publié en 1859. Nous pouvons encore considérer les significations du naturalisme dans l'ouvrage de Hippolyte Taine : *Histoire de la littérature anglaise* édité en 1863 ou dans sa *Philosophie de l'art*, parue en 1865. Enfin, les fondements du naturalisme sont aussi exposés dans *Le roman expérimental* d'Emile Zola qui fut donné à lire au public en 1880.

### **Chez Storm**

Quand nous lisons les nouvelles de Theodor Storm, nous sommes plongés dans le réalisme. Dieter Lohmeier précise que chez l'auteur allemand, plus que des textes rattachés au simple réalisme, il s'agit en fait plus précisément de scènes à relier au « Réalisme Poétique »<sup>2</sup> : « Dans ses nouvelles les plus récentes, Storm a cherché à concilier le beau et le vrai en limitant la représentation à des situations poétiques et symboliques uniques. »<sup>3</sup> Dieter Lohmeier apporte encore des détails sur la notion de « réalisme poétique »<sup>4</sup> :

C'est dans l'idée d'une scène à teneur poétique que la conception artistique du Réalisme Poétique auquel Storm s'est tenu toute sa vie trouve son expression la plus précise. En effet, dans les poèmes comme dans les nouvelles, la scène est réaliste dans la mesure où elle cherche à cacher son côté poétique et au lieu de cela, cherche à engendrer chez le lecteur l'illusion de voir un morceau de réalité soumis aux lois spatiales, temporelles et morales habituelles ; la scène est poétique dans le sens où elle est chargée d'une signification symbolique sur la base d'une épaisseur spécifique propre aux textes littéraires, elle est poétique dans le sens où elle permet de refléter, selon un angle adouci et indirect, le côté laid et prosaïque de la réalité, et elle est poétique dans le sens où elle évite au lecteur d'expliquer selon une argumentation

---

<sup>1</sup> Charles Darwin, *On the Origin of Species by means of Natural Selection or the Preservation of favoured Races in the Struggle for Life*, London, John Murray, 1859.

<sup>2</sup> Dieter Lohmeier, *Theodor Storm : Sämtliche Werke in vier Bänden*, édité par Karl Ernst Laage et Dieter Lohmeier, Francfort-sur-le-Main, 1987-1988, vol. 1, 1987, p. 1008

<sup>3</sup> Id. : « In frühesten Novellen versuchte Storm, Schönheit und Wirklichkeit miteinander zu versöhnen, indem er die Darstellung ganz auf einzelne poetische und symbolische Situationen beschränkte. »

<sup>4</sup> Id.

précise les lois et les forces de l'action et de la souffrance humaines, enfin, la scène est poétique dans le sens où elle détruit l'illusion réaliste.<sup>1</sup>

Le réalisme de Storm prend une dimension autre que celle d'une pure copie de la réalité [...], il est en effet davantage à mettre en relation avec une dimension essentielle et fondée sur le sens. »<sup>2</sup> Il existe une vraie différence entre les premières nouvelles de l'auteur et celles écrites à partir des années 1870. Ainsi, les débuts novellistiques de l'auteur sont décrits à travers un voile, celui de l'âme, celui du rêve ou du souvenir. Selon Franz Stuckert : « Le monde ne nous est pas directement montré, mais apparaît seulement dans le miroir du rêve ou du souvenir. Par ce cheminement à travers les voies de l'âme, le monde des objets est dépouillé de toutes ses duretés et difficultés, il est 'sublimé', complètement volatilisé. »<sup>3</sup> Franz Stuckert classe cette catégorie de nouvelles du début de Storm sous la désignation de « nouvelle de situation »<sup>4</sup>, des nouvelles qui mettent en avant non pas une action épique, mais une situation qui n'arrive qu'une seule fois dans la vie des personnages. Ces textes sont mêlés au lyrisme et cependant profondément ancrés dans le réalisme. En fait, Franz Stuckert précise que : « Dans le cadre de ce monde intérieur, les mots du quotidien ne suffiraient pas pour

---

<sup>1</sup> Dieter Lohmeier, *Theodor Storm : Sämtliche Werke in vier Bänden*, op. cit., vol. 1, p. 1005-1006 : « In ihr – [der Szene von poetischem Gehalt, R. L.], – findet die Kunstauffassung des Poetischen Realismus, dem Storm sein Leben lang verpflichtet bleibt, einen prägnanten Ausdruck, denn realistisch ist die Szene – im Gedicht wie in der Erzählung – insofern, als sie ihren Kunstcharakter zu verbergen sucht und statt dessen im Leser die Illusion erzeugt, er sehe einen Ausschnitt der Wirklichkeit vor sich, der den gewöhnlichen Gesetzen des Raums, der Zeit und des Seelenlebens unterliegt ; poetisch wird sie dadurch, dass sie aufgrund der spezifischen Dichte literarischer Texte mit symbolischer Bedeutung aufgeladen ist, dass sie es ermöglicht, die häßlichen, prosaischen Seiten der Wirklichkeit nur in abgedämpfter, indirekter Spiegelung darzustellen, und dass sie es vermeidet, dem Leser die Gesetze und Triebkräfte des menschlichen Handelns und Leidens argumentierend auseinanderzusetzen und dadurch die realistische Illusion zu zerstören. » Traduction par moi-même, c'est moi qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Christian Begemann, *Realismus, Epoche - Autoren - Werke*, Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, Darmstadt, 2009, vol. 58, p. 7-10, p. 7 . « [...] nicht als pures Abbild des Vorfindlichen [...], sondern als Bezug auf eine wesentliche und sinnstiftende Dimension der Wirklichkeit. »

<sup>3</sup> Franz Stuckert, *Theodor Storm, Der Dichter in seinem Werk*, op. cit., p. 97 : « Die Welt wird nicht unmittelbar gezeigt, sondern erscheint nur im Spiegel des Traumes oder der Erinnerung. Bei diesem Durchgang durch die Seele wird die Gegenstandswelt all ihrer stofflichen Härte und Schwere entkleidet, sie wird 'sublimiert', damit auch weitgehend verflüchtigt. »

<sup>4</sup> Id.

exprimer le tout et l'indicible qui se concentrent dans les nouvelles [de Storm, R.L.]. »<sup>1</sup> Cette remarque semble s'opposer complètement à la définition que nous connaissons du réalisme, attendu qu'une part de poétisation s'ajoute à l'écriture la plus fidèle et la plus stricte de la réalité, c'est ce que Dieter Lohmeier dénomme le « Réalisme Poétique »<sup>2</sup>. Dans ses dernières nouvelles, et ce surtout à partir de 1870, Storm se rapproche du naturalisme, dans le sens, où ce mouvement s'intéresse scientifiquement aux gens et se permet de les décrire dans tout ce qu'ils peuvent avoir de bas ou de vil. Dans ses nouvelles écrites entre 1867 et 1888, Storm essaie de montrer avant tout les gens dans leur quotidien et dans leur travail. Franz Stuckert écrit à ce propos : « Et à côté de cette fervente transfiguration de la vie dans toute sa magnificence, apparaît dans l'œuvre du poète et dans toute sa plénitude le monde réel du quotidien et du travail. »<sup>3</sup> Plus l'écriture avance, plus Storm essaie de se rapprocher de la vérité, il tend à rendre la réalité de manière la plus adéquate possible, sans l'embellir et en restant objectif. Regina Fasold le redit en ces termes : « [...] la volonté de rendre la réalité de manière adéquate, avec des contours clairs, sans trop de fioritures et d'atmosphère, de la façon la plus objective qui soit. »<sup>4</sup> C'est bien dans ce sens que Storm est naturaliste. Franz Stuckert, quant à lui, ne manque pas de dire que l'auteur allemand :

[...] ose montrer le laid, le méchant et le commun dans sa forme la plus dépouillée, ce qui, pour sa génération qui n'était pas encore touchée par le naturalisme, était nullement courant. En fait, pour Storm, il ne s'agit plus de décrire le bien ou le mal, le noble ou le vil, mais de représenter le destin humain et pour cette raison, le laid moral et esthétique appartient au domaine de la poésie.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Franz Stuckert, op. cit., p. 100 : « In ihnen verdichtet sich das Letzte, Unsagbare, das im Rahmen dieser ganz innerlichen Welt in den Worten der Alltagssprache nicht ausgedrückt werden könnte. »

<sup>2</sup> Dieter Lohmeier, *Theodor Storm : Sämtliche Werke in vier Bänden*, op. cit., vol. 1, p. 1005.

<sup>3</sup> Franz Stuckert, ib., p. 23 : « Und neben der glühenden Verklärung schönen Lebens erscheint auch die Welt des Alltags und der Arbeit mit ihrer ganzen Wirklichkeitsfülle im Werke des Dichters. »

<sup>4</sup> Regina Fasold, *Theodor Storm*, op. cit., p. 117 : « [...] und das Bestreben, 'die Wirklichkeit adäquat wiederzugeben, mit klaren Konturen, ohne zuviel Schnörkel und Stimmung, so objektiv wie möglich. »

<sup>5</sup> Franz Stuckert, *Theodor Storm, Der Dichter in seinem Werk*, op. cit., p. 116 : « [...] wagt auch das Häßliche, Böse und Gemeine in der nacktesten Form darzustellen, wie es seiner Generation, die noch nicht vom Naturalismus berührt wurde, keineswegs geläufig war. Für Storm handelt es sich nicht mehr um gut oder schlecht, edel oder gemein, sondern um die Darstellung eines menschlichen Schicksals, und darum gehört auch das moralisch und ästhetisch Häßliche in den Bereich seiner Dichtung hinein. »

## Chez Maupassant

Maupassant tient une place toute particulière dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle parce que nous pouvons considérer ses nouvelles comme des éléments moteurs dans le passage du naturalisme vers un nouveau type de réalisme qui est appelé communément ‘réalisme expressif’<sup>1</sup>. Selon Pierre Sabatier, ce sont les frères Goncourt qui ont avancé cette idée selon laquelle « le réalisme ne réside pas dans le réalisme plat, ni dans l’idéalisme imaginaire ; il réside dans le réalisme idéalisé, mais idéalisé par un idéalisme fort rare qui lui donne du style, sans le travestir et sans le fausser. »<sup>2</sup> Cette affirmation a encore été récemment développée par Jana Truhlarova qui place les nouvelles de Maupassant dans un courant littéraire témoin du passage d’une orientation vers une autre. Ainsi, pour elle, Maupassant « passe du naturalisme vers un nouveau type du réalisme, ‘réalisme expressif’. »<sup>3</sup> Elle l’explique ainsi : Maupassant appartient, certes, au réalisme, à travers ces descriptions détaillées représentant des scènes de la vie quotidienne, mais s’éloigne quelque peu du naturalisme zolien, en ce sens que Maupassant n’analyse pas la réalité de manière scientifique, mais plutôt selon ses propres expérience et perception :

A l’aide de l’analyse de la structure de composition de sa nouvelle<sup>4</sup>, on peut donc prouver l’appartenance de Maupassant au réalisme français (par exemple, par le choix de détails caractéristiques dans l’exposition des nouvelles, influencé par la poétique de Flaubert). On peut également prouver qu’au lieu du déterminisme de Zola et de sa méthode ‘scientifique’ d’observation et d’expérimentation, Maupassant procède par l’expérience directe et la perception sensuelle de la réalité.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> L’expression est de Jana Truhlarova, in *La structure de la nouvelle chez Maupassant*. Voir plus bas.

<sup>2</sup> Pierre Sabatier, *L’Esthétique des Goncourt*, Paris, Hachette, 1920, p. 440.

<sup>3</sup> Jana Truhlarova, *La structure de la nouvelle chez Maupassant*, article en ligne : <http://www.ac-nancy-metz.fr/>

<sup>4</sup> La composition de la nouvelle chez Maupassant mise en avant par Jana Truhlarova est la suivante : elle constate qu’après avoir mis en place une situation banale, appartenant au quotidien, un événement extérieur surgit et procède à la dramatisation de l’action. Elle désigne cet événement comme un « élément imprévu », dans notre travail, nous voudrions en arriver au fait que cet événement imprévu est engendré par l’action du destin ou du hasard. Citons ici madame Truhlarova : « Selon mes constatations, c’est l’introduction d’un nouveau thème qui constitue le point culminant de la structure [...]. Ce nouveau thème dynamise l’action et la mène jusqu’à sa clôture. Ce thème dynamique est la cause du changement brusque d’une situation littéraire quotidienne, ordinaire, même ‘banale’ en une situation ‘exceptionnelle’, ayant une culmination dramatique. »

<sup>5</sup> Jana Truhlarova, *La structure de la nouvelle chez Maupassant*, id.

Ainsi, Jana Truhlarova en arrive à la conclusion que Maupassant en cherchant à créer l'« illusion du vrai »<sup>1</sup>, ce qu'il dit dans la préface de *Pierre et Jean* (1888), en utilisant sa perception du réel et en faisant usage de ses cinq sens, se rapproche par conséquent de ce qu'elle désigne sous le nom de 'réalisme expressif' :

La méthode créatrice de Maupassant, mise en valeur dans la nouvelle, constitue donc un développement vers un réalisme 'expressif' ou 'sensualiste' enrichi de la méthode de 'sous-entendu', choix de détails caractéristiques et expressifs et de représentation sensuelle, surtout visuelle de la réalité.<sup>2</sup>

Par ailleurs, il est vrai que Maupassant, en travaillant sur le genre de la nouvelle, a imposé un style sobre et efficace. Par là, il accède à une sorte de naturalisme tempéré, à un réalisme qui n'appartient qu'à lui. Chez Maupassant, c'est Gustave Flaubert qui lui : [...] imposa les sévères et minutieuses exigences de l'esthétique réaliste ; il lui apprit à regarder le monde, à s'exercer à la description précise, à rechercher patiemment l'exactitude du détail vécu. »<sup>3</sup> C'est dans le genre de la nouvelle qu' « il reste le plus fidèle à l'idéal d'attachement intransigeant à la réalité [...]. »<sup>4</sup>

Maupassant lui-même précise par ailleurs que c'est de manière factice que le réel est désigné<sup>5</sup>. Il s'intéresse tout particulièrement à la définition du terme réalisme dans la préface de son roman *Pierre et Jean* : il donne une image embellie de ce mouvement littéraire auquel il se rattache. Il l'oppose même aux courants précédents, relevons ses paroles extraites du roman cité ci-dessus : « Donc après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité. »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, Livre de poche, 2012, préface, p. 7.

<sup>2</sup> Jana Truhlarova, ib.

<sup>3</sup> Michel Mourre, Louis Forestier, « Maupassant Henri René Albert Guy de », in *Le Nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, 3 vol., Paris, (1993-1994), II, (1994), p. 2098-2101, p. 2098.

<sup>4</sup> Mourre, Forestier, « Maupassant Henri René Albert Guy de », op. cit., p. 2100.

<sup>5</sup> Ritzer, « Realismus », op. cit., p. 217 : « Unter Realismus versteht man in der Literaturwissenschaft die Darstellung der fiktiven Welt als 'real', das heißt bestimmt durch die Faktizität raumzeitlicher Natur und die Intersubjektivität der Erfahrungswelt. »

<sup>6</sup> Maupassant, Guy de, *Pierre et Jean*, op. cit., préface. p.8.

Pour Maupassant, l'écrivain réaliste part de l'observation minutieuse de la réalité afin de « forcer le lecteur à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. »<sup>1</sup> Il y a donc un objectif à atteindre en décrivant si scrupuleusement la réalité. Néanmoins se profile une mise en garde à cette remarque, attendu qu'il n'est pas possible au romancier réaliste de décrire toute la vérité : « Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence. »<sup>2</sup> Maupassant en arrive à cette conclusion : plus que des réalistes les romanciers appartenant à ce courant sont des « illusionnistes »<sup>3</sup> :

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. [...] Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.<sup>4</sup>

### **3.2 La nouvelle comme genre**

Pour mieux appréhender les textes de Storm et de Maupassant, il faut retracer l'histoire du genre novellistique. Donnons ici la signification la plus usuelle de la nouvelle.

Est désigné sous le terme de 'nouvelle' tout récit court, en anglais par exemple, elle est dénommée : 'Short Story'<sup>5</sup>. 'Nouvelle' prend également la signification de 'ce qui est nouveau', elle a trait à l'ensemble des textes qui relatent des faits documentant un événement nouveau.

#### **La nouvelle, un 'genre mineur' ?**

Notre travail a la particularité de porter sur des nouvelles. Ce genre a souvent été considéré comme mineur, voire inférieur au roman, parce que le texte est notamment plus court, comparé au roman. C'est une des raisons pour laquelle ce sujet a par ailleurs été choisi, en effet, il vise à mettre sur un plan nouveau le genre de la nouvelle et ainsi à s'intéresser à ce

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Maupassant, *Pierre et Jean*, id.

<sup>5</sup> Short Story signifie littéralement en anglais : « histoire courte ».

qui est appelé communément ‘genre mineur’. ‘Genre mineur’, pourquoi finalement la nouvelle est-elle souvent considérée comme ‘genre mineur’ ? Ainsi, dans son travail intitulé *De la nouvelle au recueil*, daté de 1989, Lucie Gagnon précise que la nouvelle a été « longtemps perçue comme un genre embryonnaire et hybride »<sup>1</sup> et qu’ « elle continue d’être l’objet d’une importante confusion terminologique. »<sup>2</sup> Pour elle, « si l’institution littéraire ne juge plus la nouvelle comme une pochade, il n’en demeure pas moins qu’elle lui accorde aujourd’hui le rôle de ‘fourre-tout’. »<sup>3</sup> Elle ajoute que « la nouvelle est, de fait, souvent empruntée comme terme générique pour désigner tous les textes de création littéraire brefs (mémoires, chroniques, contes, poèmes en prose, récits, etc.). »<sup>4</sup> Hans-Jürgen Greif, quant à lui, dans un article intitulé *Nouvelles d’un genre dit mineur*, précise en parlant de la nouvelle qu’ « écrire des nouvelles est (hélas !) perçu comme un signe de faiblesse, un manque de courage face au ‘genre majeur’ et rarement encouragé par l’éditeur qui sait que le genre mineur ne se vend guère [...]. »<sup>5</sup> La désignation de ‘genre majeur’ étant bien entendu appliquée au roman. Pour ainsi dire, en règle général, il est courant de penser que la nouvelle, parce que courte, est d’une valeur moindre comparée au roman, qui lui, par l’épaisseur de son action, de ses descriptions et de ses intrigues dépasse haut la main le genre novellistique. Il s’agit alors de réhabiliter la nouvelle dans la littérature.

### Histoire de la nouvelle

Le mot ‘nouvelle’ vient du latin *novus*, de l’italien ‘novella’, en français, ‘nouvelle’, en allemand, ‘Novelle’. Dès l’Antiquité, au II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, Apulée peut déjà en son temps, être considéré comme un des précurseurs de ce genre. Ainsi, dans *Les Métamorphoses*<sup>6</sup>, œuvre également connue sous le nom de *l’Âne d’or*<sup>7</sup>, ou encore en latin *Asinus Aureus*<sup>8</sup>, l’auteur met en scène l’histoire d’Amour et de Psyché qui peut être observée

---

<sup>1</sup> Lucie Gagnon, *De la nouvelle au recueil : la singularité d’un genre*, thèse, Montréal, 1989, introduction, p. 2.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> Hans-Jürgen Greif, *Nouvelles d’un genre dit mineur*, *Nuit blanche*, le magazine du livre, n° 71, 1998, p. 38-43.

Article en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/23183ac>

<sup>6</sup> Apulée, *L’âne d’or ou Les métamorphoses*, Traduit par Pierre Grimal, Paris, Livre de Poche, 1975.

<sup>7</sup> Id.

<sup>8</sup> Id.

comme une des premières nouvelles occidentales d'après Thierry Ozwald<sup>1</sup>, et la raison qui le pousse à émettre cette thèse est la suivante : le récit raconté est plongé dans un univers réaliste, c'est effectivement le contexte socio-historique et les pratiques de la Rome du II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ qui y sont rapportés.

Ce qui apparaît avec Apulée, c'est l'« idée » – à coup sûr remarquablement, voire génialement prémonitoire – de la forme à venir, mais quant au concept de « nouvelle », c'est plus tardivement qu'il prend corps. En d'autres termes, ce qui est possible au II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ n'est pas encore viable [...]. »<sup>2</sup>

Autrement dit, le concept de « nouvelle », même si nous pouvons en deviner les prémisses dans ce récit d'Apulée à travers ces allusions à la vie de Rome de l'époque et que par là, il est proche de la structure novellistique parce qu'effectivement reflet de la vie ordinaire, ce concept n'a cependant pas encore abouti, il existe seulement sous forme d'embryon et ne voit le jour véritablement que plus tard. Ensuite, c'est en Italie au moment de la pré-Renaissance qu'apparaît la nouvelle en tant que récit court. Les Italiens désignent « ce genre de texte « novella », « nouvelle » non pas parce que le contenu des histoires est totalement nouveau, mais au contraire parce qu'il doit être raconté en prose d'une façon nouvelle. »<sup>3</sup>

Les modèles de la nouvelle italienne se retrouvent donc dans les récits latins, les contes orientaux, les histoires antiques, mais déjà aussi dans les textes des Troubadours français. De courts récits anonymes sont rédigés par des compositeurs musiciens et poètes du XIII<sup>e</sup> siècle et ces écrits ont déjà la forme d'un texte auquel nous pourrions donner le nom de « nouvelle » :

Les débuts de la nouvelle littéraire se présente sous la forme de biographies anonymes rédigées par les troubadours des anciennes provinces méridionales qui racontent des

---

<sup>1</sup> Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 53.

<sup>2</sup> Thierry Ozwald, *ib.*, p. 54.

<sup>3</sup> F. Neumann, « Novelle », in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, op. cit., vol. 6, p. 352-357, p. 353 : « Das italienische Wort 'novella' meint dabei 'kleine Neuigkeit', was nicht heißt, dass der Inhalt der Geschichten vollkommen neu zu sein hat, sondern dass er in einem Prosatext auf neue Art erzählt werden soll. »

choses nouvelles très souvent tirées du monde extraordinaire, des histoires d'amours n'appartenant pas au quotidien et possédant des issues tragiques. [...]<sup>1</sup>

Au contraire de ce que nous pouvions signaler plus haut, la nouvelle décrite par Florian Schaffelhofer s'éloigne des critères réalistes qui pouvaient la caractériser, ici, nous retrouvons en effet des particularités propres au monde merveilleux, à souligner ici par l'utilisation du mot 'extraordinaire'.

La terminologie de 'nouvelle' est rattachée aux récits de Boccace, en effet l'auteur italien est souvent considéré comme le maître créateur du genre novellistique, ce que nous verrons plus en détails plus bas dans un chapitre attribué à Friedrich Schlegel qui a justement mené une étude sur Boccace et sur ses récits. Le terme italien 'novella' signifie primitivement l'aventure racontée à quelqu'un. Cette caractéristique se retrouve notamment dans le *Décameron*<sup>2</sup>, œuvre rédigée par cet auteur entre 1349 et 1351. Dans le préambule au recueil de ses nouvelles, il désigne ces textes sous le nom de « nouvelle, fable, paraboles ou histoires. »<sup>3</sup> Ici encore, la particularité du récit est de rechercher la vérité et la vraisemblance. Dans l'étude intitulée *L'expression du hasard et sa fonction narrative dans le Décaméron*, menée par René Stella, celui-ci montre que le hasard participe à la volonté de retranscrire le réel par Boccace :

[...] le hasard y [dans le Décaméron, R.L.] est principalement un élément de motivation réaliste de l'arbitraire du récit et fait partie d'un système de vraisemblance visant à obtenir l'adhésion de l'auditoire. Ce système de vraisemblance induit un système de personnages, caractérisés par leur attitude à l'égard du hasard.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Florian Schaffelhofer, *Die Novelle*, Bamberg, Grin-Verlag, 2002, p. 2 : « Anfänge der literarischen Novelle: anonym verfasste Biographien der altprovenzalischen Troubadoure aus dem 13. Jahrhundert. Die aus den Troubadour-Gedichten zusammengestellten Biographien erzählen Neues, nicht selten Außergewöhnliches, Geschichten von nicht alltäglichen Liebeserfüllungen und tragischen Verwicklungen. »

<sup>2</sup> Giovanni Boccaccio, *Le Décaméron*, traduit par Giovanni Clerico, préfacé par Pierre Laurens, Paris, Folio Classique, 2006.

<sup>3</sup> Giovanni Boccaccio, *Le Décaméron* : « novelle, o favole o parabole o istorie. »

<sup>4</sup> René Stella, *Italies, Revue d'études italiennes*, Université de Provence, n° 9, *Figures et Jeux du hasard*, 2005, résumé. Article consultable en ligne, référence électronique : René Stella, « L'expression du hasard et sa fonction narrative dans le Décaméron, Italies, 9, 2005, mis en ligne le 10 juin 2008, URL : <http://italies.revues.org/187>. C'est moi qui souligne dans la citation. Article consulté le 10 février 2010.

Le *Décameron* est effectivement un récit fondé sur le souci de retranscrire le vraisemblable, parce qu'il répond à un système de vraisemblance mis en place, ce que René Stella appelle, un « système répondant au sens commun »<sup>1</sup>. L'auditoire croit effectivement à ce qui est raconté parce que le récit se rapproche de ce que ces mêmes gens peuvent rencontrer dans la vie de tous les jours : « L'un des moyens les plus efficaces, les plus simples et les plus employés pour obtenir l'accord de certains auditoires est le recours au sens commun [...]. »<sup>2</sup> Pour le dire autrement : « Ce que l'on appelle habituellement le *sens commun* consiste en une série de croyances admises au sein d'une société déterminée et que ses membres présument être partagées par tout être raisonnable. »<sup>3</sup> Gérard Genette définit la vraisemblance ainsi :

Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'explications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. Le rapport entre le récit vraisemblable et le système de vraisemblance auquel il s'astreint est donc essentiellement muet : les conventions de genre fonctionnent comme un système de forces et de contraintes naturelles, auxquelles le récit obéit comme sans les percevoir, et *a fortiori* sans les nommer.<sup>4</sup>

Ainsi, Boccace, en cherchant à décrire des situations répondant au sens commun, se situe dans le domaine de la vraisemblance et par là, répond à la définition de la nouvelle qui elle aussi se soumet aux critères du vraisemblable. En sus des écrits de Boccace, nous trouvons également d'autres titres dont le récit peut être rattaché au genre de la nouvelle, citons par exemple : les *Contes de Canterbury*<sup>5</sup> écrits par Geoffrey Chaucer, vers 1343-1400, *l'Heptameron*<sup>6</sup> de Marguerite de Navarre, 1492-1549, recueil inachevé qui regroupe soixante-

---

<sup>1</sup> Id..

<sup>2</sup> René Stella, *Italies, Revue d'études italiennes*, op. cit.

<sup>3</sup> Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2000, 5<sup>ème</sup> édition, p. 132.

<sup>4</sup> Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Edition du Seuil, collection « Points Essais », 1979, p. 76.

<sup>5</sup> Geoffroy Chaucer, *Contes de Canterbury*, Paris, Félix Alcan Editeur, 1908.

<sup>6</sup> Marguerite de Navarre, *L'Heptameron*, Paris, Folio Classique, 2000.

douze nouvelles, qui serait peut-être une œuvre de jeunesse datant de 1516 ou une œuvre tardive postérieure à 1545. Prenons en exemple également l'ouvrage rédigé par Miguel de Cervantes, 1547-1616, intitulé *Nouvelles exemplaires*<sup>1</sup> et publié en 1613.

Le genre de la nouvelle a fait florès au XIX<sup>e</sup> siècle et si la définir n'est pas chose évidente, précisons néanmoins qu'en Allemagne, on a tenté d'approcher une signification possible. Citons Goethe à propos de son travail auquel il a donné le titre de *Nouvelle, Novelle* en allemand :

‘Vous savez quoi’, dit Goethe, ‘nous l'appellerons ‘nouvelle’, car qu'est-ce qu'une nouvelle sinon un événement inouï qui a eu lieu. Voici la vraie définition, et tout ce qui apparaît en Allemagne sous le titre de nouvelle, n'est pas une nouvelle, mais seulement un récit, ou ce que vous voulez d'ailleurs.’<sup>2</sup>

La nouvelle est caractérisée par deux critères évidents : la brièveté et la narrativité. August Wilhelm Schlegel<sup>3</sup>, (1767-1845), considère d'ailleurs la nouvelle comme un roman miniature. Pour résumer, disons que la brièveté du récit est la distinction majeure d'avec le roman, citons ici Schlegel définissant la nouvelle : Elle est : « [...] une œuvre littéraire, proche du roman, qui s'en distingue généralement par la brièveté, le petit nombre de personnage, la concentration et l'intensité de l'action, le caractère insolite des événements contés. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Miguel de Cervantès Saavedra, *Nouvelles exemplaires*, Paris, Folio Classique, 1981.

<sup>2</sup> Conversation du 29 janvier 1827, extraite des *Œuvres de Goethe*, Hambourg, édité par Erich Trunz, Editions Wegner, 1960, vol. VI, p. 725. Eckermann discute avec le poète sur les différentes possibilités de titre pour sa dernière œuvre. Réponse de Goethe : « ‘Wissen Sie was’, sagte Goethe, „wir wollen es die ‚Novelle‘ nennen ; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen. In jenem ursprünglichen Sinne einer unerhörten Begebenheit kommt auch die Novelle in den *Wahlverwandtschaften* vor. » Goethe choisit pour son récit le titre de *Novelle*. Traduction par moi-même et c'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>3</sup> Winfried Wehle, « Novelle » in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.*, op. cit., II (2003), p. 725-731, lire en particulier p. 727.

<sup>4</sup> August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre, in Kritische August-Wilhelm-Schlegel-Ausgabe*, (E. Behler dir.), Paderborn, München, Wien, Schöningh Verlag, t. 1, p. 112.

Friedrich Schlegel, (1772-1829), a proposé une étude sur la nouvelle à partir du regard qu'il porte sur Boccacce et qu'il considère comme le géniteur de la nouvelle<sup>1</sup>, selon ses mots : Boccacce est le « père et le fondateur »<sup>2</sup> de la nouvelle. En ayant travaillé sur le *Décameron*, il établit les lois qui régissent la nouvelle et celles-ci sont au nombre de trois : tout d'abord, la nouvelle se doit de représenter le général dans le particulier, en effet, il décrit la nouvelle comme le rapprochement spécifique de la subjectivité avec l'objectivité : « J'affirme que la nouvelle est tout à fait apte à représenter métaphoriquement et pour ainsi dire indirectement une atmosphère et une vision subjectives, voire même celles qui sont les plus profondes et les plus spécifiques. »<sup>3</sup> Ensuite, Friedrich Schlegel écrit que la nouvelle doit répondre à ce que Roland Barthes a nommé plus tard « l'effet de réel. »<sup>4</sup> Ainsi, elle doit refléter fidèlement la réalité et avoir le souci de la vraisemblance. Selon Schlegel, la nouvelle tend à la description exacte de l'environnement selon les caractéristiques « du lieu et du costume. »<sup>5</sup> Enfin, la nouvelle est en lien direct avec la société : « La nouvelle est le récit d'une anecdote, d'une histoire encore inconnue, qui raconte ce qu'on raconterait en société, une histoire qui doit pouvoir intéresser en soi et pour soi [...]. »<sup>6</sup>

Friedrich Schlegel s'est également intéressé de près à la notion d'ironie, concept qui prend toute son importance chez les romantiques et qui trouve par ailleurs sa place dans la conceptualisation du genre de la nouvelle. Pour Schlegel, selon Peter Dürmüller, « la nouvelle est ironique parce que, libérée de l'histoire, elle obéit seulement à ses propres lois et se

---

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel, *Caractéristiques et Critiques I, Etude sur l'œuvre poétique de Boccacce*, publié en 1801, Königsberg, 1967, p. 390-391. Titre en allemand : *Charakteristiken und Kritiken*.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel, *Caractéristiques et Critiques I, Etude sur l'œuvre poétique de Boccacce*, op. cit., p. 393 : « Ich behaupte, die Novelle ist sehr geeignet, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigentümlichsten derselben indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen. » Traduction par moi-même.

<sup>4</sup> Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications* n° 11, 1968, p. 84-89. Roland Barthes justifie dans son article l'utilisation de passages descriptifs qui ne jouent apparemment aucun autre rôle sinon celui de rendre plus concret le monde réel décrit.

<sup>5</sup> Friedrich Schlegel, *Caractéristiques et Critiques I, Etude sur l'œuvre poétique de Boccacce*, op. cit., p. 394 : « Beschreibung des 'Lokalen und des Costums' ».

<sup>6</sup> Id. : « Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, eine Geschichte, die an und für sich schon einzeln interessieren können muss [...]. »

réfléchit elle-même comme œuvre d'art. »<sup>1</sup> Chez les romantiques, en effet, l'utilisation de l'ironie ou 'Witz' en allemand était un moyen pour se dégager des agencements préétablis. Ainsi Serge Meitinger exprimer cette idée selon ces mots :

L'un des 'procédés' les plus célèbres du Romantisme pour rompre toute structure figée et dégager des perspectives nouvelles à la pensée comme à l'imagination, reste l'*ironie* qui a d'ailleurs causé autant de tort aux Romantiques qu'elle leur a valu de fructueuses trouvailles. Et l'outil essentiel de l'ironie romantique est ce que les Allemands appellent 'Witz' ; mot proprement intraduisible qui exprime aussi bien le résultat que la faculté elle-même, aussi bien le 'mot d'esprit' ou le 'jeu de mots' que l' 'esprit' ou 'esprit de saillie' et plus largement la faculté d'inventer une combinaison de choses hétérogènes.<sup>2</sup>

Selon Schlegel, la nouvelle a donc cette particularité de s'intéresser de près à l'ironie ou au 'Witz'. Il voit en outre la nouvelle comme une mise en forme plaisante d'une anecdote véridique, il la considère comme étant l'expression d'une réalité dans une sorte de pureté rayonnante. Il utilise pour ce faire l'expression : « Witz architectonique » ou « plaisanterie architectonique. »<sup>3</sup>

### **La nouvelle chez Storm**

Chez l'auteur allemand, les nouvelles s'élèvent à une trentaine de pages, comme par exemple *Auf dem Staatshof*, (34 pages), *Draußen im Heidedorf*, (32 pages), tandis que les autres choisies pour notre travail font en moyenne une soixantaine de pages : *Carsten Curator*, (66 pages), *John Riew*, (57 pages) et *Ein Doppelgänger*, (62 pages), la plus longue étant *Hans und Heinz Kirch* avec un total de soixante-douze pages exactement. Selon Franz

---

<sup>1</sup> Peter Dürmüller, blog sur les études littéraires et historiques : « Um die Novelle zu charakterisieren, wirft Schlegel weiter lakonisch einen Begriff auf, der in seiner Konzeption des Romantischen eine bedeutsame Rolle einnimmt : die 'Ironie'. Die Novelle ist ironisch , weil sie losgelöst von der Geschichte nur ihren eigenen Gesetzen gehorcht und sich selber als Kunstwerk reflektiert. » Les données bibliographiques se réfèrent à des sources fiables dans les livres ou sur le net. Adresse internet du site : <http://www.logos.li/2009/07/goethe-und-schlegel-aspekte.html>. Site consulté en mai 2010.

<sup>2</sup> Meitinger Serge, *Idéalisme et Poétique*, in *Romantisme*, 1984, n°45, Paradoxes, p. 3-24, p. 4-5. Article consultable en ligne : <http://www.persee.fr/web/revues/home/> . Dans la citation, les mots en italiques ou entre guillemets simples sont placés par l'auteur.

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel, *Caractéristiques et Critiques I, Etude sur l'œuvre poétique de Boccacce*, op. cit., p. 394.

Stuckert, si Storm s'est intéressé au genre de la nouvelle, c'est parce qu'il pensait qu'il s'agissait ici du genre le plus approprié pour mettre en avant l'existence d'une fatalité qui existe au fond de chaque individu, ainsi il ne pouvait pas ne pas être nouvelliste<sup>1</sup>. Toujours d'après Franz Stuckert, et nous le citons ici :

Pour écrire des drames, il manquait à Storm cette expérience dualiste d'une tension dans la construction du monde, tension qui veut se décharger tout en se débattant. Pour écrire des romans, il manquait à Storm ce regard qui s'étend vers l'horizon et cette force d'intuition matérielle qui accouche d'elle-même d'une nouvelle poétique du cosmos. [...] ainsi, Storm s'est limité au domaine de la nouvelle et a fait de cet art l'expression irrécusable de son vouloir épique.<sup>2</sup>

### **La nouvelle chez Maupassant**

Une difficulté se rencontre chez l'auteur français : celle qui consiste à distinguer la nouvelle du conte, car effectivement, la frontière entre les deux genres est tenue et parfois même inexistante. « D'autres formes de récits populaires sont les concurrents directs de la nouvelle, par exemple, le conte, la farce et la fable sans qu'il n'existe de vraie distinction. »<sup>3</sup> Du vivant de Maupassant, paraissent *Les Contes de la bécasse*<sup>4</sup>, *Mademoiselle Fifi - Nouveaux contes*<sup>5</sup>, *Contes du jour et de la nuit*<sup>6</sup>, *Le Horla et autres contes cruels et*

---

<sup>1</sup> Franz Stuckert, *Theodor Storm, Der Dichter in seinem Werk*, op. cit., p. 90 : « Storm spürt diesen schicksalhaften Untergrund in jedem Menschen leben, auch dem einfachsten und schlichtesten, und der unabweisbare Drang, von dem verwandelnden, erhebenden oder vernichtenden Ereignis zu künden, hat ihn zum Erzähler gemacht. » Traduction libre par moi-même.

<sup>2</sup> Id. : « Für das Drama fehlte ihm das Erlebnis einer dualistischen Spannung im Gefüge der Welt, die sich kämpfend entladen will, für den Roman die Weite des Blickes und die gegenständliche Fülle der Anschauungskraft, die aus sich einen neuen dichterischen Kosmos gebiert. [...] hat Storm sich daher auf das Gebiet der Novelle beschränkt und diese Kunstform zum vollgültigen Ausdruck seines epischen Wollens gemacht. » Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> F. Neumann, « Novelle », in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, op. cit., vol. 6, 2003, p. 352-357, p. 354 : « Als undefinierte Prosaerzählung konkurriert die Novelle auch mit anderen populären Erzählformen, wie dem Märchen, dem Schwank und der Fabel, ohne dass eine genaue Unterscheidung immer gelingt. »

<sup>4</sup> Guy de Maupassant, *Les Contes de la bécasse*, Paris, Livre de Poche, 1990.

<sup>5</sup> Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi - Nouveaux contes*, Paris, Livre de poche, 1975.

<sup>6</sup> Guy de Maupassant, *Contes du jour et de la nuit*, Paris, Livre de poche, 1988.

*fantastiques*<sup>1</sup>, *Contes choisis*<sup>2</sup> et *Trois contes*<sup>3</sup> sous l'étiquette de 'conte', tel que cela apparaît dans le titre du recueil, alors que le terme de 'nouvelle' n'est pas évoqué. N'omettons pas non plus que dans la collection de *La Pléiade*, les textes de Maupassant sont recueillis sous le titre *Contes et Nouvelles*<sup>4</sup>. Autrement dit, les deux acceptions se retrouvent d'emblée dans le titre et posent la difficulté de définir le genre littéraire auxquels appartiennent les textes de Maupassant. Alors, contes ou nouvelles ?

Qu'est-ce que le conte ? Le conte est un récit hybride dans le sens où il existe deux pratiques de ce genre littéraire : le conte a en effet une tradition à la fois orale et écrite. Par ailleurs, il est possible de désigner sous l'intitulé 'conte' toute activité qui consiste à raconter ou à conter des histoires : le conteur étant ainsi la personne qui raconte l'histoire. Dans ce sens, une nouvelle est aussi un conte et par conséquent, nous pouvons dire que le conte est polymorphe, il possède deux faces distinctes : celle consistant dans le fait de raconter et l'autre se soumettant à des règles bien strictes d'organisation du récit, règles que nous soumettons ici. La tradition du conte remonte à Charles Perrault, (1628-1703) et aux frères Jacob, (1785-1863), et Wilhelm, (1786-1859), Grimm. Pour définir le conte, Mayer précise dans le *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* les éléments qui caractérisent le genre du conte :

[...] [Les caractéristiques suivantes, R.L.] appartiennent entre autres à cet idéal du genre : la brièveté du récit et la simplicité de la langue, des formules d'introduction et de conclusion stéréotypées ('Il était une fois [...]'), des personnages types et des noms standardisés, la représentation d'un conflit qui aboutit, au moyen de l'intervention de forces surnaturelles, à une solution correspondant à la représentation d'une morale prédéterminée, ainsi qu'une fin heureuse.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, introduction de Marie-Claire Bancquart, Paris, Garnier, 1976, classique.

<sup>2</sup> Guy de Maupassant, *Contes choisis*, [en ligne], Paris, Société des bibliophiles contemporains, 1892. Consulté le 22 février 2008. Disponible à l'adresse : gallica.bnf.fr

<sup>3</sup> Guy de Maupassant, *Trois contes*, Paris, Larousse, 2008.

<sup>4</sup> Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, Paris, La Pléiade, 1974-1979.

<sup>5</sup> H. Mayer, « Märchen », in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, op. cit., vol. 5, 2001, p. 945-950, p. 946 : « Zu diesem Gattungsideal gehören u.a. die Kürze der Erzählung und die Einfachheit der Sprache, stereotype Einleitungs- und Schlußformulierung (,es war einmal [...]'), typische Figuren und typisierende Namen, die

Nous comprenons que si Maupassant appelle lui-même ses textes ‘contes’, ce n’est précisément pas dans le sens de cette définition. Ses écrits ne répondent effectivement pas d’emblée à cette description du conte, signalons ici trois aspects : les textes de Maupassant ne sont pas introduits par les marques d’appel du genre ‘il était une fois’, les personnages ne sont pas forcément des figures types, mais font plus exactement référence au concept de réalité, enfin, l’auteur ne cherche pas à mettre en avant une morale qu’il soutiendrait. Il présente plutôt un passage de la vie de tous les jours à partir duquel il engage une réflexion. Nous retiendrons donc que sous le terme de ‘conte’ est tout simplement désigné l’art de raconter une histoire que les personnages peuvent à leur tour transmettre avec aisance à l’oral du fait de la simplicité de l’action. Les textes de Maupassant sont pour l’essentiel des récits racontés, d’où la fréquence des écrits enchâssés dans l’ensemble de son œuvre. Relevons l’utilisation récurrente des expressions : ‘On raconte’, ‘Je le priai de me raconter cette histoire’, etc.

Qu’est-ce que la nouvelle ? D’une part, la nouvelle est plus longue que le conte, entre ici un critère de longueur du texte. Même si Louis Forestier souligne que « l’écrivain tire parti des contraintes de la forme brève imposée par la presse, en jouant de traits fulgurants »<sup>1</sup>, il relève chez Maupassant trois caractéristiques évidentes qui font d’un texte un bon texte « fulgurant »<sup>2</sup>, pour reprendre son terme : il s’agit en effet de « l’imagination »<sup>3</sup>, de « l’observation »<sup>4</sup> et de « la couleur »<sup>5</sup>, selon ses propres paroles. Par imagination, il s’entend décrire le monde environnant sous couvert du réalisme en le transformant à l’envi. Par observation, il indique le rattachement au mouvement réaliste en cherchant à décrire la réalité telle qu’elle est, tandis que par couleur, il comprend l’art de l’écrivain, autrement dit son style, sa trouvaille et sa force d’adhésion. Mais nous observons très vite que ce critère de la longueur n’est pas valable car d’une part, Maupassant lui-même, comme nous l’avons signalé plus haut, ne fait pas la distinction entre les deux, et d’autre part, selon René Godenne : « dans

---

Darstellung eines Konfliktes, der mittels übernatürlicher Mächte einer feststehenden Moralvorstellungen entsprechenden Lösung zugeführt wird sowie ein glückliches Ende. » Traduction par moi-même.

<sup>1</sup> Louis Forestier, « Les contes, entre éclairs et brouillard », *Le Magazine Littéraire*, Paris, 2011, p. 74.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> Id.

les années 1880-1890, sont édités des recueils de ‘Petites Nouvelles’. »<sup>1</sup> D’autre part, la nouvelle est davantage ancrée dans la psychologie que le conte. Ainsi, René Godenne met en avant que la nouvelle est finalement « la concrétisation du choix du genre narratif. »<sup>2</sup> Enfin, René Godenne, toujours lui, entre par ailleurs dans une définition économique du terme en signalant qu’il est, à l’époque, plus aisé d’appeler un texte ‘conte’ plutôt que ‘nouvelle’ tout simplement parce que la nouvelle a mauvaise réputation, ce genre, selon son étude, est invendable, il écrit :

Alors que les théoriciens actuels du genre réfutent l’idée d’une longue nouvelle, les maupassantiens bataillent pour le contraire ! En fait, une seule certitude mériterait d’être avancée : si le monde de l’édition se fixe tant sur ‘conte’, c’est tout simplement que ‘nouvelle’ est en France un terme qui ne fait pas vendre. Triste, non ? »<sup>3</sup>

Ainsi, nous comprenons mieux cette confusion entre ‘conte’ et ‘nouvelle’ ; dans la distinction des deux concepts, il faut également y intégrer une question d’argent : en résumé, en France à cette époque, une nouvelle se vend moins bien qu’un conte et par conséquent, il est préférable de dénommer ses écrits ‘conte’ plutôt que ‘nouvelle’.<sup>4</sup>

Inspirons-nous ici du travail de René Godenne, spécialiste de la nouvelle en langue française pour souligner que, dans sa correspondance, Maupassant fait le plus souvent usage du mot ‘nouvelle’ pour désigner ses textes lorsqu’il les adresse, par exemple, à ses éditeurs. Relevons juste deux exemples : « La nouvelle que je destine au Figaro est mal venue »<sup>5</sup> ou « Voici les nouvelles que vous pouvez prendre. »<sup>6</sup> Au contraire, le terme ‘conte’ est beaucoup plus rare. Le mot apparaît quinze fois seulement dans sa correspondance, citons juste un exemple : « Je devrais faire paraître mon volume de contes provinciaux en janvier. »<sup>7</sup> Chez Maupassant, les deux termes peuvent être employés l’un et l’autre sans véritable distinction

---

<sup>1</sup> René Godenne, « Des contes ou des nouvelles ? », in *Le Magazine Littéraire*, Paris, 2011, p. 76.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Id. La nouvelle étant considérée comme un ‘genre mineur’, voir paragraphe précédent.

<sup>5</sup> Guy de Maupassant, *Correspondance*, Evreux, Edition Jacques Suffel, Le Cercle du bibliophile, 1973. La correspondance est consultable sur le net : <http://maupassant.free.fr/>

<sup>6</sup> Id.

<sup>7</sup> Id.

dans la même phrase. Notons : « Si les contes que je vous ai envoyés ne suffisaient pas à faire un volume, [...], je m'empresserais d'ajouter deux nouvelles. »<sup>1</sup> Louis Forestier responsable des 'volumes Maupassant' et qui a annoté les textes de l'écrivain réunis dans l'édition de *La Pléiade*, parle des textes suivants en tant que nouvelles : *Coco*<sup>2</sup>, *La Femme de Paul*<sup>3</sup>, *Miss Harriet*<sup>4</sup>. *Yvette* est pour Louis Forestier la nouvelle qui est « la plus étoffée de Maupassant »<sup>5</sup> ; relevons également *La Petite Roque*<sup>6</sup>, *Le Horla*<sup>7</sup>, et *Le Champ d'oliviers*<sup>8</sup>. Sont désignés comme contes : *Une aventure parisienne*<sup>9</sup> ; *A cheval*<sup>10</sup>, cet écrit figure par ailleurs dans un recueil de textes dont le titre est « Contes choisis », il est repris dans le supplément de Paris le 6 décembre 1891 sous la rubrique : « Les Conteurs célèbres » ; *M. Jocaste*<sup>11</sup> ; *La Ficelle*<sup>12</sup> qui a figuré en outre dans les recueils suivants : Contes et Nouvelles

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, vol. 1, annotations de Louis Forestier, p. 1288 : « La composition et la publication de cette nouvelle se placent en un temps où Maupassant paraît se laisser aller [...]. » Pour les notes de bas de page qui suivent, c'est moi-même qui souligne afin de mettre en avant la désignation de chacun des textes.

<sup>3</sup> Louis Forestier, op. cit., p. 1372 : « Cette nouvelle est une de celles où Maupassant dépeint le mieux une façon de s'amuser chère à une certaine société fin de siècle. »

<sup>4</sup> Louis Forestier, ib., p. 1544 : « La nouvelle est recueillie, en 1884, dans le volume auquel elle donne son nom (texte adopté). »

<sup>5</sup> Guy de Maupassant, op. cit., p. 1385 : « Cette nouvelle, une de plus étoffées de Maupassant, a été écrite comme en marge de *Bel-Ami*, durant l'été 1884. »

<sup>6</sup> Louis Forestier, op. cit., vol. 2, p. 1516 : « C'est dans la fin du mois de mars 1886 que Maupassant décide de réunir quelques-unes de ses nouvelles les plus récentes. »

<sup>7</sup> Louis Forestier, ib., p. 1612 : « Le volume paru en librairie constitue donc, sauf erreur, la première publication de cette nouvelle. »

<sup>8</sup> Louis Forestier, ib., p. 1702 : « Ce qui frappe Taine, c'est l'accent tragique de la nouvelle. »

<sup>9</sup> Louis Forestier, op. cit., vol.1, p. 1384 : « Ce conte parut, sous la signature Maufrigneuse, dans *Gil Blas* du 22 décembre 1881. »

<sup>10</sup> Louis Forestier, ib., p. 1502. Louis Forestier précise que « ce texte est plus près de la saynète que du conte proprement dit : le narrateur s'efface pour laisser l'anecdote se développer à travers le dialogue du cavalier et de l'officier. »

<sup>11</sup> Louis Forestier, ib., p. 1506 : « Ce conte ne fut repris que bien après la mort de Maupassant, dans l'édition Conard, à la suite de *Mademoiselle Fifi*. »

<sup>12</sup> Louis Forestier, ib., p. 1605 : « Un des plus célèbres contes de Maupassant n'évoque pas seulement la terre normande, avec ses coutumes et ses hommes, il montre aussi comment un homme devient prisonnier de sa propre mésaventure. »

(Charpentier, 1885), Contes Choisis (Librairie Illustrée, 1886) ; *La Parure*<sup>1</sup>, texte recueilli dans les Contes du jour et de la nuit (1885), ce conte a aussi figuré dans Trois Contes (1892) ; *Châli*<sup>2</sup> ; *L'Ermite*<sup>3</sup>, *Le Trou*<sup>4</sup>, et pour finir, *Le Port*<sup>5</sup>.

A propos de *En voyage*<sup>6</sup>, Louis Forestier se pose la question de la manière dont se fait un conte et en même temps, il précise que ce texte peut être considéré comme exemplaire dans le sens où il peut délivrer des recettes dans l'organisation et la construction de la nouvelle. Ce texte semble porter la double étiquette. Ici les textes qui ne sont pas ordonnés dans une catégorie particulière : *Mme Baptiste* ; *Promenade*, sachons que cet écrit a cependant figuré dans le recueil « Les Contes du jour et de la nuit » ; *L'abandonné*, ainsi que *Le Vagabond*. A propos de ces textes, Louis Forestier ne fait aucune remarque particulière quant à leur appartenance, soit au genre de la nouvelle, soit à celui du conte. La question reste ouverte. René Godenne, quant à lui, répertorie sur 366 titres pour les années 1880-1899, 172 titres sans étiquettes, 109 contes et 85 nouvelles, signalons aussi huit textes sous la double appellation de 'conte et nouvelle', d'où la confusion qui subsiste dans l'intitulé des textes de l'écrivain français. De son côté, André Vial<sup>7</sup> opère une distinction nette entre conte et nouvelle que Jean-Jacques Brochier reprend sous cette forme : « La nouvelle doit avoir une charpente romanesque, elle doit dire une histoire, avec un début, un développement et une fin, une chute, alors que le conte, tout entier placé dans la bouche d'un personnage qui dit je, et fait partie du jeu, peut s'interrompre quand le narrateur le juge bon, se contentant d'indiquer (ou de sous-entendre) une morale. La signification du conte lui est en quelque sorte

---

<sup>1</sup> Louis Forestier, ib., vol. 1, p. 1633 : « On s'accorde à voir dans ce conte une des réussites de Maupassant : la structure même l'explique. »

<sup>2</sup> Louis Forestier, op. cit., vol. 2, p. 1339 : « Dans le nouveau Décaméron, et selon l'usage de ces volumes (voir tome I, p. 1563) le conte est précédé d'une sorte de commentaire introductif que je reproduis ci-après. »

<sup>3</sup> Louis Forestier, ib., p. 1534 : « Maupassant place ce conte dans une région qu'il connaît pour y séjourner plusieurs semaines chaque année. »

<sup>4</sup> Louis Forestier, ib., vol. 2, p. 1592 : « Inséré dans un conte du prétoire [...]. »

<sup>5</sup> Louis Forestier, ib., p. 1685 : « Le conte devait paraître le 14 mars dans EP, mais il fut reporté au lendemain par suite d'une 'erreur d'impression'. » ou encore : « Le Port est un conte du désespoir parmi les plus poignants que Maupassant ait écrits. »

<sup>6</sup> Louis Forestier, op. cit., vol. 1, p. 1431 : « Du même coup s'explique, peut-être, cette réflexion initiale sur la façon dont se fait un conte [...]. »

<sup>7</sup> André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1971.

extérieure, celle de la nouvelle est intrinsèque »<sup>1</sup>. Cependant, selon Mariane Bury, « les distinctions subtiles que la critique française introduit entre conte et nouvelle ne sont pas pertinentes en ce qui concerne Maupassant. Il vaut mieux parler de récit court, nettement différencié du roman par le critère de la publication en recueil »<sup>2</sup>. Si certains chercheurs<sup>3</sup> optent pour ne faire aucune distinction de désignation des textes de Maupassant, dans notre travail, nous faisons volontairement le choix de les nommer ‘nouvelles’ car l’appellation nous semble le mieux correspondre aux récits d’après la définition que nous en avons donné.

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Brochier, *Maupassant, une journée particulière : 1er février 1880*, Paris, J.-C. Lattès, 1993, p. 51.

<sup>2</sup> Mariane Bury, *Conteur et romancier*, éd. C. Lloyd et R. Lethbridge, University of Durham, 1994, p. 125.

<sup>3</sup> Alice Larrivaud - De Wolf, *Le primitif dans l’oeuvre de Maupassant*, 677 pages, Littérature et civilisation françaises, Ecole doctorale III de Paris IV, Paris, 2011. Alice Larrivaud n’opte pour aucune distinction entre conte et nouvelle dans son travail de recherche.

## **Partie 1 : le réel**

### **Examen du réel à travers le prisme de la société**

#### **Analyse sociale : les mécanismes de la fatalité dans l'organisation sociale**

##### **1. La représentation de la société chez Storm et Maupassant : étude des personnages**

Les nouvelles à l'étude appartenant au mouvement réaliste, il est donc question, pour commencer, d'analyser les gens du XIX<sup>e</sup> siècle à travers la présentation des personnages dans les nouvelles des deux auteurs. Ceux-ci sont le miroir d'une certaine catégorie sociale de l'époque. Dans les œuvres des deux nouvellistes, toutes les couches sociales confondues sont représentées. Chaque personnage, peu importe le rang social auquel il appartient, est ainsi frappé d'une manière ou d'une autre par le destin ou le hasard, ou encore les deux à la fois.

Distinguons tout d'abord les types de personnages reflet des gens de l'époque auxquels nous avons affaire ; par la suite, voyons de quelle manière ils sont concernés par les manipulations du destin et du hasard ; et pour finir, accordons notre attention aux conséquences à tirer de cette relation entre les personnages d'une part, et le destin ou le hasard d'autre part.

Les personnages dans les nouvelles à l'étude se distinguent en deux groupes : premièrement, ceux qui sont à l'intérieur de la société et qui fonctionnent avec celle-ci en suivant les règles qu'elle impose : il s'agit des nobles, des bourgeois et petits bourgeois, des employés et des ouvriers. Secondement, ceux qui vivent en marge de la société, autrement dit, les parias ou exclus. Nous mènerons l'analyse des personnages en distinguant ces deux groupes, les nouvelles des deux auteurs étant indifféremment étudiées.

##### **1.1 Les personnages dans la norme**

###### **La noblesse**

Même si cette catégorie sociale essaie de se remettre de la chute de l'Ancien Régime, elle reste, malgré tout, présente dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle. Adeline Daumard, dans une étude sur la noblesse à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle écrit :

De nombreux travaux de l'école historique française, depuis une trentaine d'années, ont montré que les nobles ont conservé un rôle important dans la vie politique nationale et locale, dans certaines fonctions publiques, civiles et militaires, sur le plan économique, dans l'agriculture notamment, dans la vie intellectuelle et religieuse, dans l'action et la réflexion sociales comme dans le domaine mondain.<sup>1</sup>

Hector de Gribelin, personnage principal de la nouvelle *A cheval* appartient à une famille noble qui a périclité et connaît la misère : « Les pauvres gens vivaient péniblement des petits appointements du mari. Deux enfants étaient nés depuis leur mariage, et la gène première était devenue une de ces misères humbles, voilées, honteuses, une misère de famille noble qui veut tenir son rang. » (*A cheval*, I, 704) A présent, Hector de Gribelin est obligé de travailler. Il est employé de bureau : « Puis, à vingt ans, on lui avait cherché une position, et il était entré, commis à quinze cents francs, au ministère de la Marine. » (Id.) Le personnage change de classe sociale, passant d'une catégorie riche à une autre moyenne.

Miss Harriet, dans la nouvelle éponyme, est une Anglaise d'un certain âge logeant dans une auberge tenue par des campagnards, cependant, nous n'avons que très peu d'informations sur sa condition sociale, si ce n'est qu'elle provient sûrement d'une famille aisée, ceci n'étant qu'une hypothèse émise par les locataires de l'auberge : « On prétendait en outre que l'Anglaise était riche et qu'elle avait passé sa vie à voyager dans tous les pays du monde, parce que sa famille l'avait chassée. » (*Miss Harriet*, I, 881. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

### **La bourgeoisie et la petite bourgeoisie**

*Burgus* en latin signifie habitant du bourg et est particulièrement usité au Moyen Âge. Le bourgeois est par conséquent la personne qui réside dans une agglomération rurale de taille moins importante que celle de la ville, même s'il y avait aussi des bourgeois de ville. Au XIX<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> Adeline Daumard, « Une enquête sur la noblesse à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, p. 3, 1989, mis en ligne le 13 avril 2009, <http://ccrh.revues.org/2921>.

siècle, parallèlement aux progrès de l'industrialisation, nous assistons à la montée en puissance de la classe bourgeoise qui devient une nouvelle élite dans la société au détriment de la noblesse. Son idéal se situe dans la mobilité de l'argent, en effet, la bourgeoisie ne vient souvent pas de rien, elle naît d'acquis antérieurs dans la famille, notamment de biens matériels et d'argent. Ce groupe social est le plus fréquemment dominé par la valeur du travail et encore plus par celle de l'argent dans les milieux du commerce, de l'artisanat ou de la finance, ainsi, les bourgeois sont des manufacturiers, des négociants ou des banquiers, des artisans ou des boutiquiers.<sup>1</sup> Est également à prendre en considération la bourgeoisie intellectuelle qui compte parmi elle des journalistes, des écrivains, des professions libérales ou des hauts fonctionnaires.<sup>2</sup> L'idéal de la bourgeoisie réside dans l'acquisition de terres qui lui permet d'accéder à la sécurité, l'honneur et à l'exercice des droits politiques, de ce fait, le bourgeois vit bien souvent de ses rentes sans travailler. La propriété terrienne bourgeoise représente environ 30% du territoire et se trouve près des villes. En Allemagne, l'éducation et l'argent sont en fait les deux caractéristiques du bourgeois :

Être bourgeois se définit par un état que résume la formule 'Bildung und Besitz' – 'Education et propriété'. Le bourgeois a reçu une éducation, même s'il n'a pas été jusqu'au baccalauréat. Il sait écrire et parler, a reçu les rudiments de la culture classique, connaît un peu le droit. »<sup>3</sup>

John Sanderson, dans son œuvre intitulée *Sketches of Paris*, donne ainsi à lire une description de bourgeois :

L'habitant de ce quartier a plutôt plus que sa part de l'embonpoint français, et vise à la dignité ; ses favoris laissent à découvert une partie de son menton ; ses vêtements sont larges et de bonne étoffe ; il porte un parapluie et aux jours de fête une canne pour se donner un air important et tenir à distance les chiens. S'il pleut, il prend un fiacre. Il conserve par devers lui son certificat de mariage et son extrait de baptême et n'est pas

---

<sup>1</sup> Eric Anceau, *Introduction au XIX<sup>e</sup> siècle. Tome 1 : 1815 à 1870*, Paris, Belin, 2003, p. 124-189 et du même auteur : *Tome 2 : 1870 à 1914*, op. cit., p. 54-76.

<sup>2</sup> Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1991, p. 34-56.

<sup>3</sup> François Roth, *L'Allemagne de 1815 à 1918*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 20.

Voir aussi Ulrich Engelhardt, *Bildungsbürgertum : Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts*, Stuttgart, Klett, 1986, à partir de la p. 26.

indifférent au préjugé qu'il faut être né de mariage légitime. Sa femme est jolie sans être belle ; ses traits sont réguliers et sa figure dodue ; en fait elle est dodue de toute sa personne.<sup>1</sup>

Ce portrait du bourgeois laisse imaginer à quel point cet individu est favorisé par l'argent aussi bien du point de vue de la nourriture que du vêtement par exemple.<sup>2</sup> Distinguons trois classes dans le milieu bourgeois : tout d'abord, la haute bourgeoisie, celle qui est la plus riche et détient les moyens de production ; ensuite, la moyenne bourgeoisie constitués de ceux qui ont des moyens élevés et enfin la petite bourgeoisie, plus pauvre que les deux autres classes. Notons ici une définition de la bourgeoisie ajoutée par Friedrich Engels sous forme de note au *Manifeste du Parti Communiste*, ajout à la l'édition anglaise de 1888 : « On entend par bourgeoisie la classe des capitalistes modernes, propriétaires des moyens de production sociale et qui emploient le travail salarié. »<sup>3</sup>

L'image du bourgeois est particulièrement bien rendue par Storm. N'omettons pas que ce dernier est né dans une famille de notables à Husum, dans le Schleswig Holstein et qu'après avoir étudié le droit, Storm est devenu conseiller juridique, puis juriste de profession. Ainsi, le regard porté sur ses personnages est celui d'un homme appartenant à la classe sociale bourgeoise. Cela a bien sûr son importance, puisque la vision du monde qu'il nous donne est marquée par l'appartenance à un rang social que l'écrivain allemand ne nie pas : « Chez Storm, la vie est sans aucun doute considérée et jugée d'un point de vue essentiellement

---

<sup>1</sup> John Sanderson, *Sketches of Paris*, Library of the University of Wisconsin, in *Familiar Letters to his friends, by an American gentleman*, Philadelphia E.L. Carey & A. Hart, 1838, p. 44 : « The inhabitant of this quarter has rather more than a French share of embonpoint, and aims at dignity, and his whiskers leave a part of his chin uncovered ; his clothes are large and fine in texture ; he carries an umbrella, and on fete days a cane to give him an important air and keep off the dogs. If it rains he takes a fiacre ; he keeps by him his certificate of marriage and 'extrait de batême', and has not got over the prejudice of being born in lawful wedlock. His wife is pretty but not handsome; her features are regular and face plump ; indeed she is plump all over. » Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, « Le capital social », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, 1980, p. 2.

Et aussi : « Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital », in *Soziale Ungleichheiten, soziale Welt*, Göttingen, Kreckel, Reinhardt (Hrsg.), S. 183-198.

<sup>3</sup> Karl Marx et Friedrich Engels, *Le Manifeste du Parti Communiste*, [en ligne]. Consulté le 16/03/2009. Disponible à l'adresse : <http://www.marxists.org/>, 1847, p. 2, traduit par Laura Lafargue en 1893.

bourgeois. Storm ne désavoua aucunement, tout comme O. Ludwig et G. Keller, Raabe et Fontane, l'origine d'une ère particulièrement bourgeoise.<sup>1</sup>

Dans le monde de Storm, c'est le quotidien du monde bourgeois qui nous est présenté, avec sa dureté et sa pénibilité, et pas seulement une société fondée sur la gloire et la renommée. Ainsi : « En sus d'une vie métamorphosée portée à son apogée dans les couleurs les plus vives de sa beauté, le poète laisse également apparaître dans son œuvre le monde du quotidien et du travail dans toute la plénitude du réel. »<sup>2</sup>

Au début de *Curator*, la notion de famille et de lignée tient une place importante pour Carsten, signe caractéristique de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle. Le personnage est décrit en train de contempler un tableau représentant ses ancêtres : « En revanche, il y avait au mur un portrait d'ancêtres, assez imposant ; dans les moments difficiles, lorsque son esprit ne savait plus que penser, Carsten, le petit bourgeois, venait chercher un réconfort en le contemplant, même s'il n'adoptait pas pour autant, dans sa formulation française, la devise : 'Noblesse oblige'. »<sup>3</sup> (*Curator*, 469) Carsten est profondément marqué par la droiture et l'exigence de la morale propres à son rang social :

En réalité, il s'appelait Carsten Carstens. Il était issu d'une famille de la petite bourgeoisie et avait hérité de son père une maison que l'aïeul déjà avait fait construire, située dans une petite ruelle menant à la place du port, et un commerce de lainages tricotés et d'habits comme ceux que portent, au cours de leurs voyages, les marins des îles environnantes.<sup>4</sup> (*Curator*, II, 15)

---

<sup>1</sup> Franz Stuckert, *Der Dichter in seinem Werk*, op. cit., p. 137 : « Das Leben wird bei Storm zweifellos aus einer im wesentlichen bürgerlichen Sicht gesehen und beurteilt. Storm verleugnet darin, genau so wie O. Ludwig und G. Keller, Raabe und Fontane, keineswegs die Herkunft aus einem ausgesprochen bürgerlichen Zeitalter. » Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> Franz Stuckert, ib., p. 23 : « Und neben der glühenden Verklärung schönen Lebens erscheint auch die Welt des Alltags und der Arbeit mit ihrer ganzen Wirklichkeitsfülle im Werke des Dichters. » Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> Ib. : « Andererseits aber fehlte es nicht an einem ziemlich stattlichen Ahnenbilde, in dessen Anschauung der kleinbürgerliche Mann, wenn auch nicht in der französischen Formulierung 'Noblesse oblige', in schweren Stunden sein wankendes Gemüt zu stärken pflegte. », II, 30.

<sup>4</sup> *Curator* : « Eigentlich hieß er Carsten Carstens und war der Sohn eines Kleinbürgers, von dem er ein schon vom Großvater erbautes Haus an der Twiete des Hafenplatzes ererbt hatte und außerdem einen Handel mit

Les petits bourgeois sont animés par l'ardeur à aspirer à un rang social plus élevé. Cependant, ils sont freinés dans cette volonté de changer de rang social par le simple fait de ne pas être né noble, effectivement un petit bourgeois, de part son hérédité et son sang, n'est pas noble. La naissance en a décidé autrement, il n'y pourra rien, même s'il souhaitait le contraire. Cette expression exprimée en français dans le texte induit presque que la noblesse serait une caractéristique française.

Dans *Kirch*, nous avons affaire également à une famille appartenant à la petite bourgeoisie. La ville est ainsi décrite : « Des hommes de valeur vivent pourtant dans cette ville ; de vieilles dynasties bourgeoises, indépendantes de l'argent et de l'influence des gros propriétaires terriens qui les entourent. »<sup>1</sup> (*Kirch*, 6) Le narrateur précise :

On peut concevoir qu'en entrant dans cette église plus d'un jeune matelot ou pilote issu de la petite bourgeoisie, au lieu de se recueillir, ait nourri l'ambition de conquérir aussi sa place là-haut, et qu'il ait réintégré ses quartiers ou son navire plus féru que jamais des honneurs de ce bas monde. Hans Adam Kirch appartenait à ces individus ambitieux. Après avoir beaucoup travaillé et beaucoup épargné, le petit 'capitaine postiche' s'était hissé au rang de propriétaire d'un véritable navire.<sup>2</sup> (*Kirch*, 7-8)

---

gestrickten Wollwaren und solchen Kleidungsstücken, wie deren die Schiffer von den umliegenden Inseln auf ihren Seefahrten zu gebrauchen pflegten. », II, 456. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>1</sup> *Kirch* : « Aber in der kleinen Stadt leben tüchtige Menschen, unabhängig von dem Gelde und dem Einfluß der umwohnenden großen Grundbesitzer [...] », III, 58. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Es ist begreiflich, dass auch manchen jungen Matrosen oder Steuermann aus dem kleinen Bürgerstande beim Eintritt in die Kirche statt der Andacht ein ehrgeiziges Verlangen anfiel, sich auch einmal den Platz dort oben zu erwerben, und dass er trotz der eindringlichen Predigt dann statt mit gottseligen Gedanken mit erregten weltlichen Entschlüssen in sein Quartier oder auf sein Schiff zurückkehrte. Zu diesem strebsamen Leuten gehörte Hans Adam Kirch. Mit unermüdlichem Tun und Sparen hatte er sich vom Setzschiffer zum Schiffseigentümer hinaufgearbeitet [...]. », III, 59-60. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

L'argent, la propriété, le travail, l'épargne et l'ambition constituent les valeurs qui qualifient et désignent le petit bourgeois, tandis que la sœur de Heinz, Lina, à la différence de son frère, a fait le choix de respecter la condition sociale à laquelle elle appartient en épousant le fils d'un bourgeois, Christian. Par ailleurs, celui-ci est riche, elle grimpe donc les échelons sociaux, passant de la petite bourgeoisie à la bourgeoisie aisée, satisfaisant ainsi la volonté de son père. De ce fait, elle renvoie une image en totale opposition avec celle de son frère :

Quelques années plus tard, le pignon pointu de la maison fut cassé et la construction surélevée. Bientôt, un jeune ménage occupa les nouvelles pièces à l'étage : la fille de la maison avait épousé le fils d'un bourgeois fortuné des environs, et celui-ci était devenu l'associé de son beau-père.<sup>1</sup> (*Kirch*, 57)

Dans *Doppelgänger*, le forestier qui raconte les origines de sa femme au narrateur invité à passer quelques jours chez eux, est de condition sociale modestement aisée, en effet, il fait partie de l'administration forestière : « J'entrouvis les yeux : à la table, non loin de mon fauteuil, était assis un monsieur assez âgé, à ses vêtements je crus reconnaître un garde général des forêts [...]. »<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 165) Sa maison est semblable à celle des bourgeois : « Lorsque nous fûmes assis dans la pièce au modeste confort bourgeois, à boire le café du matin que l'on avait différé pour moi [...]. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 160)

En France, la bourgeoisie est souvent décrite dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle, citons juste un exemple : dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, paru en 1857, Emma vit dans ce milieu bourgeois d'une petite ville auquel elle adhère en épousant Charles Bovary, médecin de province. L'œuvre raconte, entre autres, l'ascension sociale des bourgeois et le déclin de l'aristocratie. C'est un mouvement qui marque effectivement la société du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> *Ib.* : « Ein paar Jahre weiter, da war der spitze Giebel des Kirchschen Hauses abgebrochen und statt dessen ein wolles Stockwerk auf das Erdgeschoß gesetzt worden ; und bald hauset eine junge Wirtschaft in den neuen Zimmern des Oberbaues ; den die Tochter hatte den Sohn eines wohlhabenden Bürgers aus der Nachbarstadt geheiratet, der dann in das Geschäft ihres Vaters eingetreten war. », III, 8. C'est moi-même qui souligne.

<sup>2</sup> *Doppelgänger* : « [...] am Tische, unfern von meinem Lehnstuhl, saß ein ältlicher Herr, den ich nach seiner Kleidung als ein Oberförster zu erkennen meinte [...]. », III, 522. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>3</sup> *Ib.* : « Als wir drinnen in dem bürgerlichen schlichten Zimmer beim Morgenkaffee saßen, den man für mich aufgeschoben hatte [...]. », III, 517. Comme dans la citation, c'est moi-même qui souligne dans la traduction.

siècle et qui est fréquemment rendu dans les histoires de Flaubert comme de Maupassant. Cette société bourgeoise française est caractéristique de la montée en puissance des villes. Ainsi, elle est :

Dépeinte méchamment par Balzac [Rappelons le roman inachevé de Balzac intitulé *Les Petits Bourgeois*, paru en 1855, R.L.], Flaubert [*Madame Bovary*, R.L.], ou Daumier [dont les dessins caricaturent les petits bourgeois, citons entre autres, *Gargantua*, lithographie satirique de Louis-Philippe, R.L. Daumier dénonce ici les besoins financiers considérable du roi.], elle incarne la richesse égoïste, l'arrivisme ou, mieux encore, l'ascension sociale, véritable moteur de cette société urbaine.<sup>1</sup>

Le roi Louis-Philippe (1773-1850) était appelé le Roi Bourgeois lors de son court règne en 1830, ce qui montre également à quel point la bourgeoisie devient la classe sociale de poids dès le XIX<sup>e</sup> siècle ; ce qui la constitue avant tout, c'est l'argent. Ainsi, ce n'est plus l'hérédité qui est de mise, mais au contraire les échelons sociaux sont grimpés grâce à des finances plus avantageuses : « La Révolution est passée par là : le poids de l'argent a, en grande partie, remplacé le privilège de la naissance. »<sup>2</sup>

Comme chez Storm, la société des petits bourgeois et des bourgeois est aussi très présente dans les nouvelles de Maupassant. Ainsi, le personnage principal de la nouvelle *Une aventure parisienne*, cette femme, épouse de notaire en province, qui s'en va vivre l'aventure à Paris, loin du foyer conjugal, appartient justement à cette classe sociale : « Ses parents, petits bourgeois, ne pouvaient lui faire connaître aucun de ces hommes en vue dont les noms bourdonnaient dans sa tête [...]. » (*Une aventure*, I, 330) Et aussi : « Mais elle était simple comme peut l'être l'épouse légitime d'un notaire de province [...]. » (Ib. I, 334) Dans *M. Jocaste*, le personnage principal du récit raconté, tombe amoureux de sa propre fille et l'épouse : « Pierre Martel [...] devint riche [...]. » (*M. Jocaste*, I, 718) ; à l'opposé, celle-ci « [...] n'avait rien, mais rien. » (Id.) Dans *La Petite Roque*, le maire, M. Renardet, qui a assassiné la fillette appartient à cette classe sociale aisée : « Car les Renardet faisaient partie de cette bourgeoisie presque noble qu'on rencontrait souvent dans les provinces avant la Révolution. » (*La Petite Roque*, II, 620)

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Caron, *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 61.

<sup>2</sup> Id.

## L'autorité judiciaire

Souvent, chez Storm, les narrateurs appartiennent au milieu de la justice<sup>1</sup>, par exemple, Carsten Curator dans la nouvelle éponyme, travaille en tant que curateur de veuves et de jeunes filles célibataires, d'où son surnom. Par ses services, il devient aussi un homme de la justice, laissant de côté son commerce : « Sous le nom de Carsten Curator, il était à présent un homme à l'honneur irréprochable, connus de tous. Ces tâches de confiance, si nombreuses, lui prenaient tout son temps ; aussi le petit commerce devint-il bientôt secondaire [...]. »<sup>2</sup> (*Curator*, 16) Tandis que le narrateur de la nouvelle *Ein Doppelgänger* dit : « Mais lorsqu'ensuite, en ajoutant que j'étais un modeste avocat, je me nommai [...]. »<sup>3</sup> (*Doppelgänger*, 165)

## La classe moyenne

### L'employé

L'employé appartient à la classe moyenne, il est le résultat de l'urbanisation en cours au XIX<sup>e</sup> siècle. Par employé, il est compris petit et moyen fonctionnaire de l'Etat et des collectivités locales, ainsi que celui du privé de l'industrie, du commerce, des banques, des assurances et de la presse. Par conséquent, le milieu employé constitue un ensemble très hétérogène qui se distingue de la classe ouvrière par son travail et ses vêtements, l'employé est appelé 'le col blanc'. Si en France, il est question d'employés, en Allemagne, nous parlons de 'Beamte' pour désigner l'employé du service public et de 'Privatbeamte' pour celui du privé<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Lothar Gall, « Ich wünsche ein Bürger zu sein. » *Zum Selbstverständnis des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert*, in *Bürgertum, liberale Bewegung und Nation*, München, Dieter Hein Hrsg, 1996, p. 2-21.

<sup>2</sup> *Curator* : « [...] und bald wußten auch die Sterbenden als Vormund ihrer Kinder und die Gerichte als Verwalter ihrer Konkurs – und Erbmassen keinen besseren Mann als Carsten Carstens an der Twiete, der jetzt unter dem Namen 'Carsten Curator' als unantastbarer Ehrenmann allgemein bekannt war. Der kleine Handel freilich sank bei so vielen Vertrauensämtern, welche seine Zeit in Anspruch nahmen, zu einer Nebensache herab [...]. » II, 456-457.

<sup>3</sup> *Doppelgänger* : « [...] als ich dann aber mit dem Hinzufügen, dass ich ein schlichter Advokat sei [...]. » III, 522. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>4</sup> Günther Schulz, *Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert*, München-Oldenbourg, Enzyklopädie deutscher Geschichte, 2000, p. 53 : « In der Praxis des Kölner Draht -und Kabelherstellers Felten & Guillaume hingegen wurden von den 1880er Jahren bis zur Jahrhundertwende nur die 'besseren' Angestellten als 'Privatbeamte'

La firme Siemens qui embauche des employés en Allemagne est ainsi décrite par François Roth :

[...] la fonction [celle d'employé, R.L.] apparaît vers 1850. On peut y faire entrer le fondé de pouvoir – cadre par la suite –, les comptables, les chefs d'ateliers, les caissiers, les dessinateurs, les commis aux écritures. [...]. Avec les avancées technologiques et le développement des techniques bureaucratiques et commerciales, le nombre des employés croît [...]. En raison de cette croissance, la situation privilégiée de l'employé des années 1850-1890 tend à se dégrader ; dans les grandes firmes, les liens avec le patron disparaissent et revendications et grèves apparaissent.<sup>1</sup>

Ce mouvement qui voit la classe des employés se développer suit celui des villes. Ces gens constituent une classe sociale bien caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle qui se distingue des autres couches par son éducation et son désir à aspirer à la petite bourgeoisie. Bien souvent, en France, ils ne gagnent pas beaucoup d'argent et leur niveau de vie est fragile :

Remplissant les administrations, les bureaux des entreprises de commerce ou d'industrie, les boutiques (calicots, commis de magasins), ils appartiennent au monde des prolétaires par leur salaire et la précarité de leur emploi, aspirent à la petite bourgeoisie par leurs talents.<sup>2</sup>

Maupassant décrit ce milieu employé particulièrement bien car il était lui-même employé dix ans au Ministère de la Marine duquel il donne sa démission le 18 décembre 1878, puis il est employé de l'Instruction Publique le 4 janvier 1879. Xavier Charmes (1849-1919) est nommé chef du secrétariat du ministre Jules Ferry (1832-1893) et le garde avec lui. C'est donc un milieu qu'il connaît bien. Voici ce qu'écrivit le nouvelliste à Flaubert dans sa *Correspondance* lorsqu'il intègre l'Instruction :

---

geführt. » « Au contraire, dans le cabinet colognais des fils et câbles électriques Felten & Guillaume, seuls les 'meilleurs' employés étaient des employés privés des années 1880 au tournant du siècle. », traduction par moi-même.

<sup>1</sup> François Roth, *L'Allemagne de 1815 à 1918*, op. cit., p. 129.

<sup>2</sup> Jean-Claude Caron, *La France de 1815 à 1848*, op. cit., p. 63.

J'ai ici des rapports très agréables avec Charmes, mon chef ; nous sommes presque sur pied d'égalité ; il m'a fait donné un très beau bureau. Mais je lui appartiens ; il se décharge sur moi de la moitié de sa besogne ; je marche et j'écris du matin au soir ; je suis une chose obéissant à la sonnette électrique et, en résumé, je n'aurai pas plus de liberté qu'à la Marine. Les relations sont douces, c'est là le seul avantage ; et le service est beaucoup moins ennuyeux. [...].<sup>1</sup>

L'employé au XIX<sup>e</sup> siècle vit misérablement. A la différence de l'ouvrier, faire grève est impensable, comme le résume Guy Thuillier :

Et pourquoi donc, seuls les employés demeurent-ils dans cette misère, alors que l'ouvrier vit à son aise ? Pourquoi ? Parce qu'ils ne peuvent ni réclamer, ni protester, ni se mettre en grève, ni changer d'emploi, ni se faire artisan. Cet homme est instruit, il respecte son éducation et se respecte lui-même. Ses diplômes l'empêchent de clouer des tentures ou de racler du plâtre, ce qui vaudrait mieux pour lui. S'il quittait sa fonction, que ferait-il ? Où irait-il ? On ne change pas d'administration comme d'atelier. Il y a des formalités. Il ne peut pas protester, on le chasserait.<sup>2</sup>

Ainsi, dans *La parure*, nous avons affaire à un couple typique, monsieur Loisel est un « [...] petit commis du ministère de l'instruction publique. » (*La parure*, I, 1198), tandis que sa femme « [...] était une de ces jolies et charmantes filles, nées [...] dans une famille d'employés. » (Id.)

Autre exemple, dans *La Petite Roque*, le personnage intermédiaire qui refuse de rendre sa lettre au maire Renardet dans laquelle celui-ci se dénonce, est le facteur Médéric Rompel. Il représente l'employé de la fonction publique. La nouvelle ouvre par ailleurs sur ce personnage qui découvre le cadavre de la fillette et ceci est assez révélateur : « Le piéton Médéric Rompel, que les gens du pays appelaient familièrement Médéri, partit à l'heure ordinaire de la maison de poste de Rouÿ-le-Tors. » (*La Petite Roque*, II, 618) Cette nouvelle

---

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *Correspondance*, I, Lettre du 24 avril 1879, p. 217-218.

<sup>2</sup> Guy Thuillier, *Bureaucratie et Bureaucrates en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, dans le chapitre intitulé : Maupassant, commis au Ministère de la Marine, Paris, Droz, 1980, p. 29.

relate la confrontation directe entre les gens simples et les petits bourgeois. Toujours dans la même histoire, les gendarmes, eux aussi employés de l'Etat, mènent l'enquête sur l'assassinat de la petite fille, tandis que dans *Le Vagabond*, ils interdisent le vagabondage aux gens errant, relevons ces deux passages : « Deux gendarmes apparaissaient au loin, arrivant au grand trot, escortant leur capitaine et un petit monsieur à favoris roux, qui dansaient comme un singe sur une haute jument blanche. » (*La Petite Roque*, II, 627) ; « [...] cet homme arrêté entre deux gendarmes [...] » (*Le vagabond*, II, 862) L'employé joue un rôle dans la mise en branle du destin. En effet, le facteur, dans les nouvelles *La Petite Roque* et dans *Kirch* est l'image-même du travailleur qui respecte le règlement de l'entreprise à la lettre. Ceci a des conséquences graves, attendu que, s'il avait, au moment précis où il lui a été fait la demande, dérogé à ses obligations professionnelles, le personnage concerné par un malheur à venir aurait pu être sauvé. Ce cas qui préfigure le coup du destin se retrouve dans deux situations précises chez Storm et chez Maupassant.

Dans *Kirch*, le facteur Marten refuse de vendre la lettre de Heinz non affranchie à la petite Wieb, prête à payer la dette pour lire ce courrier puisque le père, Hans, avait refusé de payer le surplus. Le piéton reste sur sa position et se cantonne à la loi : il n'a pas le droit de remettre cette lettre à la jeune fille contre monnaie car elle ne lui est pas adressée, donc il ne la lui donne pas :

– Marten ! dit-elle précipitamment lorsque celui-ci sortit de la maison, et elle lui tendit toute une poignée de menue monnaie. Voici l'argent, Marten, donne-moi la lettre !

Marten la considéra tout étonné.

– Allez, donne-la-moi ! insista-t-elle. Voici tes trente schillings !

Et comme le vieil homme secouait la tête, elle agrippa son sac de sa main libre.

– Oh, s'il-te-plaît, je t'en prie, mon brave Marten, je veux la lire juste une fois, en compagnie de sa mère.

– Mon enfant, dit-il en lui prenant la main et en la regardant affectueusement au fond de ses yeux apeurés, s'il ne s'agissait que de moi nous ferions ce marché, mais le maître de poste en personne n'aurait pas le droit de te vendre une lettre. »<sup>1</sup> (*Kirch*, 48)

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « 'Marten' sagte sie hastig, als dieser jetzt wieder aus dem Hause trat, und streckte eine Hand voll kleiner Münze ihm entgegen, 'das ist das Geld, Marten ; gib mir den Brief !' Marten sah sie voll Verwunderung

Parce que le facteur obéit formellement au règlement, la lettre ne sera lue ni par Wieb, ni par Hans, par conséquent la machine fatale se met en marche. En effet, à ce moment précis, le fils de Hans, Heinz, se dirige petit-à-petit vers le malheur.

Dans *La Petite Roque*, le maire Renardet, auteur du viol et du crime de la petite Roque, décide d'envoyer un courrier au juge d'instruction dans lequel il se dénonce. Il pense qu'en écrivant cette lettre, il sera soulagé du fardeau de la culpabilité. Le plan qu'il imagine se compose de la sorte : après avoir envoyé cette lettre à la justice, il se suiciderait. Cependant, après avoir jeté le courrier dans la boîte-aux-lettres, il est pris de remords. En effet, pourquoi mourir ? Il souhaite continuer à vivre et n'a plus aucune envie de quitter la vie. A la vue du facteur Médéric qui vient relever le courrier, il se met à courir et le supplie de lui rendre cette lettre. Cependant, le piéton refuse net, prétextant son devoir d'obéissance face à la loi. Il n'a pas le droit de rendre un courrier qui a été posté. Renardet, comme fou, est pris de désespoir et se jette du haut de sa tour. Relevons ce moment où Renardet essaie de reprendre sa lettre de force, tandis que Médéric résiste à cette pression et reste sur sa position : « Alors Renardet, perdant la tête, le saisit par les bras pour lui enlever son sac ; mais l'homme se débarrassa d'une secousse et, reculant, leva son gros bâton de houx. Il prononça toujours calme : 'Oh ! ne me touchez pas, m'sieu le maire, ou je cogne. Prenez garde. Je fais mon devoir, moi ! »<sup>1</sup> (*La Petite Roque*, II, 649. C'est moi-même qui souligne.)

Le facteur, comme dans *Kirch*, fait son devoir professionnel et en refusant de rendre une lettre, entraîne l'avènement d'un instant fatal. L'employé de la fonction publique joue bel et bien un rôle à part entière en participant à la mise en action du destin.

## **Le spéculateur**

---

an. 'Gib ihn doch !' drängte sie. 'Hier sind ja deine dreißig Schillinge !' Und als der Alte den Kopf schüttelte, faßte sie mit der freien Hand an seine tasche : 'O bitte, bitte, lieber Marten, ich will ihn ja nur einmal zusammen mit seiner Mutter lesen.' 'Kind', sagte er, indem er ihre Hand ergriff und ihr freundlich in die angstvollen Augen blickte, 'wenn 's nach mir ginge, so wollten wir den Handel machen ; aber selbst der Postmeister darf dir keinen Brief verkaufen.'», III, 82. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>1</sup> C'est moi-même qui souligne pour mettre l'accent sur cette notion de « devoir ». L'employé, en respectant le règlement participe sans le savoir à la mise à mort du personnage principal.

Dans *Curator*, Juliane, la jeune femme que Carsten va épouser, se retrouve seule face à sa fortune après que son père s'est donné la mort parce qu'il a fait faillite. Ce dernier était en effet un spéculateur qui d'un seul coup a tout perdu, l'argent se gagne effectivement vite, mais se perd tout aussi rapidement :

C'était pendant 'l'époque du blocus', comme l'on dit ici, la petite ville portuaire était remplie d'officiers danois et de marins français et aussi de toutes sortes de spéculateurs étrangers. L'un de ces derniers fut trouvé pendu dans le grenier de son entrepôt. Il ne faisait aucun doute qu'il avait lui-même mis fin à ses jours, car ses affaires avaient périclité à la suite de pertes qui s'étaient rapidement accumulées [...]. »<sup>1</sup> (*Curator*, 17)

Le spéculateur est l'image-même de l'employé des finances qui manipule l'argent afin d'en gagner encore plus en faisant des estimations et des prévisions en fonction de l'offre et de la demande<sup>2</sup>. Le spéculateur souhaite effectivement tirer profit de gains négociés en bourse. En fait, il est aussi le représentant du capitalisme naissant.

Juliane possède ce caractère joueur et dépensier qu'elle hérite de son père spéculateur. Le narrateur la compare à un enfant qui ne pense qu'à jouer, la comparaison utilisée met l'accent sur ce caractère frivole : « Puis, à la manière d'une enfant ne pensant qu'à jouer, elle lui demanda [ à Carsten, R.L. ] ce qu'il ne pensait ; ne pouvait-elle pas une fois au moins, pour un soir, changer d'habits ? Son père lui permettait toujours d'aller danser et, après tout, il était enterré depuis longtemps. »<sup>3</sup> (*Curator*, 18-19) Heinrich, le fils de Carsten et de Juliane a

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Es war während der Kontinentalsperre, in der hier sogenannten Blockadezeit, wo die kleine Hafenstadt sich mit dänischen Offizieren und französischem Seevolk und andererseits mit mancher Art fremder Spekulanten gefüllt hatte, al seiner der letzteren auf dem Boden seines Speichers erhängt gefunden wurde. Daß dies durch eigene Hand geschehen, war nicht anzuzweifeln, denn, die Verhältnisse des Toten waren durch rasch folgende Verluste in Ruin greeaten [...]. », II, 457. C'est moi-même qui souligne.

<sup>2</sup> Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr Siebeck, 5. Auflage, 1976, p. 126 : « Beamte bilden den typischen Verwaltungstab rationaler Verbände, seien dies politische, wirtschaftliche (insbesondere kapitalistische) oder sonstige. » « Les employés constituent une cellule de gestion type des institutions rationnelles, que ce soit au niveau politique ou économique (en particulier capitaliste), voire autres. » Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> Ib. : « Dann, wie ein spiellustiges Kind, fragte sie ihn, was er meine, ob sie dieselben nicht, mindestens für einen Abend, einmal würde wechseln können ; der Vater hab' sie immer tanzen lassen, und nun sei er ja auch längstens schon begraben. », II, 459. Comme dans la citation, c'est moi-même qui souligne dans la traduction.

hérité ce caractère léger, insouciant et badin de sa mère : « Non, Anna, l'argent n'a pas disparu comme tu l'imagines. Nous étions joyeux, je l'ai joué ... »<sup>1</sup> (*Curator*, 27)

Relevons encore :

Si la chance voulait qu'il se trouvât momentanément en possession d'une somme d'argent, ce qui, à ses yeux, faisait de lui, à chaque fois, un homme riche, il lui arrivait d'en dépenser la moitié pour des chaînes ou des bagues en or, ou pour une étoffe précieuse dont il paraît le beau corps de son épouse.<sup>2</sup> (*Ib.*, 73)

Carsten se lamente car son fils porte les caractéristiques morales de sa mère : « [...] je sais seulement ce que le jeune garçon, hélas, tient de sa mère. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 40)

Jaspers est un personnage récurrent de la nouvelle *Curator*, il exerce le métier de courtier, il correspond au profil de l'employé pénible qui contrarie sans cesse les plans de Carsten. Il fait aussi partie des joueurs, il a en effet l'habitude de faire circuler les biens et de les revendre, par conséquent, il provoque du mouvement et du changement en déplaçant l'argent : « Ce dernier [Jaspers, R.L.] était employé depuis peu chez un sénateur de la ville [...]. »<sup>4</sup> (*Ib.*, 24) Ce modèle d'employé en lien direct avec l'argent est également une des caractéristiques du capitalisme naissant, au même titre que le spéculateur. Nous verrons plus bas le rôle important qui est joué par l'argent dans les nouvelles à l'étude.

### **La paysannerie**

La société rurale au XIX<sup>e</sup> siècle est en pleine mutation puisque les villes se développent à toute allure grâce à l'industrialisation. La situation du paysan reste cependant précaire, il est souvent aux bords de la misère. Guillaume Bertier de Sauvigny analyse la

---

<sup>1</sup> *Ib.* : « Nein, Anna – es ist nicht so verloren, wie du es meinst. Wir waren lustig ; es wurde gespielt - », II, 467. Comme dans la citation, c'est moi-même qui souligne dans la traduction.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Warf das Glück ihm einen augenblickchen Gewinn zu, der ihn in seinem Sinne jedesmal zum reichen Manne machte, so gab er wohl die Hälfte davon hin, sei es für golden Ketten oder Ringe oder für einen kostbaren Stoff, um ihren schönen Leib damit zu schmücken. », II, 508.

<sup>3</sup> *Ib.* : « [...] ich weiss nur, dass der Junge, leider Gottes, nach der Mutter eingeschlagen ist. », II, 478.

<sup>4</sup> *Ib.* : « Derselbe stand seit Kurzem bei einem hiesigen Senator im Geschäft [...] », II, 464.

perception de voyageurs américains en train d'observer des paysans français en train de travailler, les comparant à des esclaves :

Dans un seul champ, je comptais soixante-cinq personnes au travail sur une longue rangée s'étendant presque d'un bord à l'autre de la pièce de terre, toutes travaillant de la houe ; soixante-deux de ces personnes étaient des femmes et trois seulement des hommes. La vue d'un si grand nombre de femmes peinant sur le sol labouré, avec de la poussière s'élevant autour d'elle, me rappela les vastes champs de Virginie et les femmes-esclaves qui fournissent le travail pour les cultiver.<sup>1</sup>

La vie des paysans est effectivement marquée par les saisons et la dureté de leur activité. Si en Prusse, les petits paysans deviennent des salariés agricoles sous la tutelle des Junkers<sup>2</sup>, les progrès restent néanmoins lents et la vie misérable. Ainsi, entre 1830 et 1880, un million d'Allemands émigrent vers les Etats-Unis parce qu'ils souffrent de la faim et de pauvreté. Une autre façon de fuir cette pauvreté consiste à : « [...] être petit propriétaire terrien. Les sacrifices qu'il fait pour satisfaire ce désir sont incroyables, de même que la ténacité avec laquelle il s'accroche à sa terre en dépit de tous les changements de fortune. »<sup>3</sup>

La paysannerie n'est pas ou très peu propriétaires de ces terres, ce sont les bourgeois qui les possèdent : « La bourgeoisie a été le principal bénéficiaire de la vente des biens nationaux. Au XIX<sup>e</sup> siècle, cette emprise bourgeoise est forte, surtout autour des grandes villes [...]. »<sup>4</sup> Cette classe sociale est très pauvre et parfois marquée par la violence, voire la mort à cause de la misère de la première moitié du siècle qui la touche particulièrement et contre laquelle les paysans ne trouvent de solution que par la haine des uns envers les autres :

---

<sup>1</sup> Guillaume Bertier de Sauvigny, *La France et les Français vus par les voyageurs américains, 1814-1848*, Paris, Flammarion, 1985.

<sup>2</sup> Les Junkers sont des aristocrates, propriétaires terriens en Prusse. Lire à ce propos le travail de Patrick Wagner, « Bauern, Junker und Beamte. Lokale Herrschaft und Partizipation im Ostelbien des 19. Jahrhunderts », Göttingen, in *Wallstein, Moderne Zeit*, Nr 9, 2005, 62 pages, p.46. Article consulté sur Internet en novembre 2010. <http://ifha.revues.org/1872>. L'auteur offre une relecture des rapports de force et des structures existantes au sein des sociétés rurales de l'est prussien entre 1830 et 1910.

<sup>3</sup> T.C. Banfield, *L'industrie du Rhin*, Paris, Colin, 1926, p. 114.

<sup>4</sup> Jean-Claude Caron, *La France de 1815 à 1848*, op. cit., p. 40.

La plupart des études régionales concluent à une paupérisation lente mais inexorable du monde paysan entre 1815 et 1858. Guère d'années sans révolte, provoquée ici par un projet de suppression de la vaine pâture, là par l'arrestation de paysans pour délits forestiers et, plus rarement mais plus violemment, par la crise qui pousse une partie de ces paysans vers la misère [...]. On conclura de cela que, dans les campagnes, les rapports sociaux sont souvent tendus, parfois violents.<sup>1</sup>

Chez Maupassant, la société rurale est fortement présente. Originaire de Tourville-sur-Arques, il peint surtout le paysan normand sous toutes ses coutures, mais jamais il n'est déplaisant dans ses descriptions, au contraire, s'il met en avant la rudesse que connaissent les paysans dans leur existence, il les décrit sans s'apitoyer sur leur sort, mais sans enjoliver non plus de manière champêtre leur quotidien. Souvent le paysan est avide d'argent, ce qui peut causer sa perte, rappelons-nous la mésaventure de Maître Hauchecorne dans *La ficelle* qui nous présente en effet un tableau de la société paysanne normande. En effet, c'est jour de marché à Goderville et tous les paysans du coin s'y retrouvent, le personnage principal de la nouvelle, Maître Hauchecorne en fait partie, il vient de : « [...] Bréauté, [il, R.L.] venait d'arriver à Goderville, et il se dirigeait vers la place, quand il aperçut par terre un petit bout de ficelle. » (*La ficelle*, I, 1081)

Miss Harriet est rencontrée par le narrateur Léon Chenal lorsqu'il était jeune, dans une auberge tenue par des paysans, les Lecacheur, sur la côte normande : « Quittant la falaise, je gagnai donc le hameau enfermé dans ses grands arbres et je me présentai chez la mère Lecacheur. C'était une vieille campagnarde, ridée, sévère, [...]. » (*Miss Harriet*, I, 879. C'est moi-même qui souligne.) Précisons que le narrateur est : « [...] un vieux peintre qui avait été très beau, très fort, très fier de son physique, et très aimé, prit dans sa main sa longue barbe blanche [...], il devint grave tout à coup. » (*Miss Harriet*, I, 877)

*La Petite Roque* fait le récit d'une petite fille violée et tuée ; elle et sa mère appartiennent également à la classe paysanne, celle-ci parle le patois, comme tous les paysans qui figurent dans les nouvelles de Maupassant : « Oûs qu'é sont ses hardes ; c'est à mé. Je les veux. Oûs qu'on les a mises ? » (*La Petite Roque*, II, 629)

---

<sup>1</sup> Ib., p. 44.

## 1.2 Les personnages en marge

Les exclus, ces parias de la société représentent une partie de la société du XIX<sup>e</sup> siècle :

Les misérables ou indigents, populace considérée comme plus dangereuse que laborieuse par la police, constituent un monde à la fois visible et invisible. Monde invisible à certains à cause de la ségrégation sociale qui existe entre les différents quartiers de la ville [...]. Monde visible, car pris en charge par les bureaux de bienfaisance et autres comités de charité [...]. »<sup>1</sup>

Victor Hugo, auteur des *Misérables* ouvrage publié en 1862, met en scène ces indigents dans Paris. L'exergue qu'il a rédigé témoigne de la volonté de sortir de la misère ces parias de la société du XIX<sup>e</sup> siècle :

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.<sup>2</sup> (C'est moi-même qui souligne.)

### La classe populaire

Au XIX<sup>e</sup> siècle, 90 % de la population appartiennent aux classes populaires et parmi eux, 60% sont des ruraux. Cette classe sociale est marquée par l'absence d'éducation et d'indépendance économique du fait de l'impossibilité de posséder son outil de travail :

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Caron, op. cit., p. 66. C'est moi-même qui souligne.

<sup>2</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Les classiques de poche, 1998, p. 7.

Les boutiquiers et les artisans sont, soit propriétaires de leur outil de travail, soit dépositaires d'un savoir-faire manuel qui leur permet de fabriquer des objets ou de délivrer des services. [...] [Cependant, R.L.], beaucoup d'artisans seront dépossédés de leurs savoir-faire ou de leurs outils de travail par la révolution industrielle ou la révolution des transports.<sup>1</sup>

Cette classe sociale est souvent considérée en tant que déshéritée, comme par exemple, dans *Kirch*, la petite Wieb, amoureuse de Heinz, a « [...] une mère femme de marin, une lingère, qui, hélas, tenait sa fille plus propre que sa réputation [...]. »<sup>2</sup> (*Kirch*, 17), elle est donc de condition sociale pauvre ; tandis qu' [...] : « après la mort subite de 'son homme en mer', sa mère [celle de Wieb, R.L.] était devenue en bonne et due forme la femme de 'son homme à terre' et avec celui-ci avait ouvert sur le port une taverne pour matelots. Ce nouvel établissement avait mauvaise réputation [...]. »<sup>3</sup> (Id.) Cette taverne en étant mal fréquentée est le signe de la déperdition sociale de la famille de Wieb qui, elle-même, va finir par y travailler : « Mon mari [...]. Il est matelot sur la ligne qui fait l'Angleterre, et moi, je suis employée ici comme serveuse, chez le second mari de ma mère. »<sup>4</sup> (Ib., 107) Celui qu'on prend pour Heinz Kirch, le Hasselfritz serait en fait lui aussi un déshérité : « Soudain le bruit se répandit, [...] que celui qui était de retour n'était pas du tout Heinz Kirch mais le Hasselfritz, un garçon de l'Assistance parti en mer à la même époque que Heinz et qui, tout comme lui, n'avait pus jamais donné signe de vie. »<sup>5</sup> (Ib., 42)

Les ouvriers voient leur nombre augmenter du fait de l'industrialisation qui se développe dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>1</sup> François Roth, *L'Allemagne de 1815 à 1918*, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Ihre Mutter war die Frau eines Matrosen, eine Wäscherin, die ihr Kind sauberer hielt als, leider, ihren Ruf. », III, 59-60.

<sup>3</sup> Id. : « Ihre Mutter war nach dem plötzlichen Tode 'ihres Mannes zur See' in aller Form Rechtsens die Frau 'ihres Mannes auf dem Lande' geworden und hatte mit diesem eine Matrosenschenke am Hafenplatz errichtet. Viel Gutes wurde von der neuen Wirtschaft nicht geredet [...]. »

<sup>4</sup> Ib. : « Mein Mann [...] ; er fährt als Matrose auf England ; ich diene bei meinem Stiefvater hier als Schenkmagd. », III, 114. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>5</sup> Ib. : « Plötzlich, [...] tauchte ein Gerücht auf und wanderte emsig von Tür zu Tür : der Heimgekehrte sei gar nicht Heinz Kirch, es sei der Hasselfritz, ein Knaber aus dem Armenhause, der gleichzeitig mit Heinz zur See gegangen war und gleich diesem seitdem nichts von sich hatte hören lassen. », III, 98. C'est moi-même qui souligne. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

L'apparition et la croissance du prolétariat ouvrier, c'est-à-dire des ouvriers des fabriques et des usines, est une donnée des années 1830-1840. [...] cette classe sociale [apparaît essentiellement, R.L.] dans le textile, les mines, le travail des métaux, la construction de machines.<sup>1</sup>

Friedrich Engels faisait cette description du monde ouvrier appartenant au 'Lumpenproletariat' ou au 'prolétariat en haillon', représentant le monde ouvrier le plus miséreux, sans conscience politique d'aucune sorte et menaçant notamment les bourgeois. Voici comment il les définit : « *Le Lumpenproletariat*, cette lie d'individus dévoyés de toutes les classes, qui établit son quartier général dans les grandes villes est, de tous les alliés possibles, le pire. Cette racaille est absolument vénale et importune. »<sup>2</sup>

En effet, le début du XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par un mouvement européen d'industrialisation. Les machines apparaissent faisant augmenter la cadence du travail et la production, l'argent circule, les Etats européens connaissent une croissance économique importante. En Allemagne, les ouvriers sont les premiers acteurs de cette industrialisation :

Le premier signe de [l'industrialisation, R.L.], est la fondation de manufactures de coton équipées de machines anglaises en Saxe et dans le Rhin inférieur autour d'Elberfeld et de Barmen. Les techniques anglaises sont également introduites dans la métallurgie – fonte au coke, puddlage ; l'apparition de machines à vapeur est une innovation décisive. Souvent, ce sont des ouvriers spécialisés anglais ou belges du bassin de Liège qui initient les Allemands. [...] Avec l'apparition des premières voies ferrées, les besoins s'accroissent ; il faut du charbon pour les locomotives, du fer pour les rails, les points, les ouvrages divers. Un peu partout se créent des forges, des fonderies, des fabriques de machines. Un artisan inconnu d'Essen, Alfred Krupp, fabrique des ressorts en acier pour wagons ; c'est le début d'une prodigieuse ascension.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> François Roth, *L'Allemagne de 1815 à 1918*, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> Friedrich Engels, *La guerre des paysans en Allemagne*, Introduction, traduction entièrement revue et notes de Emile Bottigelli, première publication en 1850, Paris, Editions Sociale, 1974, document produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, 2007, p. 20.

<sup>3</sup> François Roth, *L'Allemagne de 1815 à 1918*, op. cit., p. 18. Elberfeld est un district urbain de la ville de Wuppertal qui correspond aujourd'hui au centre historique de la vieille ville d'Elberfeld, le plus grand quartier

Ainsi, c'est dans ce contexte économique qu'évolue le personnage de John Hansen ou Glückstadt dans *Doppelgänger*. Il lui est très difficile de s'intégrer à la société à cause de son lourd passé : « Ce contremaître était John Glückstadt ; on l'avait trouvé particulièrement apte à occuper cette fonction et puis, là au champ, cela ne pouvait pas mal finir ; d'ailleurs le calcul s'avéra juste car jamais encore on n'avait arraché les mauvaises herbes si vite et si bien. »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 181) A la mort de son patron, il doit changer de métier et il se met « finalement, [à casser, R.L.] des cailloux au bord de la route. »<sup>2</sup> (Ib., 192)

### **Le prisonnier**

C'est lui aussi, qui, étant auparavant prisonnier, était à l'origine de l'enfance malheureuse de Christine, sa fille, comme son mari l'explique au narrateur : « [...] il est exact que le père de ma femme s'appelait John Hansen ; mais pour les gens, il était John Glückstadt, d'après le nom de la ville où, lorsqu'il était jeune, il avait purgé une peine de prison. »<sup>3</sup> (Ib., 173) Elle se souvient aussi avoir : « [...] souffert de la misère [...], du froid et de la faim, mais l'amour n'était jamais absent. »<sup>4</sup> (Ib., 170)

### **La figure du mendiant**

Quant à la femme de John Glückstadt, Hanna, elle appartenait aux moins que rien avant de rencontrer celui qu'elle aimait : « J'allais mendier en ville, [...] ! Tu savais bien que

---

de Wuppertal. Barmen se situe au nord-est de Wuppertal, grand centre industriel de la Rhénanie du nord, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « Der Aufsichtsmann war John Glückstadt ; man hatte ihn zu diesem Posten besonders tauglich gehalten, und da draußen auf dem Felde konnt's auch nicht gefährlich sein ; überdies zeigte die Rechnung sich als richtig, denn noch niemals war das Unkraut so gründlich und so rasch verschwunden. », III, 536. C'est moi-même qui souligne.

<sup>2</sup> Ib. : « Hatte es doch, da vor geraumer Zeit sein alter Arbeitgeber durch jähen Tod gestorben war, nur kaum unter Not und Kummer gellingen wollen, dass er jetzt endlich am Wege saß und Steine klopfte. », III, 546. C'est moi-même qui souligne.

<sup>3</sup> Ib. : « [...] der Vater meiner Frau hieß freilich John Hansen, von den Leuten aber wurde er John Glückstadt genannt, nach dem Orte, wo er als junger Mensch eine Zuchthausstrafe verbüßt hatte. », III, 529. C'est moi-même qui souligne.

<sup>4</sup> Ib. : « Wir haben zusammen Not gelitten, gefroren und gehungert ; aber an Liebe war niemals Mangel. », III, 526. C'est moi-même qui souligne.

tu allais épouser une mendiante ! »<sup>1</sup> (Ib., 199) Toujours dans *Doppelgänger*, il y a un personnage qui fait office de devineresse, il s'agit de Mariken, la mendiante qui va veiller sur la fille de John Glückstadt après que John a tué sa femme. Mariken appartient également à cette catégorie de gens exclus de la société : « John connaissait ce visage : c'était celui de la vieille Mariken, l'une de ces mendiantes honnêtes, telles que nous avons l'habitude d'en voir chez nous. »<sup>2</sup> (Ib., 204)

### **La petite vieille**

Dans *A Cheval*, la petite vieille du nom de Mme Simon, que Hector de Gribelin renverse quand il perd le contrôle de son cheval est une femme « [...] en tablier » (*A cheval*, I, 707) qui parle l'argot, notons « Oh ! mon pauvre monsieur, ça n'change pas. Je me sens quasiment anéantie. N'y a pas de mieux » (Ib., I, 709), parlé par la petite vieille sont les caractéristiques de son appartenance à une classe sociale défavorisée. C'est aussi le fait d'appartenir à cette classe qui va la pousser à profiter de l'accident provoqué par le personnage principal.

### **Le vagabond**

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il existe de plus en plus de vagabonds, cela s'explique par l'urbanisation : la migration des paysans vers les villes à la recherche d'un emploi en tant qu'ouvriers les conduisent à errer dans les rues. Cette image du vagabond est corrélée à celle de trouble à l'ordre public, il dérange du fait de ses errances :

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quand s'établit le système de responsabilité qui conduit à l'édification de l'Etat providence, les vagabonds et les mendiants concentrent les foudres répressives. Les deux phénomènes, dont la visibilité et l'importance sont alors liés à une accélération du transfert de la paysannerie vers le prolétariat urbain, touchent autant les villages ruraux que les centres industriels émergents. On les analyse en partie comme les effets des transformations économiques, mais surtout comme les conséquences de comportements individuels déviants.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ib. : « Ich ging betteln in der Stadt ! [...] Du wusstest ja, dass du eune Betteldirne freitest ! », III, 552. C'est moi-même qui souligne.

<sup>2</sup> Ib. : « John kannte das Gesicht : es gehörte der alten 'Küster-Mariken' einer jener sauberen Bettlerin, wie wir manche bei uns zu Hause haben. », III, 552. C'est moi-même qui souligne.

<sup>3</sup> François Roth, *L'Allemagne de 1815 à 1918*, op. cit., p. 76.

*Le vagabond* raconte l'histoire d'un exclu de la société, Jacques Randel, sans travail, à la recherche d'une activité qui lui permettrait de gagner de l'argent et de manger. Evoquons ce passage où les gendarmes l'arrêtent : « Mais le gendarme déclara : 'Je vous prends en flagrant délit de vagabondage et de mendicité, sans ressource et sans profession, sur la route, et je vous enjoins de me suivre'. » (*Le vagabond*, II, 862)

Philippe-Auguste, le fils du curé, l'abbé Vilbois, dans *Le Champ d'oliviers*, se met à errer à la recherche de son père après avoir été rejeté par sa mère, Rosette, comédienne et son beau-père, sénateur, à cause de sa trop grande ressemblance avec son père. Pour cette raison, on le prend lui aussi pour un vagabond : « Elle vit d'abord le vagabond, étendu contre le mur, et qui dormait ou semblait dormir [...]. » (*Le champ*, II, 1202) Du fait de cette errance, personne ne sait qu'il est en fait le fils et le beau-fils d'un couple vivant dans l'aisance.

### **La prostituée**

Les prostituées représentent un groupe social fortement présent dans les nouvelles de Maupassant et font partie des personnages exclus. *Le Port* présente un homme, Célestin Duclos, marin, et une femme, Françoise, prostituée, qui commettent l'inceste : ils sont frère et sœur, mais ne se sont pas reconnus. Les prostituées représentent une classe sociale à part, une sorte d'exclues reconnues :

Sous la voûte étroite des entrées, des femmes en tablier, pareilles à des bonnes, assises sur des chaises de paille, se levaient en les [les marins, R.L.] voyant venir, faisant trois pas jusqu'au ruisseau qui séparait la rue en deux et coupaient la route à cette file d'hommes qui s'avançaient lentement, en chantonnant et en ricanant, allumés déjà par le voisinage de ces prisons de prostituées. » (*Le port*, II, 1126)

### **L'ermite**

Des personnages s'excluent eux-mêmes de la société, ainsi, *L'Ermite* présente un homme qui s'est retiré du monde après avoir commis un inceste sans le savoir, il vit sur un mont boisé derrière La Napoule, complètement exclu du monde : « C'est là que vivait mon solitaire, dans les murs d'un petit temple antique, il y a douze ans environ. » (*L'Ermite*, I, 685) Dans *Le Champ d'oliviers*, le baron de Vilbois est devenu curé après avoir connu la

trahison de sa femme Rosette : « C'était d'ailleurs un ancien homme du monde, fort connu jadis, fort élégant, le baron de Vilbois, qui s'était fait prêtre, à trente-deux ans, à la suite d'un chagrin d'amour. » (*Le champ*, II, 1181)

## 2. Problèmes sociaux et échecs

### 2.1 Economie et capitaux

#### Le capitalisme : Définition et ascension

L'argent joue un rôle prépondérant dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec la montée en puissance de la classe bourgeoise. Pour témoigner de l'importance de la monnaie au XIX<sup>e</sup> siècle, le socialiste Pierre Leroux écrit en français et en anglais dans l'introduction à son œuvre *De la ploutocratie, Ou Du gouvernement des riches*, parue en 1848 : « Make money, my son, honestly if you can, but make money. – Gagne de l'argent, mon fils, honnêtement si tu peux, mais gagne de l'argent. (Proverbe des ploutocrates américains). »<sup>1</sup> Il utilise ce proverbe consciemment et ironiquement afin de mettre en avant les valeurs destructrices du capitalisme tout en défendant le socialisme. Ainsi, le socialiste souligne que l'individu doit à tout prix gagner de l'argent, peu importe comment celui-ci est gagné, mais il faut en gagner. Cela témoigne de la force que possède la valeur fiduciaire dans l'économie de l'époque qui s'oriente vers le capitalisme. En effet, aux progrès techniques liés à l'industrialisation s'ajoutent les progrès de la production, car en effet, si nous prenons seulement l'exemple de la production agricole, grâce aux nouvelles machines, tels que les engins à faucher ou à battre, ou encore grâce aux engrais qui voient leur usage se développer, « la jachère recule et les assolements sont améliorés par l'introduction des plantes sarclées et des plantes fourragères »<sup>2</sup> en Frise, au Oldenbourg et Schleswig-Holstein, pour ne prendre que ces exemples en Allemagne. En France, la production se développe également grâce aux mouvements ouvriers dont les femmes font de plus en plus partie : « [...] il existe avant 1848, des groupes – l'Atelier – qui fondent leurs aspirations socialistes sur le dogme catholique et pour Pauline Roland, le Royaume de Dieu n'est rien d'autre que la République sociale. »<sup>3</sup> Par

---

<sup>1</sup> Pierre Leroux, *De la ploutocratie, Ou Du gouvernement des riches*, Paris, Editions A. Boussac, 1848, proverbe introductif à l'œuvre. La ploutocratie, du grec « *ploutos* » : richesse et « *kratos* » : pouvoir, consiste en un système de gouvernement dont le pouvoir s'organise autour de l'argent.

<sup>2</sup> François Roth, *L'Allemagne de 1815 à 1918*, op. cit., p. 108.

<sup>3</sup> Marion Glean, « Au XIX<sup>e</sup> siècle : le développement du capitalisme et les réactions de la société » in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 22<sup>e</sup> année, N° 4, 1967, p. 891-908, p. 891.

conséquent, « grâce à tous ces progrès, le volume de la production agricole a doublé en l'espace d'une génération. »<sup>1</sup> C'est pourquoi, tandis que la production se développe et que la monnaie devient le noyau de l'économie, le capitalisme ou en allemand 'Kapitalismus' voit le jour. Le terme 'capitalisme' vient du mot latin *caput* qui signifie la 'tête', à l'origine la tête de bétail ou du cheptel. *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française* donne la définition suivante du capitalisme :

Capitalisme (1753) a d'abord signifié l'état de la personne qui possède des richesses ; sa définition moderne, historiquement liée à la révolution industrielle apparaît au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ; dès 1842, Richard de Radonvilliers [dans *Enrichissement de la langue française ; dictionnaire des mots nouveaux, œuvre* publié en 1842, R.L.] propose le mot pour 'système de capitalisation'. Il se répand dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la fois en français et pour ses correspondants allemand et anglais. [...]. Ensuite le concept, fortement marqué par la critique marxiste, se clive en deux ; politiquement, *capitalisme* définit un régime socio-économique où le capital n'appartient pas à ceux dont le travail produit les richesses mais à un nombre restreint de capitalistes, ces détenteurs de capitaux contrôlant le pouvoir politique ; économiquement, le terme s'applique à toute économie où une grande masse de biens capitalisés est affectée à la production ; on peut alors parler de *capitalisme d'Etat* et le mot s'applique à toute société industrielle en développement.<sup>2</sup>

Dans le *Manifeste du Parti Communiste* rédigé par Karl Marx avec la participation de son ami Friedrich Engels, publié en février 1848, il est question de critiquer le capitalisme naissant après l'avoir analysé et avoir cherché à mieux comprendre l'organisation des lois de production de marchandises :

L'industrie moderne a fait du petit atelier du maître artisan patriarcal la grande fabrique du capitalisme industriel. Des masses d'ouvriers, entassés dans la fabrique, sont organisés militairement. Simples soldats de l'industrie, ils sont placés sous la surveillance d'une hiérarchie complète de sous-officiers et d'officiers. Ils ne sont pas seulement les esclaves de la classe bourgeoise, de l'Etat bourgeois, mais encore,

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> « Capitalisme », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. 1, p. 614-615, p. 615.

chaque jour, à chaque heure, les esclaves de la machine, du contremaître et surtout du bourgeois fabricant lui-même. Plus ce despotisme proclame ouvertement le profit comme son but unique, plus il devient mesquin, odieux, exaspérant.<sup>1</sup>

Marx et Engels dénoncent ici la réduction de l'homme à ses qualités de producteur et de consommateur puisqu'il n'est plus un individu libre dans son travail et dans le gain engendré par son ouvrage, mais au contraire, un être dépendant de patrons qui le dirigent et de machines auxquelles il est soumis. Dans ces conditions de travail, il n'a pour intérêt principal que son enrichissement propre. C'est le capitalisme en tant qu'amas de capitaux et de richesses personnelles qui est visé dans la rédaction du *Manifeste du Parti Communiste*. Pour ainsi dire, le capitalisme est le produit triomphant de la révolution industrielle, ce dernier se caractérise par la propriété privée des moyens de production et la division de la société en deux classes : celle qui dirige et celle qui vend sa force de travail, autrement dit, pour faire simple, les bourgeois d'un côté et les prolétaires de l'autre. Des entreprises naissent, pour l'essentiel, familiales, faisant ainsi fructifier leurs bénéfices et participant de la sorte au mouvement général lancé par la révolution industrielle. Dans ce contexte se développent les banques et le maniement de l'argent.

## **2.2 Argent et destruction de la famille**

### **L'argent déclencheur de la fatalité**

L'argent doit effectivement être considéré comme un instrument intervenant dans la mise en branle du destin ou du hasard. Considérons-le comme une pièce à part entière de cette mécanique, tel un rouage d'une machine. Cette image de la mécanique ne va pas sans rappeler l'industrialisation galopante au XIX<sup>e</sup> siècle dont les deux novellistes se font aussi les observateurs. Les banques deviennent donc les lieux par excellence du dépôt de l'argent et voient leur nombre augmenter. En effet, la révolution industrielle entraîne un remaniement

---

<sup>1</sup> Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Poche, 1999 : « Die moderne Industrie hat die kleine Werkstube des patriarchalischen Meisters in die große Fabrik des industriellen Kapitalisten verwandelt. Arbeitermassen, in der Fabrik zusammengedrängt, werden soldatisch organisiert. Sie werden als gemeine Industriesoldaten unter die Aufsicht einer vollständigen Hierarchie von Unteroffizieren und Offizieren gestellt. Sie sind nicht nur Knechte der Bourgeoisklasse, des Bourgeoisstaates, sie sind täglich und stündlich geknechtet von der Maschine, von dem Aufseher und vor allem von den einzelnen fabrizierenden Bourgeois selbst. Diese Despotie ist um so kleinlicher, gehässiger, erbitternder, je offener sie den Erwerb als ihren Zweck proklamiert. », *Manifest der Kommunistischen Partei*, Peipzig, Reclam, p. 57.

des structures monétaires, bancaires et industrielles, plaçant au premier plan l'usage de l'argent et sa fructification possible. Ainsi, en Allemagne, le capitalisme financier fait la conquête du capitalisme industriel et quatre banques voient le jour à partir de 1870. Elles constituent les quatre « D » : la Deutsche Bank, la Darmstatter Bank, la Dresdner Bank et la Diskonto Bank<sup>1</sup>. Ainsi ces banques « se seraient assuré le contrôle des firmes, soit par l'acquisition d'une partie de leur capital, soit par le contrôle du crédit nécessaire à beaucoup de firmes pour investir ou développer. Cette observation est appuyée par divers exemples incontestables, tel celui de Siemens, passé en partie sous le contrôle de la Deutsche Bank. »<sup>2</sup> En France, trois capitalistes symbolisent le système bancaire, il s'agit des frères Emile et Isaac Pereire, ainsi que de Ferdinand de Lesseps. Les frères Pereire sont les fondateurs du Crédit Mobilier en 1852, tandis que Lesseps constitue une société par actions qui s'appelle : « la Compagnie universelle du canal maritime de Suez », fondée en 1858 et qui symbolise la naissance de la grande entreprise : « Ce sont tous trois des 'manieurs d'argent' qui rejoignent dans la galerie des *Viris illustribus* d'autres concepteurs de la modernité bancaire, tels les Rothschild, les Fould<sup>3</sup>, Henri Germain, les frères Talabot<sup>4</sup> ou Alphonse Pinard<sup>5</sup>. »<sup>6</sup>

Dans les nouvelles, cette manifestation de l'argent est évidente. Il participe au déclenchement de l'état de crise chez le ou les personnage(s) sous l'action du destin ou du hasard.

### **Le manque d'argent**

---

<sup>1</sup> Laurent Carroué, Didier Collet, Claude Ruiz, *Les mutations de l'économie mondiale au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bréal, 2005. Lire à ce propos le chapitre intitulé « La mise en place des systèmes bancaires en Allemagne et en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle » à partir de la page 46.

<sup>2</sup> François Roth, *L'Allemagne de 1815 à 1918*, op. cit., p. 111-112.

<sup>3</sup> Frédéric Barbier, *Finance et politique. La dynastie des Fould, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, 1991.

<sup>4</sup> Alfred-Auguste Ernouf, *Paulin Talabot, sa vie, son œuvre, 1799-1885*, Paris, Plon & Nourrit, 1886. A. Duluc, « Paulin Talabot : un des grands Français du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de l'ISEA*, 1972. Bertrand Gille, « Paulin Talabot, recherche pour une biographie », *Revue d'histoire de la métallurgie et des mines*, 1970. Jacques Lenoble, *Les frères Talabot. Une grande famille d'entrepreneurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, Limoges, CCSTI, 1989.

<sup>5</sup> Nicolas Stoskopf, « Alphonse Pinard et la révolution bancaire du Second Empire », *Histoire, économie & société*, 1998, n° 2, Pereire, p. 299-317.

<sup>6</sup> Hubert Bonin, *Les Pereire et Lesseps : gloire, opprobre et valorisation, ou les cycles de la perception historique*, « Communication au congrès du comité des travaux historiques et scientifiques », Bordeaux, 2009. Les notes dans la citation sont de monsieur Bonin. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

Le manque d'argent pousse les personnages à commettre l'irréparable en les entraînant vers leur destin sombre. Dans *Doppelgänger*, cette situation relative au manque d'argent touche Hanna, la compagne de John, dès son enfance. En effet, petite fille, elle était amenée à mendier pour subvenir aux besoins de sa mère et d'elle-même. L'ancienne mendicante et l'ancien prisonnier scellent tous les deux un destin misérable profondément marqué par le manque d'argent. Quand John lui demande de parler de son passé, ils se provoquent verbalement, mettant en avant, l'un et l'autre, le fait qu'ils appartiennent à une condition sociale pauvre. Au fond, ils ne s'en veulent pas, mais ils crient leur désespoir de ne pouvoir se sortir de la pauvreté et de s'enfoncer dans la misère. Tels qu'ils étaient, tels ils sont restés : pauvres. Dans leur querelle et leur colère, ils se rappellent cette pauvreté et leur origine. Si John reproche à Hanna de ne pas mendier pour rapporter de l'argent à la maison, il déplore ensuite qu'elle n'ait pas appris à laver le linge, au moins, ils auraient pu gagner de l'argent par ce moyen : « - Pourquoi n'as-tu pas appris à t'occuper de beau linge ? Ta mère, elle, savait le faire ; elle avait servi chez des maîtres. Cela nous aurait rapporté de l'argent à présent et aurait été mieux de que de traîner à ne rien faire. »<sup>1</sup> (Id.)

Sous l'emprise de la colère, Hanna rétorque qu'« il y a un autre moyen de gagner de l'argent [...], qu'[ils peuvent] filer la laine, [qu'il l'a] bien fait pendant six ans, [qu'il pourra lui] apprendre. »<sup>2</sup> (Ib., 200) Elle fait évidemment allusion aux six années que John a passées en prison. A ce moment, c'est le paroxysme de la fureur. John ne supporte pas d'entendre ces paroles dans la bouche de sa femme, il la pousse et celle-ci meurt, se cognant la tête contre une « vis dépassant du poêle et dont l'enfant avait enlevé le bouton de laiton pour jouer. »<sup>3</sup> (Id.) Comme pour être encore plus cruel, le destin a agi de telle sorte que c'est l'enfant, lui-même, qui a ôté le capuchon qui protégeait la vis et contre laquelle la tête de Hanna s'est heurtée et plantée. La fillette, en jouant innocemment avec ce « bouton de laiton » (Id.), renvoie une image du destin encore plus implacable, puisqu'elle participe, sans le vouloir ni le

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Warum lerntest du nicht mit feiner Wäsche umgehn ? Deine Mutter konnte es doch ; sie hatte bei Herrschaften gedient. Das hätte uns jetzt Geld gebracht und wär besser gewesen als das faule Umherlungern. », III, 552. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « 'Es gibt ja noch anderen Verdienst !' sagte sie, und als er schwieg : 'Wir können Wolle spinnen ; das hast du ja sechs Jahre lang getrieben und kannst es mich selber lehren.' », III, 552. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>3</sup> Id. : « [...] da sah er an einem hervorstehenden Schraubenstift des Ofens, von dem das Kind den Messingknopf zum spielen abgenommen hatte, einen Tropfen roten Blutes hängen. ».

savoir, à la mort de sa mère. Le manque d'argent organise donc la rage chez Hanna et John et provoque la mort de celle-ci. Le destin s'inscrit dans la nécessité de gagner de l'argent. L'accident mortel ne résout rien, au contraire, John se retrouve dans une situation encore plus critique. Il est seul avec l'enfant Christine et est coupable de la mort de sa femme. Le destin est encore plus effroyable puisqu'il ne se satisfait pas de la misère de John et de son enfant ainsi que de la mort de Hanna, en effet, il condamne John lui-même à la mort. Plus tard, la faim pousse John à aller voler des pommes de terre qui n'avaient pas été encore ramassées dans un champ : « Et soudain il vit un grand champ de pommes de terre près du puits dont il avait volé les planches et qui était à présent dissimulé sous de hauts épis. »<sup>1</sup> (Ib., 222) Il attend la nuit pour agir et, après le larcin, il s'enfuit à toute allure sans prêter garde à ce puits qui se retrouve sans aucune planche de protection puisque John les avait retirées afin de se chauffer. Le malheureux tombe dedans et personne ne passe pour l'en délivrer : « C'est alors que son pied heurta quelque chose, il trébucha et avant de réfléchir plus avant, il fit un nouveau pas mais son pied ne trouva plus le sol. Un hurlement traversa les ténèbres : puis ce fut comme si la terre l'avait englouti. »<sup>2</sup> (Ib., 223)

La mort est le résultat de l'action du destin qui s'acharne sur des personnages en manque d'argent et tentant tout pour se sortir de leur condition misérable. La même situation se retrouve dans *Le Vagabond* de Maupassant. Ici, il est raconté comment Jacques Randel quitte sa région et sa famille à la recherche d'un travail. Il est au chômage et n'a plus rien à manger. En allant voir ailleurs, il espère trouver une solution à sa misère. D'abord il cherche un emploi de charpentier, correspondant à sa formation, puis, très vite, il abandonne cette idée puisque rien ne se présente à lui, il est donc ouvert à tout ouvrage. Cependant celui-ci manque cruellement. Il se retrouve sans rien et mourant de faim : « Il regardait les bords de la route avec l'image, dans les yeux, de pommes de terre défouies, restées sur le sol retourné. » (*Le vagabond*, II, 857) Cette misère le conduit d'abord à rentrer dans une maison et à manger comme s'il était chez lui : « Et, tout à coup, la faim, une faim féroce, dévorante, affolante, le souleva, faillit le jeter comme une brute contre les murs de cette demeure. » (Ib. II, 864) Puis à s'enivrer et à violer une paysanne :

---

<sup>1</sup> Ib. : « Da plötzlich streckte sich ein weites Kartoffelfeld vor seinen Augen ; es war draußen auf dem Felde neben dem von ihm beraubten Brunnen, der jetzt in einem hohen Ährenfeld verborgen stand. », III, 571.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] und eh er sich besonnen, tat er einen neuen Schritt ; aber sein Fuß fand keinen Boden, ein gellender Schrei fuhr durch die Finsternis ; dann war's, als ob die Erde ihn verschluckt habe. », III, 573.

[...] il était ivre, il était fou, soulevé par une autre rage plus dévorante que la faim, enfiévré par l'alcool, par l'irrésistible furie d'un homme qui manque de tout, depuis deux mois, et qui est gris, et qui est jeune, ardent, brûlé par tous les appétits que la nature a semés dans la chair vigoureuse des mâles. (Ib. II, 866)

Il finit par se faire prendre par les gendarmes car il n'y a pas de solution pour les misérables si ce n'est la mort pour John Glückstadt ou la prison pour Jacques Randel.

Ces deux nouvelles font écho à la crise économique qui sévit en Allemagne comme en France depuis 1882 environ. Nous avons affaire ici à deux descriptions réalistes de la société de fin de siècle souffrant des affres de l'économie. *Doppelgänger* a été publié en 1886 et *Le Vagabond* en 1887, les deux textes apparaissent après le *Tableau de Paris* (1882) de Jules Vallès ou le *Germinal* (1885) d'Emile Zola et sont le porte-parole de cette misère. Cependant, pour la France, Maupassant n'est pas un socialiste convaincu dénonçant la misère sociale et les injustices, il va plus loin, précisant que cette situation n'est pas seulement engendrée par une économie vacillante, mais qu'elle est aussi le résultat des décisions cruelles d'un destin féroce. Il dénonce avec force et conviction cette mère aveugle qui commande le monde et oriente les hommes vers les bas-fonds. Maupassant l'exprime ainsi : « Il [Jacques Randel, le vagabond, R.L.] s'indignait de l'injustice du sort et s'en prenait aux hommes, à tous les hommes, de ce que la nature, la grande mère aveugle, est inéquitable, féroce et perfide. » (Ib. II, 858) Le mot « sort » (Id.) employé par Maupassant met l'accent sur l'idée de ce qui doit arriver selon les aléas du hasard et les prédestinations supposées et déterminées du destin gouvernant les hommes et les conduisant de toute façon et quoi qu'ils fassent, et ce, d'une manière ou d'une autre, à la misère et à la prison.

### **Le désir d'argent**

Cette situation en lien avec l'argent menant les individus à leur perte sous le coup du destin ou les vicissitudes du hasard se retrouve dans un autre cas de figure : il s'agit du désir d'argent. Autrement dit, parce que les personnages, à un moment donné de leur existence, souhaitent ardemment posséder plus d'argent, ils se retrouvent aux prises avec le destin. Les deux nouvelles que nous choisissons d'analyser en rapport avec cette thématique sont *Curator* d'une part, et *La Parure*, d'autre part. Dans la nouvelle allemande, la relation à l'argent est malade. Heinrich ne peut s'empêcher de jouer son argent pour en gagner encore davantage, cependant, tout ce qu'il mise, il le perd et s'endette. Il joue à des jeux de hasard, pensant que

celui-ci se tournerait de son côté, mais c'est tout le contraire qui arrive. Heinrich perd aux jeux, tandis que Anna, sa future femme, dans une grande générosité, lui assure qu'elle interviendra pour lui, en lui prêtant de l'argent ou en intercédant auprès de Carsten. Repérons dans les répliques suivantes le retour fréquent du mot argent en l'espace de deux pages et relevons également le champ lexical du jeu et de la perte financière :

« Henri : - Non, Anna, l'argent n'a pas disparu comme tu l'imagines. Nous étions joyeux, je l'ai joué ...

Anna : - Tu l'as perdu au jeu, Henri ? Au jeu ? [...] Henri ! s'écria-t-elle, c'est affreux que tu aies fait cela ; mais j'ai de l'argent, je vais t'aider !

[...] Dis-moi seulement combien tu dois au sénateur.

Henri : - [...] Quant à l'argent ...

Anna : - Oui, l'argent !

Henri : - Je te paierai des intérêts, je te signerai une reconnaissance de dette ; tu ne seras pas lésée à cause de moi.

Anna : - Ne dis pas de nouveau des bêtises, Henri. [...] lorsque ton père arrivera, je lui demanderai la somme. [...] »<sup>1</sup> (*Curator*, 27-28)

Ainsi, c'est en pensant gagner plus d'argent que Heinrich s'endette et s'enfonce dans la misère courant ainsi à sa perte. Anna fait le choix de devenir sa femme, au grand dam de Carsten qui voit dans ce mariage comme le sacrifice d'une personne emplie de bonté. L'argent ne suffit plus, c'est une femme, en tant qu'être vivant qui se donne entièrement : « Tu veux te sacrifier pour nous ! Parce que je ne voulais pas de ton argent, tu te donnes toi-même ! »<sup>2</sup> (Ib., 68) Le mariage finit par avoir lieu, n'entraînant avec lui que malheur qui ne fait que s'aggraver : « Ce bonheur s'enfuit, il n'était même déjà plus là au moment où Carsten

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Heinrich : - Nein, Anna – es ist nicht so verloren, wie du es meinst. Wir waren lustig ; es wurde gespielt. Anna : - Verspielt, Heinrich ? Verspielt ? [...] Heinrich, rief sie, es ist schrecklich, daß du es getan hat ; aber ich habe Geld, ich helfe dir ! [...] Sag' nur, wie viel du dem Senator abzuliefern hast. Heinrich : - Und das Geld. Anna : - Ja, das Geld ! Heinrich : - ich verzins'es dir, ich stele dir einen Schuldschein aus ; du sollst keinen Schaden bei mir leiden. Anna : - Sprich nicht wieder so dummes Zeug, Heinrich. [...] wenn dein Vater kommt, werd ich ihn um die Summe bitten. », II, 468. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « Weil ich dein Geld allein nicht wollte, so gibst du dich nin selber in den Kauf ! », II, 504. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

et Brigitte croyaient encore en être auréolés [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 70) Le bonheur, étymologiquement vient de *augurium* en latin signifiant chance :

Il apparaît d'abord sous les formes *oür*, *aür* (v. 1121), puis *eür* (v.1170) avant d'être attesté sous la forme actuelle, en 1306. Le mot est issu par évolution phonétique normale du latin impérial *agurium*, altération du latin classique *augurium*, 'présage' (favorable ou non), d'où 'chance , bonne ou mauvaise' ; ce mot appartient à la famille du verbe *augere*, 's'accroître', qui se rattache à une racine indoeuropéenne *aweg-* (→ augure). A la suite d'un glissement de sens qui s'explique par le recul des croyances païennes, le mot a pris les sens de 'sort, condition, destinée.'<sup>2</sup>

Avec cette définition du mot 'heur', nous remarquons le lien qui se fait entre le bonheur et le concept de hasard ou de sort. Ainsi, dans *Curator*, il n'y a plus de bonheur, la chance ou le hasard s'en est emparé, laissant place à une existence sombre et sinistre, cela parce que Heinrich est attiré malgré lui vers l'argent, il veut en gagner toujours plus en le jouant, il en perd et par-là, se perd lui-même. Evidemment, la machine funeste est en marche, le destin de Heinrich est de plus en plus noir, il s'enfonce toujours plus dans les dettes. Carsten débourse et rembourse ce que son fils doit partout :

[...] l'entreprise était en soi sans espoir mais, de surcroît, manquait la compétence et Carsten, dont on avait dédaigné les mises en garde initiales, fut contraint de couvrir les dépenses les unes après les autres et d'hypothéquer ses biens pour payer les dettes successives. »<sup>3</sup> (*Curator*, 70)

Les dettes s'accumulant, Heinrich court à la catastrophe. Il désire toujours plus d'argent, ne cesse de le dépenser dans les jeux de hasard et perd pied. Il fait faillite, celle-ci symbolise sa perte économique, psychique et physique, puisqu'à partir du moment, où il

---

<sup>1</sup> Ib. : « Das Glück ging vorüber, ja, es war schon fort, als Carsten und Brigitte noch in seinem Schein zu wandeln glaubten [...]. », II, 507. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> « Heur », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 2, p.1713-1714, p. 1713-1714.

<sup>3</sup> *Curator* : « [...] aber dem an sich aussichtslosen Unternehmen fehlte überdies die sachkundige Hand, und Carsten, dessen Warnung man vorher verachtet hatte, mußte einen Posten nach dem anderen decken und eine Schuld über die andere auf seine Grundstücke einschreiben lassen. », II, 507. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

atteint ce degré de décrépitude, son père ne souhaite plus l'aider, Heinrich monte alors dans un canot par un après-midi de tempête et disparaît à tout jamais :

Carsten : - Je ne te comprends pas ! Que dis-tu ? s'exclama le vieillard. L'argent ?

Les titres de ta femme ? Non, je ne te les donnerai pas !

Heinrich : - Mais je vais faire faillite, dès demain !

[...]

Carsten : - Faillite ! [...] que Dieu et ta pauvre femme me le pardonnent ! Je n'en ferai pas plus ; quoi qu'il arrive demain ... Nous paierons l'un et l'autre pour notre faute. »<sup>1</sup>  
(Ib., 83)

Les mots soulignés mettent en avant le thème prépondérant de l'argent. Ce désir d'argent motive le personnage à continuer à jouer et à perdre tout ce qu'il a, jusqu'à sa propre existence. Dans la dernière phrase, relevons la polysémie du mot « paierons » ou celle de « Schuld » (Id.) pour l'allemand, mots qui s'emploie à la fois dans un contexte financier et moral. En effet, 'payer' en français signifie : 'payer ses dettes' et 'payer pour sa faute morale' et le terme « Schuld » (Id.) en allemand s'emploie pour désigner à la fois la dette financière et la culpabilité morale, ceci pour dire, à quel point le destin se joue du personnage : celui-ci est perdu parce qu'il manque d'argent à force d'en avoir trop désiré, et en ce sens, la situation est tragique, parce qu'il ne trouve réponse à ses problèmes que dans la mort. Mettons en avant cette courbe croissante vers le malheur : Heinrich commence par accumuler quelques dettes, puis de plus en plus. Son père rembourse un peu, beaucoup et met brutalement un terme à cette course vers l'argent. Les épisodes tragiques relevés ci-dessus suivent donc bien un mouvement ascendant régulier qui mène à la mort.

Dans *La parure* de Maupassant, le personnage qui subit le coup du destin n'est pas immédiatement nommé. Il s'agit d'une femme, étant déjà entraînée dans le même mouvement de perte, et celle-ci est tout d'abord présentée par le pronom personnel « elle » (*La Parure*, I, 1198-1199) qui apparaît dix-sept fois dans le début de la nouvelle :

---

<sup>1</sup> Ib., « Carsten : - Ich verstehe dich nicht ! Was sagst du ? rief der Greis. Das Geld ? Die Papiere deiner Frau ? Nein, die gebe ich nicht ! Heinrich : - Aber – ich bin bankerott – schon morgen ! [...] Carsten : - Bankerott ! [...] Gott und dein armes Weib wollen mir das verzeihen ! Ich gehe nun nicht weiter ; was morgen kommt, - wir büßen Beide dann für eigene Schuld. », II, 515. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

Elle n'avait pas de dot [...] / Elle se laissa marier [...] / Elle fut simple [...] / Elle souffrait sans cesse [...] / Elle souffrait de la pauvreté [...] / Elle songeait aux antichambres muettes [...] / Elle songeait aux grands salons [...] / Quand elle s'asseyait [...] / elle songeait aux dîners fins [...] / elle songeait aux plats exquis [...] / Elle n'avait pas de toilette, pas de bijoux, rien [...] / Et elle n'aimait que cela [...] / elle se sentait faite pour cela [...] / Elle eût tant désiré plaire [...] / Elle avait une amie riche [...] / tant elle souffrait [...] / Et elle pleurait [...]. » (Id. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

Son nom Loisel apparaît indirectement dans l'invitation qu'elle et son conjoint reçoivent de la part du ministère de l'Instruction Publique, employeur du mari : « Le ministre de l'Instruction publique et Mme Georges Ramponneau prient M. et Mme Loisel de leur faire l'honneur de venir passer la soirée à l'hôtel du ministère le lundi 18 janvier. » (Ib., I, 1199)

D'une part, c'est donc un personnage d'abord anonyme qui se présente comme étant sans bien qui nous est présenté au début de l'histoire, d'autre part, cette femme est caractérisée par le songe, la négation et le désir. C'est une femme qui n'a rien, qui pense ne rien posséder et qui désire obtenir plus afin de vivre mieux. Repérons dans la citation relevée ci-dessus l'emploi de la négation mise en italiques, ainsi que l'utilisation du verbe « songer » qui apparaît en gras. La négation mettant en avant l'absence de richesse, tandis que le verbe « songer » (Id.) sous-tend le désir d'argent et de richesse du personnage. Mme Loisel se dit pauvre et se considère comme une déshéritée : « Elle fut simple ne pouvant être parée, mais malheureuse comme une déclassée [...]. » (Ib., I, 1198) Cet à priori ne vient que d'elle, son mari est employé au ministère, même s'il ne gagne pas beaucoup d'argent, ce couple arrive à subvenir à ses besoins et à embaucher une bonne. En fait, Mme Loisel est une éternelle insatisfaite, l'emploi de la négation justifie ce fait, elle est envieuse et désire posséder toujours plus que ce qu'elle détient, se présentant comme un être toujours mécontent, elle en vient même à jalouser la petite bonne qui, cependant, n'a rien à envier de part sa condition sociale : « La vue de la petite Bretonne qui faisait son humble ménage éveillait en elle des regrets isolés et des rêves éperdus. » (Id) Cette représentation met en scène un monde à l'envers. Maupassant souligne cette contradiction par l'humour qui se manifeste à travers l'emploi de l'adjectif « humble » (Id.) qui caractérise le ménage ou encore en adoptant un point de vue sur la condition féminine qui fait sourire. En effet, l'auteur précise que la femme n'appartient à aucune classe sociale, si ce n'est celle de la coquetterie et de la beauté : « [...] car les femmes

n'ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce et leur charme leur servant de naissance et de famille. » (Id.) Mme Loisel ne cesse de se lamenter devant son mari, elle lui reproche de ne pas se rendre compte de la misère dans laquelle elle vit. Cette attitude est exagérée, Mme Loisel n'a rien d'une pauvre et n'est en fait que pleinement remplie d'un désir immodéré et insatiable de richesse<sup>1</sup>. Elle émet des reproches contre son époux : « Que veux-tu que je fasse de cela ? » (Ib., I, 1199) [En désignant l'invitation, R.L. C'est moi-même qui souligne.] Ou encore : « Que veux-tu que je me mette sur le dos pour aller là ? » (Id. C'est moi-même qui souligne.) « Là », désigne l'endroit indiqué sur l'invitation, en l'occurrence, l'hôtel du ministère. A travers l'emploi indéfini de l'adverbe de lieu, c'est comme si l'endroit n'était pas nommable ou digne d'être nommé par une femme-rebut de la société. Aussi attire-t-elle encore une fois l'attention de son mari sur sa prétendue condition de misérable. La répétition de l'expression « que veux-tu » (Id.) est significative de la colère qui possède Mme Loisel. Elle feint la malheureuse, menaçant même son époux de ne pas aller à la soirée puisqu'elle ne possède ni tenue ni bijou. Encore une fois, la réaction est exagérée et par conséquent fait naître notre sourire. De son côté, M. Loisel, un peu niais, cherche à comprendre son épouse et lui demande ce qu'elle a, celle-ci répond une fois encore par la négative : « Rien. Seulement je n'ai pas de toilette et par conséquent je ne peux aller à cette fête. Donne ta carte à quelque collègue dont la femme sera mieux nippée que moi. » (Ib., I, 1200) [La négation est mise en valeur en étant soulignée, R.L.] Un peu plus bas, Mme Loisel se répète : « Cela m'ennuie de n'avoir pas un bijou, pas une pierre, rien à mettre sur moi. J'aurai l'air misère comme tout. J'aimerais presque mieux ne pas aller à cette soirée. » (Id. C'est moi-même qui souligne.) La répétition de la négation connote que Mme Loisel se caractérise bien par le manque signalé grammaticalement par l'emploi de la négation, ce manque qui la caractérise, selon elle, si bien se situe jusque dans l'absence de nom dans le début de la nouvelle. Mme Loisel, éternelle insatisfaite ressemble aux Danaïdes remplissant un tonneau sans fond<sup>2</sup> ou à Sisyphe poussant

<sup>1</sup> A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France, il est inscrit dans le code civil que la femme est sous la tutelle de l'homme, qu'il s'agisse de son père ou de son mari. Voir à ce propos : Andrée Michel, *La situation des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle*, « Que sais-je », Presses Universitaires de France, 2007, p. 57 à 76. La même chose est à noter en Allemagne : « Frauen sollten im 19. Jahrhundert je nach Stand kultiviert oder fleißig sein. Über ihr Leben durften sie nicht bestimmen. », « Au XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes devaient être cultivées ou zélées selon leur rang. Par contre, elles ne devaient pas décider de leur vie. », [Traduction R.L.], Bärbel Drexel, « Der Staat dem Mann, der Frau die Familie, in *Focus*, 9 janvier 2008, 2 pages, p. 1.

<sup>2</sup> Le tonneau des Danaïdes : La mythologie grecque précise en effet, que celles-ci, ayant coupé la tête de leur mari respectif sur ordre de leur père Danaos, celui-ci craignant qu'elles soient assassinées par ceux-là mêmes,

son rocher<sup>1</sup>, ou encore à Ixion cloué sur une roue enflammée qui ne s'arrête plus de rouler<sup>2</sup>. De là, le destin de Mme Loisel est scellé à partir du moment où elle décide d'aller trouver son amie Mme Forestier sur conseil de son mari afin de lui demander de lui prêter un bijou : « Que tu es bête ! Va trouver ton amie Mme Forestier et demande-lui de te prêter des bijoux. Tu es bien assez liée avec elle pour faire cela. » (*La parure*, I, 1201)

Cette proposition faite par le mari à sa femme semble tout d'abord complètement anodine. L'appellation innocente « tu es bête » (Id.) le devient beaucoup moins lorsque nous comprenons qu'à partir de ce moment, l'existence de Mme Loisel va connaître la « vraie misère »<sup>3</sup>, celle dont elle se plaignait au début de la nouvelle et qui, finalement, n'était pas attestée. Effectivement, le bonheur qui consiste à se trouver belle et riche est de courte durée, laissant bien vite place à la déchéance physique et économique du couple lorsque Mme Loisel perd la rivière de diamants prêtée par son amie. Le couple va se ruiner afin d'en payer une toute semblable : « [...] il alla chercher la rivière nouvelle, en déposant sur le comptoir du marchand trente-six mille francs. » (Ib., I, 1204) La pauvreté dans laquelle le couple finit par plonger parce qu'il cherche à remplacer le bijou perdu est évidente dans ce passage :

Mme Loisel connut la vie horrible des nécessiteux. Elle prit son parti, d'ailleurs tout d'un coup, héroïquement. Il fallait payer cette dette effroyable. Elle payerait. On renvoya la bonne ; on changea de logement ; on loua sous les toits une mansarde.

Elle connut les gros travaux du ménage, les odieuses besognes de la cuisine. Elle lava la vaisselle, usant ses ongles roses sur les poteries grasses et le fond des casseroles. Etc. [...]. Et cette vie dura dix ans. (Ib., I, 1205)

---

ont été condamnées à remplir d'eau un tonneau sans fond dans le Tartare. Une seule n'a pas exécuté l'ordre de son père, il s'agit de Hypermnestre, son mari Lyncée venge alors tous ses frères tués par les Danaïdes en assassinant le père Danaos. [Note de R.L.].

<sup>1</sup> Sisyphe, roi de Corinthe, a échappé trois fois à la mort en trompant le génie de la mort. En revenant sur terre pour la troisième fois, les Dieux le punissent en le condamnant à pousser un rocher, qui, dès qu'il a atteint le sommet d'une montagne, retombe de tout son poids. [Note de R.L.].

<sup>2</sup> Ixion se marie avec Dia, fille du roi Deionée auquel il promet de lui offrir des cadeaux. Mais, d'une part, il ne tient pas sa promesse, d'autre part, il jette sa femme dans une fosse remplie de charbon ardents. Jupiter a pitié de lui et lui pardonne en l'invitant à un repas sur le Mont Olympe, ici, Ixion tombe sous le charme de Junon. Jupiter condamne Ixion de ce crime en le clouant sur une roue enflammée qui ne s'arrête pas de tourner. [Note de R.L.].

<sup>3</sup> C'est moi-même qui souligne.

Ainsi, nous pouvons distinguer un rythme en trois parties dans cette nouvelle qui nous permet de mettre en évidence ce mouvement vers la déchéance : le désir de Mme Loisel est toujours insatiable, lorsque celui-ci est satisfait, autrement dit, au moment où Mme Loisel possède un bijou digne d'une femme riche, son existence ainsi que celle de son mari basculent et ceux-ci sont confrontés au malheur. Nous repérons un mouvement ascendant jusqu'à la possession du collier, puis descendant au moment où celui-ci est perdu. Mme Loisel n'a connu qu'un très court moment de bonheur lié, selon elle, au fait de se sentir riche, celui-ci est très vite remplacé par le malheur. Le premier mouvement ascendant (page 1198 de « c'était » à 1201 « son trésor ») : Mme Loisel se plaint de son existence malheureuse, existence, qui cependant, n'a rien de si misérable.

Le deuxième est marqué par un bonheur de courte durée (page 1201 de « Le jour de fête arriva » à 1203 « elle écrivit sous sa dictée »). Mme Loisel est en effet, la plus belle lors de la soirée, elle est même remarquée par le ministre lui-même, c'est certes un succès, mais très bref puisqu'elle se rend compte à la fin de la soirée qu'elle a perdu son bijou.

La troisième partie de la nouvelle suit un mouvement descendant (page 1204 de « Mme Loisel connut la vie horrible » à la fin) : le destin de Mme Loisel a complètement basculé et celle-ci connaît la vraie misère, pas celle dont elle parlait au début, mais la dure et intraitable infortune, mouvement qui s'arrête à la chute de la nouvelle. La dernière phrase révèle en effet que tous ces efforts ont été vains, attendu que la rivière prêtée était fausse, comble de la méchanceté du destin. Le désir ardent d'argent devient fatal aux personnages, et ceci se retrouve dans l'organisation narrative de la nouvelle-même. La distinction de ces trois mouvements participe à la mise en évidence d'un mécanisme dans l'action du destin. Celui-ci se moque de Mme Loisel dont le désir de richesse est toujours plus élevé, mais M. Loisel, lui-même, est l'élément déclencheur du malheur puisque c'est lui qui pousse Mme Loisel à emprunter cette rivière de diamants, c'est en effet, lui-même qui tente de combler ce désir et ce, au grand péril de leur existence à tous les deux.

### **L'avarice**

Le destin se moque des gens avarés, il les pousse vers le malheur. Pour justifier ces dires, attachons-nous à l'étude de deux nouvelles qui témoignent de la cupidité des personnages principaux, en l'occurrence *Kirch* et *La Ficelle*. Notre fil rouge sera le suivant : l'attachement excessif à l'argent conduisant les personnages à la pingrerie les condamne immédiatement, eux, ou ceux de leur entourage, au malheur. Commençons par la nouvelle de l'auteur allemand. Précisons tout d'abord que Hans Kirch est un personnage près de ses sous,

toujours en train de calculer et de faire ses comptes, il gère au plus près le budget de la famille. Distinguons dans la nouvelle deux passages précis faisant allusion à l'avarice du père, correspondant, par ailleurs, au deux moments où ce dernier rejette son fils. Relevons tout d'abord ce premier extrait montrant Hans attelé à la tâche, penché sur sa comptabilité au moment-même où le facteur lui apporte une lettre de son fils :

Dans le salon, au rez-de-chaussée, Hans Kirch était assis à son pupitre, deux livres de comptes ouverts devant lui. Les pertes exceptionnellement élevées ces temps-ci, le préoccupaient. Il entendit, agacé, les autres parler haut à l'extérieur de la pièce ; le bruit le dérangeait dans ses calculs. Lorsque le facteur entra, il lui lança :

- Pourquoi faites-vous tant de vacarme avec ma femme ?<sup>1</sup> (*Kirch*, 45)

Kirch est un personnage aigri par le bruit autour de lui, qu'il cherche à se concentrer sur son travail, la comptabilité étant de fait plus importante que la vie à l'extérieure. La preuve en est, lorsque le facteur arrive, la famille s'agite, emplie de joie à l'idée de recevoir un courrier, tandis que lui, mécontent par ce boucan, ne s'intéresse qu'à ses livres de compte, excluant tout le reste et ne manifestant aucune joie sensible à l'approche de l'employé des postes et de la nouvelle qu'il est sensé apporter. La ladrerie manifeste du père se décèle de manière frappante au moment où le facteur Marten lui demande de payer trente schilling parce que la lettre n'est pas affranchie :

« Le facteur : - Monsieur Kirch, permettez, il faut que je vous demande trente schilling !

Hans Kirch : - Pour quelle raison ? [Hans Kirch jeta les ciseaux.] Je ne dois rien à la poste !

Le facteur : - Vous voyez bien, monsieur, la lettre n'est pas affranchie.

Il n'avait pas vu, non. Hans Adam serra les dents : trente schillings. Pourquoi ne pas ajouter, puisque l'on y était, cette nouvelle dépense à ses pertes ?<sup>2</sup> (*Ib.*, 46)

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « Im Wohnzimmer unten saß Hans Kirch an seinem Pulte, zwei aufgeschlagene Handelsbücher vor sich ; er war mit seinem Verlust-Konto beschäftigt, das sich dies Mal ungewöhnlich groß erwiesen hatte. Verdrießlich hörte er das laute Reden draußen, das ihn in seiner Rechnung störte, als der Postbote hereintrat, fuhr er ihn an : 'Was treibt Er den für Lärmen draußen mit der Frau ? [...] ». », III, 79.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Marten : - Herr Kirch, ich darf wohl noch um dreißig Schilling bitten ! Hans Kirch : - Wofür ? – er warf die Schere hin – ich bin der Post nichts schuldig ! Marten : - Herr, Sie sehen ja wohl, der Brief ist nicht

Hans serre les dents, ce qui signifie bien qu'il ne supporte pas de devoir payer le facteur pour lire le courrier non affranchi de son fils. Ce geste est l'expression manifeste d'un renversement de situation, en effet, à partir de ce moment, le père est sur le point de refuser la lettre. Il pourrait grincer des dents et payer le facteur, dans ce cas, la mécanique funeste ne se serait pas mise en branle, mais, cela ne se passe pas ainsi. Le laps de temps entre le grincement de dent et la prise de décision de ne pas payer est extrêmement court, il corrobore la mise en marche du destin de Hans et celui de son fils, à partir de là, les personnages s'engagent dans une existence qu'ils ne maîtrisent plus et qui les conduit à la déchéance. La relation entre le père et le fils est douloureuse et emplie d'animosité, en effet, elle est compliquée et n'engage pas la joie de vivre. Ce lien père/ fils est d'autant plus forte que le prénom du père Hans Adam fait écho à la référence biblique du premier homme créé par Dieu, comme pour exagérer la toute puissance du père face à son fils et la nécessaire obéissance de ce dernier face à son géniteur. Les rôles sont comme inversés car dans la nouvelle, Adam se trouve être créateur, tandis que dans la bible, Dieu crée le premier homme. Il n'empêche qu'Adam en tant que premier être vivant créé par la divinité toute puissante reste l'être à qui tout est dû. Heinz n'a donc pas le choix que d'obéir à son père sous peine d'être banni du paradis familial.

Le passage cité ci-dessous montre Hans prêt à refuser le courrier non affranchi. Il est en effet mal à l'aise, ses pensées sont lourdes, sa tête chauffe, ses oreilles bourdonnent. Il est dans un état psychique particulièrement perturbé, cela ne dure que quelques secondes avant qu'il ne donne sa réponse, puis lorsque celle-ci tombe, nous sentons bien que c'est un couperet qui s'abat sur l'existence de Heinz, mais aussi sur celle de son père :

Hans Kirch restait assis à son pupitre, silencieux et immobile ; mais dans son cerveau les pensées **l'alourdissaient**. Son bateau, un grenier, tout ce qu'il avait mis des années à acquérir si durement remontait devant ses yeux et s'ajoutait à la somme colossale des efforts accomplis. Et c'est tout cela qu'il devrait abandonner à ce ... Il n'acheva pas sa pensée. Sa tête était en **feu**, ses oreilles **bourdonnaient**. – Gueux ! cria-t-il *soudain*. Ce n'est pas comme cela que tu reviendras dans la maison de ton père ! La

---

frankiert.' Er hatte es nicht gesehen ; Hans Adam biß die Zähne aufeinander ; dreißig Schillinge ; warum denn auch nicht die noch zum Verlust geschrieben ! », III, 80.

lettre atterrit devant les pieds du facteur épouvanté. – Emporte ! cria-t-il. Je ne l’achète pas ; elle est trop chère pour moi !<sup>1</sup> (Id.)

Avec l’emploi des adjectifs « silencieux » et « immobile », soulignés dans la citation, nous distinguons ici ce moment de quelques instants pendant lequel le destin se joue. En effet, lors de cet instant, la décision de Hans aurait pu être différente, par conséquent, l’issue fatale n’aurait pas eu lieu. Les termes en gras dans la citation : « l’alourdissaient », « feu », ainsi que « bourdonnaient » indiquent l’agitation psychique qui envahit le personnage. L’expression soulignée deux fois est représentative de l’avarice du père. Cette phrase est cruciale et manifeste la mise en marche du destin. Pour résumer, repérons donc un temps de pause, celui de la réflexion, qui entraîne un bouleversement psychique colossal, une sorte de bouillonnement de la pensée, puis la décision finale du père de ne pas payer, celle-ci étant introduite par l’adverbe de temps « soudain », mis en italiques dans la citation, qui sépare parfaitement le moment de silence et celui de la réponse, apportant à celle-ci un caractère d’autant plus tragique. Là encore, c’est un mouvement rythmé en trois temps qui est mis en évidence. Ce rythme est indicateur d’une mécanique qui n’est autre que celle du destin tragique des deux personnages en train de se mettre en place. La décision de ne pas payer la lettre non affranchie est liée au rejet définitif du fils, et donc au désir de ne plus jamais le revoir : « Gueux ! cria-t-il soudain. Ce n’est pas comme cela que tu reviendras dans la maison de ton père ! »<sup>2</sup> (Id.) Heinz n’est plus le fils chéri, mais un miséreux que son père bannit. Le rejet du fils à cause de l’avarice du père se retrouve une deuxième fois, à la fin de la nouvelle. Après dix-sept années d’absence, Heinz est de retour dans la maison paternelle. Seulement, des bruits courent qu’il ne serait pas Heinz, mais Hasselfritz, un camarade d’enfance, et celui-ci, qu’il soit un étranger ou Heinz, coûte, de toute façon, de l’argent à Hans :

---

<sup>1</sup> Ib. : « Hans Kirch saß stumm und starr an seinem Pulte ; nur im Gehirne **tobten** ihm die Gedanken. Sein Schiff, sein Speicher, Alles, was er in so vielen Jahren schwer erworben hatte, stieg vor ihm auf und addierte wie von selber die stattlichen Summen seiner Arbeit. Und das, das Alles sollte er diesem ... Er dachte den Satz nicht mehr zu Ende ; sein Kopf **brannte**, es **brauste** ihm vor den Ohren. ‘Lump !’ schrie er *plötzlich*, ‘so kommst du nicht in deines Vaters Haus !’ Der Brief war dem erschrockenen Boten vor die Füße geschleudert. ‘Nimm !’ schrie er, ‘ich kaufe ihn nicht ; der ist für mich zu teuer !’ », III, 80. C’est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> Id. : « ‘Lump !’ schrie er *plötzlich*, ‘so kommst du nicht in deines Vaters Haus !’ ». C’est moi-même qui souligne dans la citation, ainsi que dans la traduction.

[...] il comptait, additionnait, soustrayait, il voulait savoir ce que ce fils qu'il était allé quérir sans réfléchir, ou plutôt – si ce n'était pas son fils – cet individu, lui coûterait encore. D'une main énergique, il plongeait sa plume dans l'encre et alignait les chiffres sur le papier. Fils ou non, il n'y avait plus à hésiter : cela devait prendre une fin.<sup>1</sup> (Ib., 111-112)

Les mots soulignés rendent compte de l'avarice du père, tous appartiennent au champ lexical de l'argent. Hans, prend donc, là encore, une décision, la première, nous l'avons vue plus haut, s'organisant autour du refus de la lettre non affranchie, la seconde, racontée ici, consistant à donner de l'argent à ce fils, dans tous les cas, il lui est pénible de donner de l'argent à cet individu, fils ou pas :

Hans Kirch tendit la main vers un **portefeuille** en cuir posé près de lui. Il l'ouvrit lentement et en sortit une quantité de billets de faible valeur. Après les avoir étalés devant lui, il en remit une partie dans le **portefeuille**, puis, après quelques hésitations, il en remit encore un peu. Il plaça les autres dans une enveloppe qu'il tenait prête. Il avait déterminé minutieusement le montant de cette **modeste** somme.<sup>2</sup> (Ib., 112)

Ce passage qui montre Hans en train de remplir de billets l'enveloppe qu'il destine à son fils évoque une fois encore à quel point le père est avare. La phrase la plus pertinente est soulignée et le mot « modeste », mettant en scène un père calculateur et radin, est mis en gras. Le portefeuille, en gras dans la citation et répété deux fois en six lignes, devient un objet symbolique. Nous verrons plus bas que cet objet réapparaît dans la nouvelle intitulée *La*

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] er hatte Wichtigeres zu tun ; er rechnete, er summierte und subtrahierte, er wollte wissen, was ihm dieser Sohn, den er sich so unbedacht zurückgeholt hatte, oder – wenn es nicht sein Sohn war – dieser Mensch noch kosten dürfe. Mit rascher Hand tauchte er seine Feder ein und schrieb seine Zahlen nieder ; Sohn oder nicht, das stand ihm fest, es musste jetzt ein Ende haben. », III, 116. C'est moi-même qui souligne dans la citation, ainsi que dans la traduction.

<sup>2</sup> Id. : « Hans Kirch streckte die Hand nach einer neben ihm liegenden **Ledertasche** aus ; langsam öffnete er sie und nahm eine Anzahl Kassenscheine von geringem Werte aus derselben. Nachdem er sie vor sich ausgebreitet und dann einen Teil, und nach einigem Zögern noch einen Teil davon in die **Ledertasche** zurückgelegt hatte, steckte er die übrigen in ein bereit gehaltenes Couvert ; er hatte genau die **mäßige** Summe abgewogen. ». C'est moi-même qui souligne et qui mets en gras dans la citation, ainsi que dans la traduction.

*Ficelle* et qu'il y joue un rôle à part entière<sup>1</sup>. La scène se répète encore une fois un peu plus bas dans l'extrait :

[...] ses mains ouvrirent une fois encore le **portefeuille** en cuir et elles en sortirent en hésitant quelques gros billets. Chaque fois qu'il en ajoutait un à la petite somme qu'il venait de compter, sa rancœur augmentait envers celui qui devait lui vendre en échange son pays et sa maison paternelle. Car ce qui aurait dû servir à cette vie planifiée de longue date, il le jetait à présent, seulement pour en effacer les derniers vestiges.<sup>2</sup> (Ib., 113)

Heinz, lorsqu'il vient prendre l'enveloppe est conscient de cette avarice. Il ne prend que les plus petits billets et s'en va, laissant à son père un mot écrit en anglais, faisant preuve d'ironie macabre, le « sourire amer » (voir citation plus bas) en dit long à ce sujet :

[...] bientôt il s'approcha d'une table sur laquelle se trouvait l'enveloppe contenant les billets **comptés de si mauvaise grâce**, toujours à la place où Hans Kirch l'avait posée la veille au soir.

Un sourire amer s'esquissa autour de sa bouche tandis qu'il en extrayait le contenu, et, après avoir pris quelques-uns des plus petits billets, remettait le reste à l'intérieur. Avec un crayon qui se trouvait sur la table, il inscrivit la petite somme prélevée sous celle, plus importante, qui figurait sur l'enveloppe. Puis, alors qu'il avait déjà reposé l'enveloppe, il reprit le crayon et inscrivit au-dessous : 'Thanks for the alms and farewell forever. Il ignorait lui-même pourquoi il n'avait pas écrit cela en allemand. »<sup>3</sup> (Ib., 115)

---

<sup>1</sup> Nous y reviendrons également de manière plus approfondie dans notre étude sur les objets, plus loin dans ce travail.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] öffneten seine Hände noch einmal die **Ledertasche** und nahmen zögernd eine Anzahl großer Kassenscheine aus derselben. Aber mit jedem einzelnen, den Hans Adam jetzt der vorher bemessenen kleinen Summe zu gesellte, stieg sein Groll gegen den, der dafür Heimat und Vaterhaus an ihn verkaufen sollte, denn was zum Ausbau lang gehegter Lebenspläne hatte dienen sollen, das musste er jetzt hinwerfen, nur um die letzten Trümmer davon wegzuräumen. », III, 117. C'est moi-même qui mets en gras dans la citation, ainsi que dans la traduction pour montrer ici encore le rôle joué par le portefeuille. L'élément souligné indique à quel point cela coûte au père de donner un peu de son argent.

<sup>3</sup> Ib. : « [...] bald trat er an einen Tisch , auf welchem das Couvert **mit den so widerwillig abgezählten Kassenscheinen** noch an derselben Stelle lag, wo es Hans Kirch am Abende vorher gelassen hatte.

Les mots et expression en gras dans la citation mettent en avant combien Hans est fâché et empli d'aversion envers Heinz lorsqu'il s'agit de lui donner de l'argent. Les billets sont ici le lien qui unit les deux personnages, ceux-ci ne réussissent pas à communiquer autrement qu'au moyen de l'argent : Hans en ayant du mal à laisser de l'argent pour son fils, n'arrive pas non plus à lui parler. Cet argent témoigne de l'échec<sup>1</sup> de la communication. Par ailleurs, Heinz redonne à son père quelques billets, ce geste renvoie au non désir de recevoir quelque chose d'un père si rebutant. De même, le calcul que Heinz effectue afin de faire comprendre à son père quelle somme lui a été prélevée et laquelle il lui reste, la phrase soulignée dans la citation indique cette scène, est une marque d'ironie de la part du fils qui rentre dans le jeu perfide du père pour attirer son attention sur la cruauté qu'il exerce sur lui et l'influence que ce mauvais jeu avec l'argent peut avoir sur son existence à venir. Pour preuve que les personnages ne se comprennent pas et que la parole se dirige vers l'insuccès, cette phrase notée par Heinz sur l'enveloppe, avant son départ définitif, non pas dans la langue maternelle des deux protagonistes, mais en anglais, langue étrangère pour tous les deux.

L'argent et ici, plus particulièrement, la difficulté à donner de l'argent qui s'exprime à travers l'avarice de Hans, participe à la mise en marche d'une existence sombre à laquelle est condamné Heinz. Par deux fois, il est rejeté par son père et envoyé à son destin funeste, la première au moment où le père refuse la lettre non affranchie, la seconde fois étant fatale, lorsqu'il renvoie son fils lui donnant juste de quoi vivre dans une enveloppe ; par deux fois ces moments s'accompagnent d'une évocation de l'argent, c'est dire le rôle funeste que joue la monnaie dans la mise en branle de cette mécanique fatale.

Dans *La ficelle*, Maître Hauchecorne est prêt à tout ramasser pour faire des économies insignifiantes, par exemple, il ramasse à la va-vite un bout de ficelle par terre. Il fait des

---

Ein bitteres Lächeln umflog seinen Mund, während er den Inhalt hervorzog und dann, nachdem er einige der geringeren Scheine an sich genommen hatte, das übrige wieder an seine Stelle brachte. Mit einem Bleistift, den er auf dem Tische fand, notierte er die kleine Summe, welche er herausgenommen hatte, unter der größeren, die auf dem Couvert verzeichnet stand ; dann, als er ihn schon fortgelegt hatte, nahm er noch einmal den Stift und schrieb darunter : 'Thanks for the alms and farewell for ever.' Er wusste selbst nicht, warum er das nicht auf Deutsch geschrieben hatte. », III, 118. C'est moi-même qui souligne et qui mets en gras dans la citation, ainsi que dans la traduction.

<sup>1</sup> L'échec de la communication fera l'objet d'une étude à part entière plus bas dans notre travail. L'argent constitue l'élément destructeur final de la communication.

économies de bouts de ficelle, derrière cette expression, nous entendons évidemment, des 'économies de bouts de chandelles'. Sachant que la chandelle, selon le *Trésor de la Langue Française* (TLF) est un « petit cylindre de matière combustible, le plus souvent de suif, muni d'une mèche centrale et employé autrefois pour l'éclairage »<sup>1</sup>, nous repérons derrière la chandelle, la ficelle en question ; toujours selon le TLF, il s'agit de : « faire des épargnes ridicules sur de très petites choses. »<sup>2</sup> Derrière le côté économique de l'affaire, se trouve également l'aspect dérisoire et minable du geste. Nous lisons cette locution chez Balzac qui fait le portrait méprisant de petits bourgeois au XIX<sup>e</sup> siècle dans son roman inachevé *Les Petits Bourgeois* :

Entre les magnificences du Trône aristocratique et celles de la pourpre impériale, entre les grands et le peuple, la Bourgeoisie est mesquine, elle ravale le pouvoir jusqu'à elle au lieu de s'élever jusqu'à lui. Les économies de bout de chandelle de ses comptoirs, elle les exerce sur ses princes. Ce qui est vertu dans ses magasins est faute et crime là-haut.<sup>3</sup>

Balzac présente ici une bourgeoisie près de ses sous, capable de la moindre économie afin de s'enrichir par tous les moyens. Ce thème suit le développement de l'économie capitaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, les bourgeois souhaitent en effet capitaliser leurs fonds afin de s'enrichir davantage, il s'agit bien d'une course à l'argent. Ainsi, le paysan ramasse ce bout de ficelle pensant que celui-ci pourrait bien lui servir :

Maître Hauchecorne, de Bréauté, venait d'arriver à Goderville, et il se dirigeait vers la place, quand il aperçut par terre un petit bout de ficelle. Maître Hauchecorne, économe en vrai Normand, pensa que tout était bon à ramasser qui peut servir ; et il se baissa péniblement, car il souffrait de rhumatisme. » (*La ficelle*, I, 1081. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

---

<sup>1</sup> *TLFI*, article : « bout », II.a. Article en ligne URL : <http://atilf.atilf.fr>

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Honoré de Balzac, *Les Petits Bourgeois*, roman inachevé, 1855. Wikisource, p. 166. Référence URL : [http://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Petits\\_Bourgeois](http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Petits_Bourgeois). Consulté en janvier 2011. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

L'adjectif « économe » et la comparaison avec l'identité normande renforcent l'avarice du personnage. Par ailleurs, l'objet perdu pour lequel le paysan est accusé de vol est un portefeuille<sup>1</sup> : « Maître Hauchecorne, dit-il [le maire, R.L.], on vous a vu ce matin ramasser, sur la route de Beuzeville, le portefeuille perdu par maître Houlbrèque, de Manneville. » (Ib., I, 1083. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

Le portefeuille est l'objet même qui recueille l'argent. De fait, le paysan est accusé à tort d'un vol tandis qu'il cherche économiser de l'argent. Ce bout de ficelle conduit le personnage à sa perte attendu que la volonté de faire des économies implique le paysan dans une histoire de vol avec laquelle il n'a, cependant, rien affaire. La mise en marche de cette machine infernale s'effectue lorsque le paysan, poussé par son avarice, se penche afin de s'emparer de ce morceau de ficelle. A partir de ce moment, il est trop tard, il est prisonnier de sa pingrerie qui le conduit directement à la folie.

### **3. Etat des lieux de la société**

#### **3.1 Etude phénoménologique de la maison**

Partons d'abord du principe que la maison est une représentation symbolique de la structure de l'âme, c'est ce qu'explique Bachelard dans *La poétique de l'espace* :

Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime.<sup>2</sup>

Ainsi, derrière cette organisation concrète et réaliste de la maison, il faut y lire également une explication phénoménologique. Comprenons par phénoménologie le nom moderne de la philosophie qui a pour tâche de décrire des essences à travers lesquelles le réel se maintient. En quelque sorte, il s'agit de faire apparaître l'acte d'apparaître des phénomènes

---

<sup>1</sup> Rappelons ici l'utilisation du portefeuille dans la nouvelle *Kirch*, analyse effectuée plus haut.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, Introduction, p. 18. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

ainsi que la manière dont ils apparaissent. Est appelée ‘epoché’ ou ‘réduction transcendantale’ la méthode déployant cette structure qui n’apparaît pas de prime abord. Husserl est considéré comme le pionnier de la phénoménologie et il démontre que celle-ci est prise dans un dilemme consistant en l’exigence de décrire un monde précédant la conscience et l’exigence de montrer que c’est cette même conscience qui constitue le sens des phénomènes qui l’entourent. Dans *les méditations cartésiennes*, il écrit :

La perception de la "maison" "vise" (se rapporte à) une maison - ou plus exactement, telle maison individuelle - de la manière perceptive ; le souvenir de la maison ‘vise’ la maison comme souvenir ; l’imagination, comme image ; un jugement prédicatif ayant pour objet la maison ‘placée là devant moi’ la vise de la façon propre au jugement prédicatif ; un jugement de valeur surajouté la viserait encore à sa manière, et ainsi de suite. Ces états de conscience sont aussi appelés intentionnels. Le mot intentionnalité ne signifie rien d’autre que cette particularité foncière et générale qu’a la conscience d’être conscience de quelque chose, de porter, en sa qualité de *cogito*, son *cogitatum* en elle-même.<sup>1</sup>

L’idée étant qu’une étude de la maison ne doit pas se restreindre à une analyse purement descriptive, mais au contraire, elle doit amener à se rendre compte de l’existence d’un ‘quelque chose’ de beaucoup plus profond au sein de cette description. Bachelard, dans *La poétique de l’espace* le dit en ces termes :

Pour une étude phénoménologique des valeurs d’intimité de l’espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité, en essayant d’en intégrer toutes les valeurs particulières dans une valeur fondamentale.<sup>2</sup>

Voici ce qu’il exige :

---

<sup>1</sup> Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, 1929, II, 14, traduit par Pfeiffer et Lévinas, Paris, J. Vrin, p. 28. C’est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, op. cit., p. 23. C’est moi-même qui souligne dans la citation.

Il faut, tout au contraire dépasser les problèmes de la description – que cette description soit objective ou subjective, c'est-à-dire qu'elle dise des faits ou des impressions – pour atteindre les vertus premières, celles où se révèle une adhésion, en quelque manière, native à la fonction première d'habiter.<sup>1</sup>

Partons de la définition du mot 'maison'. Le sens historique du mot met en évidence une définition matérielle, la maison est : « un bâtiment servant de logis. »<sup>2</sup> La maison n'est pas dénuée de sens, au contraire, elle détient une signification de taille puisqu'elle est une représentation de l'univers, autrement dit, une évocation du cosmos, le *Dictionnaire des symboles* écrit par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant le conforte : « Comme la cité, comme le temple, la maison est au centre du monde, elle est l'image de l'univers. »<sup>3</sup>

Bachelard rapproche aussi l'habitat-maison du cosmos : « Elle [ la maison, R.L. ] est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. »<sup>4</sup> Par ailleurs, dans sa connotation psychique, les différents niveaux de la maison sont constitutifs des divers états de l'âme : ainsi, la cave est une désignation de l'inconscient, tandis que le grenier implique que l'esprit puisse s'élever. Le philosophe met en avant l'idée que la maison est plus qu'un habitat protégeant les gens qui y séjournent, elle est également le lieu de la rêverie dans lequel chacun retrouve son être profond. Nous avons remarqué que dans les textes qui décrivent l'objet maison, celle-ci joue un rôle particulier. La méthode de la phénoménologie permet de passer outre cette simple description, elle outrepassé effectivement la description de la maison en tant que logis, habitat ou simple refuge, en saisissant l'intimité, en rendant visible et en extrayant l'intimité des personnages. Pour cette raison, nous utilisons l'approche phénoménologique selon un axe vertical/ horizontal, ainsi qu'un axe dedans/ dehors. Aux fins de cette analyse, nous passerons en revue les textes faisant état de la maison et nous les examinerons à la lumière de cette méthode phénoménologique.

---

<sup>1</sup> Ib., p. 24. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> « Maison », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. 2, 2000, p. 2101-2102, p. 2101. Le mot est daté de 980 environ.

<sup>3</sup> « Maison », in *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Paris, 1969, p. 604, p. 603.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 24.

## L'intimité du refuge

*L'Ermite* renvoie à l'exclusion d'un homme par lui-même hors de la société, la description en est tout à fait réaliste. Après s'être rendu compte qu'il avait partagé la couche de sa fille sans le vouloir ni le savoir, un homme rencontré par le narrateur, décide de se retirer du monde en haut d'une colline appelé le Mont des Serpents, près du massif de l'Esterel. Il vit dans une sorte de temple tout en haut de ce mont, il se situe alors complètement à la verticale, au sommet de la montagne, cet homme, c'est l'ermite en question : « C'est là que vivait mon solitaire, dans les murs d'un petit temple antique, il y a douze ans environ. » (*L'Ermite*, II, 685. C'est moi-même qui souligne.) Plus loin, il est encore question de ce temple vers lequel le narrateur se dirige afin de rencontrer l'ermite : « Ce temple existe encore. On m'a affirmé du moins que ce fut un temple. » (*Ib.*, II, 686. C'est moi-même qui souligne.) Voici comment décrit le narrateur l'endroit dans lequel vit l'ermite : « En parvenant au sommet (du mont, R.L.), j'aperçus en effet des murs et, assis sur une pierre, un homme. » (*Id.* C'est moi-même qui souligne.)

La maison de l'ermite est seulement caractérisée par ses murs et ce lieu d'habitation accueille un homme qui a commis l'inceste. D'après Bachelard, la hutte « apparaît bien comme la racine pivotante de la fonction d'habiter. Elle est la plante humaine la plus simple, celle qui n'a pas besoin de ramifications pour subsister. Elle est si simple qu'elle n'appartient plus aux souvenirs, parfois trop imagés. »<sup>1</sup> Bachelard parle de l'ermite en ces termes : « Aussitôt, la hutte est la solitude centrée. [...] Nous allons à la solitude extrême. L'ermite est seul devant Dieu. La hutte de l'ermite est l'antitype du monastère. »<sup>2</sup> Le philosophe confère à la maison de l'ermite un caractère presque sacré, de la sorte, la hutte apparaît quasiment comme la maison de l'absolu pauvreté et, parallèlement, elle devient l'absolue richesse de vie, l'existence de celui qui sait se retirer du monde, vivre seul, loin de tous les tracés du quotidien, celui-ci devient un homme au-dessus des hommes, se rapprochant d'une certaine manière de Dieu : « La hutte ne peut recevoir aucune richesse 'de ce monde'. Elle a une heureuse intensité de pauvreté. La hutte de l'ermite est une gloire de la pauvreté. De dépouillement en dépouillement, elle nous donne accès à l'absolu du refuge. »<sup>3</sup> C'est dans ce

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *ib.*, p. 46.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

sens que nous comprenons la maison de l'ermite comme lieu d'intimité du refuge. Si Bachelard met l'accent sur la productivité de la solitude de l'ermite dans le refuge, l'ermite de Maupassant, quant à lui, expie une faute dont il est conscient. Chez le nouvelliste français, c'est une punition : « J'ai reçu un coup sur la tête [l'inceste qu'il a commis, R.L.], voilà tout, un coup comparable à la chute d'une tuile quand on passe dans la rue. »<sup>1</sup> (*L'Ermite*, II, 691) Chez Bachelard au contraire, la considération de la hutte est positive.

Dans *Doppelgänger*, John Hansen et Hanna vivent dans une humble « chaumière, au bout de la rue du Nord qui se terminaient dans les champs ; ils occupaient la toute petite pièce devant, la mère d'Hanna s'était installée un endroit pour dormir dans l'étroite cuisine. »<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 188) Néanmoins, le bonheur ne dure pas dans la maison car, d'une part, Hanna tombe la tête contre la vis du poêle et meurt, d'autre part, John part aux champs pour y chercher des pommes de terre et n'en revient pas, tombant dans le puits. La mort de John Hansen devient par conséquent l'acmé du malheur : « John Glückstadt n'est jamais revenu à la maison [...]. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 224) Ici, c'est le surnom du personnage John Glückstadt qui est utilisé, non son vrai patronyme John Hansen. Glückstadt étant le nom d'une ville sur l'Elbe dans laquelle John a purgé sa peine de prison. Il ne va pas sans repérer que dans le surnom de John, le mot 'Glück' ou 'chance' y figure et qu'à ce moment précis de sa vie, ce n'est pas le bonheur qu'il rencontre, mais bien son frère ennemi, le malheur.

Ainsi, pour l'ermite, la maison est considérée comme un refuge en tant que regret, en aucun cas, un lieu de bonheur. Pour John, la maison se transforme en malheur. Nous allons montrer à présent que le déménagement d'une maison à l'autre correspond à une dégradation dans la vie des personnages qui connaissent des maisons de plus en plus minables.

---

<sup>1</sup> La référence à la tuile qui tombe d'un toit et que l'on se prend sur la tête par malchance, est la référence par excellence au hasard chez Cournot. C'est comme ça que le philosophe mathématicien le décrit : « Une tuile tombe d'un toit, soit que je passe ou que je ne passe pas dans la rue ; il n'y a nulle connexion, nulle solidarité, nulle dépendance entre les causes qui amènent la chute de la tuile et celles qui m'ont fait sortir de chez moi pour porter une lettre à la poste. La tuile me tombe sur la tête et voilà le vieux logicien mis définitivement hors de service : c'est une rencontre fortuite ou qui a lieu par hasard. » Antoine Augustin Cournot, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme. Etudes des données de la science en philosophie*, Paris, 1875, IV<sup>e</sup> section, § 2, p. 175.

<sup>2</sup> *Doppelgänger* : « Sie wohnten in der Kate am Ende der ins Feld hinauslaufenden Norderstraße ; das Kämmerlein vorn war das ihre, die Mutter hatte sich ein Lager in der engen Küche einzurichten [...]. », III, 542.

<sup>3</sup> *Ib.* : « John Glückstadt ist niemals wieder nach Haus [...]. », III, 573.

### **L'horizontalité : le changement de maison**

A la fin de *Curator*, la tempête se déchaîne, l'eau envahit tout sur son passage, les rues et les maisons :

Il [Heinrich, R.L.] resta un instant encore l'oreille appuyée contre la porte, puis il partit enfin. Mais il ne traversa pas la cour pour sortir dans la ruelle, là où la porte n'était peut-être pas encore envahie par l'eau ; il passa par le couloir et se dirigea vers les cloisons de bois protégeant la porte d'entrée ouverte ; l'eau y clapotait déjà à mi-hauteur.<sup>1</sup> (*Curator*, 83)

Dans ce paysage apocalyptique, Carsten fait une attaque. Brigitte meurt et tandis que Jaspers s'approprie les demeures qui appartenaient à Anna et à son beau-père, Carsten : « [...] fut contraint de déménager ; tandis qu'à l'intérieur résonnait le marteau du commissaire-priseur, il quitta sa vieille maison, appuyé sur Anna, pour ne plus jamais y revenir. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 87-88) Carsten connaît le déclin financier et social, il habite à présent avec Anna dans une petite maison au toit de chaume : « Rue du Sud, en haut, bien au-delà de l'ancienne boutique d'Henri, là où les dernières petites maisons ont des toits de paille, c'est là maintenant qu'ils vivaient ensemble. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 88)

La maison familiale aux murs solides, signe de la réussite sociale et économique d'une famille est d'abord envahie par la mer, puis abandonnée au profit d'une maison beaucoup plus petite à cause de difficultés économiques. La maison est la représentation concrète d'un éboulement psychique et psychologique, les membres de la famille sont touchés par le malheur : Heinrich a disparu, Carsten est malade, Brigitte est décédée, Anna est seule et la maison finit par être vendue aux enchères. Elle est la preuve tangible de la décrépitude d'une famille complètement détruite par le malheur. La situation de la maison dans le monde est, d'après Bachelard, « la situation qui nous donne, d'une manière concrète, une variation de la

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Eine Weile noch stand er, das Ohr gegen die Tür gedrückt, dann endlich ging er fort. Aber nicht durch den Hof nach der Twiete, wo die Tür vielleicht noch frei von Wasser war ; er ging durch den Flur an die Schotten der offenen Haustür, an denen schon bis zur halben Höhe das Wasser hinaufklatscht. », II, 516-517.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Carsten musste ausziehen ; während drinnen der Auktionshammer schallte, ging er, von Anna gestützt, aus seinem alten Hause, um es niemals wieder zu betreten. », II, 521.

<sup>3</sup> *Ib.* : « Oben in der Süderstraße, weit hinter Heinrich's früherem Gewese, dort wo die letzten kleinen Häuser mit Stroh gedeckt sind, war jetzt ihre gemeinschaftliche Heimat. », II, 521.

situation, souvent si métaphysiquement résumée, de l'homme dans le monde. »<sup>1</sup> Pour le dire autrement : « Te voilà donc, pauvre philosophe, à nouveau dans la tempête, dans les tempêtes de la vie ! »<sup>2</sup> Le changement de maison est représentatif d'un mouvement horizontal : Carsten quitte la grosse maison familiale pour une toute petite se situant dans la même ville, un peu plus loin.

### **La verticalité : « La maison de la cave au grenier »<sup>3</sup>**

Dans *Curator*, la maison est le lieu privilégié de l'enfance, elle est en effet une maison de famille dans laquelle regorgent les souvenirs. Il s'agit par ailleurs de la mémoire de l'auteur lui-même, c'est-à-dire, de Storm ayant habité Husum, près du port : « Avec le nom de Storm, c'est la représentation de la ville de Husum qui vient à l'esprit de la plupart des Allemands, la 'ville grise au bord de la mer', c'est ainsi qu'est confirmé l'indestructible lien entre le poète et sa patrie. »<sup>4</sup>

Toujours d'après Bachelard, cet habitat constitue « une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai. Elle est, disais-je [Bachelard, R.L.], cette maison onirique, la crypte de la maison natale. »<sup>5</sup> La maison de Carsten est placée sous le signe de la solidité, de la force et de l'immutabilité. Elle est effectivement sensée résister à tout type d'assaut, comme par exemple les tempêtes. Relevons à la fin de la nouvelle : « Sa maison [celle de Carsten, R.L.], celle qui était en pierres, résisterait de toute façon [à la tempête, R.L.] ; c'est à un autre effondrement de sa demeure qu'il songeait, et qu'il ne pouvait empêcher. »<sup>6</sup> (*Curator*, 80)

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 43.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, ib., p. 22.

<sup>4</sup> Franz Stuckert, *Der Dichter in seinem Werk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1952, p. 10 : « Mit dem Namen Storm taucht für die meisten Deutschen unwillkürlich die Vorstellung seines Heimatortes Husum, 'der grauen Stadt am Meer', auf, und damit wird für das allgemeine Bewußtsein schon der unlösliche Zusammenhang bestätigt, der den Dichter mit seiner Heimat verband. » Traduction par moi-même.

<sup>5</sup> Gaston Bachelard, ib., p. 33.

<sup>6</sup> *Curator* : « Sein Haus, das steinerne, würde schon stehen bleiben ; ein anderer Untergang seines Hauses stand ihm vor der Seele, dem er nicht zu wehren wusste. », II, 514. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction afin de mettre en évidence l'opposition existant entre la pierre et la mer, par conséquent, l'opposition entre la maison et le bateau, deux lieux touchés différemment par la mécanique fatale.

L'autre type d'effondrement auquel pense Carsten concerne celui de son fils qui va droit à sa perte à force de jouer et de dilapider son argent. L'expression « en pierres », en allemand « steinerne » met en opposition la construction sur la terre et celle sur l'eau qu'est le bateau, que nous abordons dans le chapitre suivant. Si la maison n'est pas détruite par les vents violents, c'est pour mieux montrer la fragilité des embarcations, telles que les barques ou les bateaux. De cette façon, les 'maisons en pierres' sont beaucoup plus résistantes aux coups du sort et à la mécanique fatale que les 'maisons sur l'eau', en d'autres mots, que les navires ou les bateaux. Ainsi, cette maison de famille figurant dans *Curator* est un élément significatif du destin qui constitue le noyau de la nouvelle. En effet, elle est représentative de la déchéance de la famille, telle qu'elle figure plus tard dans *Les Buddenbrook* (1901) de Thomas Mann. Karl Ernst Laage précise à ce propos : « C'est justement dans sa rudesse et dans la conséquence inexorable avec laquelle Storm décrit le déclin de la maison dans la ruelle que se trouve le cœur de cette nouvelle. »<sup>1</sup> Tandis que Thomas Mann résume cette nouvelle ainsi : « Récit d'une beauté magnifiquement sérieuse et inexorable dans laquelle est instauré un monument à la misère du fils et à la conscience paternelle opprimée. »<sup>2</sup>

Cette maison se situe dans la ville, il s'agit en fait, comme pour la maison, de l'image réaliste de Husum, ville de petite taille considérée comme puissante, voire menaçante, cependant moins dangereuse que la grosse métropole de Hambourg se situant à proximité, en effet, il considère sa ville de province comme idyllique, paisible et agréable<sup>3</sup>. C'est à travers cette ville et les appréhensions qu'elle soulève que Storm met en évidence les craintes que Carsten a pour son fils Heinrich :

Pourtant – et il ne cessait d'y penser – ce à quoi s'était laissé entraîné son fils, si faible de caractère, dans la **grande métropole**, cela était impossible **ici, dans leur petite**

---

<sup>1</sup> Karl Ernst Laage, Commentaire à la nouvelle : « Gerade in ihrer Herbheit und in der unerbittlichen Konsequenz, mit der Storm den Untergang des Hauses an der Twiete schildert, liegt die besondere Bedeutung dieser Novelle », Deutscher Klassiker Verlag, p. 956.

<sup>2</sup> Thomas Mann, *Theodor Storm : Essay*, Heide, Boyens Medien, 1996 : « Eine Erzählung von wunderbar ernster und unerbittlicher Schönheit, [in der] dem Elend des Sohnes und dem beklommenen Vatergewissen ein ergreifendes Denkmal gesetzt ist. », p. 658.

<sup>3</sup> Hartmut Vinçon, *Storm*, Reinbeck bei Hamburg, Rororo, 2004, p. 39 : « Storm poetische Produktion steht von Anfang an unter dem Bann des Idyllischen. Eine ihrer Motivationen ist es, verklärend einzelne Bildchen und Ereignisse aus dem scheinbar friedlichen bürgerlichen Leben vorzustellen. » (Traduction libre par moi-même)

**ville** ! Si seulement il l'avait bientôt ; s'il l'avait maintenant près de lui ! Une peur panique s'empara de lui, la peur que son fils, au dernier moment, alors que le port, peut-être était en vue, se laisse emporter une fois encore par **les tourbillons de la ville**.<sup>1</sup> (*Curator*, 61)

Nous abordons à présent une étude de la maison de Carsten selon un axe vertical tel que Bachelard la présente dans *La poétique de l'espace*<sup>2</sup> :

Pour mettre en ordre ces images, il faut, croyons-nous envisager deux thèmes principaux de liaison :

1° La maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de la verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité.

2° La maison est imaginée comme un être concentré. Elle nous appelle à une conscience de centralité.<sup>3</sup>

Chez Bachelard, « la verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. »<sup>4</sup> Il ajoute : « Les marques de cette polarité sont si profondes qu'elles ouvrent, en quelque manière, deux axes très différents pour une phénoménologie de l'imagination ». <sup>5</sup> Ainsi, l'étage prend cette connotation : « Les étages élevés, le grenier, le rêveur les 'édifie', il les réédifie bien édifiés. Avec les rêves dans la hauteur claire nous sommes, répétons-le, dans la zone rationnelle des projets intellectualisés. »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Aber dennoch – und immer wieder stand ihm das vor Augen – wozu die Verhältnisse der **Großstadt** den schwachen Sohn verführt hatten, **hier in der kleinen Stadt** war das unmöglich ! Wenn er ihn nur bald, nur gleich zur Stelle hätte ! Eine fieberhafte Angst befahl ihm, sein Sohn könne eben jetzt, im letzten Augenblick, wo doch vielleicht der sichere Hafen ihm bereit stehe, noch einmal **sich in jenen Strudel** wagen. », II, 497. Je mets en avant les éléments se rapportant à la ville dans la citation ainsi que dans la traduction.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 45.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *ib.*, p. 34-35.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *ib.*, p. 35.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

Brigitte, la sœur de Carsten ainsi que Anna se situent à l'étage : « Les deux femmes finirent par rejoindre la chambre qu'elles partageaient à l'étage et qui donnait sur la cour. »<sup>1</sup> (*Curator*, 66) Il leur faut monter un escalier pour atteindre la chambre, celui-ci est « le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude. » (Id.) L'escalier est l'objet représentatif de cet échange entre le bas et le haut. Notons par exemple ces passages : « Il [Carsten, R.L.] entendit alors craquer dans le couloir les marches de l'escalier. »<sup>2</sup> (Ib., 36)

La chambre de Heinrich se trouve également à l'étage de la maison : « Puis il [Carsten, R.L.] se dirigea vers la porte et écouta dans le couloir ; comme tout était silencieux, il monta avec précaution l'escalier menant à la chambre de son fils. »<sup>3</sup> (*Curator*, 40) L'étage est associé à la chambre de Juliane décédée, autrement dit, cette pièce à coucher est directement liée à la mort. L'escalier n'a pas été utilisé depuis très longtemps, objet marqué en quelque sorte lui aussi par la mort. Il est comme un moyen de passer de la mort vers la vie et inversement :

Puis, quittant la cour, il ouvrit une porte qui séparait la salle d'une dépendance où, à l'étage, se trouvait la chambre dans laquelle Juliane était morte. L'escalier étroit, inutilisé depuis des années, craqua sous ses pas, comme si le passé sortait de son sommeil. En haut, dans la chambre, sous la fenêtre donnant sur la sombre ruelle du port, il y avait un bois de lit à moitié rongé par les vers.<sup>4</sup> (Ib.,61)

Dans *Kirch*, la maison est constituée d'un étage où se trouvent les chambres. L'escalier tient une place importante car cet espace de transition entre le haut et le bas est emprunté par Heinz au moment où il décide de quitter sa famille. L'escalier devient le lieu par

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Endlich gingen die Frauen in das Oberhaus nach ihrer gemeinschaftlichen Schlafkammer, welche gegen den Hof hinaus lag. », II, 502. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Ib. : « Da hörte er auf dem Flur die Stiegen der Treppe krachen. », II, 475. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>3</sup> Ib. : « Dann schritt er zur Tür und horchte auf den Flur hinaus ; als Alles ruhig blieb, ging er zur Treppe und stieg behutsam zur Kammer seines Sohnes hinauf. », II, 479. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>4</sup> *Curator* : « Von hier zurückkommend, öffnete er eine Tür, die aus dem Pesel in einen Seitenbau und in dessen oberem Stockwerk zu Julianens Sterbekammer führte. Die schmale, seit Jahren nicht gebrauchte Treppe krachte unter seinen Tritten, als führe die alte Zeit aus ihrem Sclafe auf. Droben in der Kammer, unter dem Fenster, das auf die düstere Twiete ging, stand ein leeres, von Würmen halb zerstörtes Bettgestell », II, 497.

lequel transite l'ultime instant d'adieu et de rejet par le père, moment d'autant plus significatif qu'il est vécu à travers le sens de l'ouïe de Hans :

A chaque coup sonné au clocher, il avait tendu davantage l'oreille pour essayer de distinguer, en haut, un premier mouvement. Après une longue attente, il lui avait semblé qu'une fenêtre s'ouvrirait, mais tout était redevenu silencieux, et les minutes s'écoulèrent comme si elles ne voulaient pas passer. Elles s'écoulèrent néanmoins, et il finit par entendre une porte grincer légèrement, des pas descendre l'escalier jusque dans le corridor, et ... oui, tourner la clé dans la serrure de la porte d'entrée. »<sup>1</sup> (Kirch, 117)

Dans *Curator*, la chambre est réservée aux femmes, c'est l'endroit où ces deux êtres trouvent quiétude, réconfort et protection. Ici, dans cette chambre, à l'étage de la maison, les femmes y trouvent la sécurité, elles n'y craignent rien, pas la mer menaçante, pas la tempête qui gronde, pas l'environnement extérieur dangereux. Cet espace est un lieu d'attente et de repli, relevons ce moment où Anna attend Carsten dans sa chambre afin de lui demander son argent qu'elle souhaite remettre ensuite à Heinrich. Le mouvement s'effectue vers le bas :

Enfin, la cloche de la porte d'entrée retentit et Anna, qui attendait, assise dans sa chambre, à l'étage, entendit entrer son père adoptif dont le bruit de pas disparut aussitôt dans la salle de séjour. Elle patienta un bref instant puis se leva, décidée à agir, elle tamponna encore ses yeux avec un mouchoir hupide et descendit.<sup>2</sup> (*Curator*, 33)

---

<sup>1</sup> Kirch: «Aber Einer im Kirchschen Hause war dennoch mit ihm wach gewesen. Hans Kirch hatte schon vor dem Morgengrauen aufrecht in seinem Bett gesessen ; mit jedem Schläge der Turmuhr hatte er schärfer hingehorcht, ob nicht ein erstes Regen in dem Oberhause hörbar werde. Nach langem Harren war ihm gewesen, als würde dort ein Fensterflügel aufgestoßen ; aber es war wieder still geworden, und die Minuten dehnten sich und wollten nicht vorüber. Sie gingen dennoch ; und endlich vernahm er das leise Knarren einer Tür, es kam die Treppe in den Flur hinab, und jetzt – er hörte es deutlich, wie sich der Schlüssel in dem Schloß der Haustür drehte. », III, 119. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> *Curator* : « Da endlich schellte die Haustürglocke, und Anna, die oben harrend in ihrer Kammer saß, hörte den Schritt ihres Pflegevaters, der gleich darauf unten in dem Wohnzimmer verschwand. Noch eine kleine Weile, dann richtete sie sich zu raschem Entschluß auf, drückte noch ein paar Mal mit einem feuchten Tuch auf ihre Augen und ging ins Unterhaus hinab. », II, 472. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

Un autre extrait est marquant de par son rapport à la verticalité. En effet, à la fin de *Curator*, la tempête sévit, Brigitte garde la petite voisine Christine en l'absence de ses parents ; elle prend la décision de se réfugier avec l'enfant à l'étage, dans sa chambre afin de se prémunir contre la tempête : « C'est le Bon Dieu, ma petite Christine ; ce qu'il fait est bien fait. Mais viens, nous allons monter dans ma chambre. »<sup>1</sup> (*Curator*, 79) Ici, la chambre est véritablement considérée comme le refuge où les individus peuvent se sentir en sécurité.

Cet état de sécurité à l'étage se retrouve également dans *Kirch*, en effet, Lina, la fille de Hans, habite au-dessus de chez son père avec son époux Christian. Au moment du cauchemar du père, la fille et son conjoint l'entendent et s'apprêtent à descendre pour rassurer le père : « Enfin un cri perçant s'échappa de sa poitrine [celle de Hans après le cauchemar, R.L.], et aussitôt après il entendit un remue-ménage dans la chambre des jeunes gens au-dessus de lui, ainsi que de nouveau, la tempête secouant férocement les montants de la maison. »<sup>2</sup> (*Kirch*, 127-128)

Chose très particulière, Storm ne parle pas de cave dans la maison de Carsten ni dans celle de Kirch. Or, nous savons que la cave est par excellence : « [...] l'« être obscur » de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. »<sup>3</sup> Est-ce un choix de la part de l'auteur de ne pas faire figurer la cave dans les deux maisons ? L'étage s'y trouve effectivement, mais la verticalité s'arrête à l'étage où se situent la chambre des femmes et ne descend pas plus en bas. Tandis que la cave est le lieu de tous les dangers, de toutes les menaces, à la grande différence de l'étage ou du grenier. La cave, c'est la représentation de l'inconscient, l'endroit où se logent les peurs puisqu'« [...] à la cave, les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme à la cave voit danser les ombres sur la noire muraille. »<sup>4</sup> S'il n'y a pas de cave décrite dans Carsten, cela signifie-t-il qu'il n'y a pas

---

<sup>1</sup> Ib. : « Das ist de liebe Gott, Christinchen ; was er tut, das ist wohl getan. – Aber komm, wir wollen oben nach meiner Kammer gehen ! », II, 513. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Hans Kirch wollte rufen, aber er saß wie gelähmt mit seinen aufgestemmtten Armen ; endlich brach ein lauter Schrei aus seiner Brust, und gleich darauf auch hörte er es über sich in der Schlafkammer der jungen Leute poltern, und auch den Sturm hörte er wieder, wie er grimmig an den Pfosten seines Hauses rüttelte. », III, 125. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 35.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *ib.*, p. 36.

de danger existant dans cette maison ? Probablement, oui. Par contre, les dangers se situent plus amplement à l'extérieur de la maison, l'accent étant effectivement placé sur les menaces extérieures à la maison. Tous les dangers se concentrant autour de la maison, Storm amplifie ainsi l'existence de ces dangers autour de la maison et attribue à celle-ci les qualités d'un véritable cocon, lieu de protection et de refuge, les femmes en particulier se trouvant protégées corps et âmes dans leur chambre à l'étage. Cependant, à la fin du texte, Anna ne se trouve plus à l'étage comme si le cocon n'existait plus, elle a sa propre maison avec Heinrich « dans la grande rue du sud ». <sup>1</sup> (*Curator*, 71)

Dans *A cheval*, Hector de Gribelin, après avoir renversé avec son cheval la petite vieille devant le palais de l'Industrie, « [...] quand il sut qu'elle n'était pas morte, Hector reprit espoir et promit de subvenir aux frais de sa guérison. » (*A cheval*, I, 708) A partir de ce moment, un engrenage dans lequel Hector est pris pieds et poings liés, se met en marche. La vieille se plaint sans cesse qu'elle ne peut plus bouger par la faute d'Hector, elle le rend responsable et coupable de l'accident et ne se gêne pas pour le lui faire remarquer : « Je n'peux pu r'muer, mon pauv'monsieur, je n'peux pu. » (*Ib.*, I, 710) Et la situation n'évolue pas : « Rien de changer, absolument rien. » (*Id.*) Autrement dit, la petite vieille fait clairement comprendre à Hector et aux médecins que son état physique ne s'est pas amélioré et qu'elle est condamnée à ne plus pouvoir se mouvoir. Hector, quant à lui, est voué à subvenir à ses besoins jusqu'à la fin des jours de la vieille femme. La femme d'Hector, désespérée, en arrive à la conclusion suivante, un jour qu'il rentre de la maison de santé : « Il vaudrait mieux encore la prendre ici [dans notre maison, R.L. C'est moi-même qui souligne.], ça nous coûterait moins cher. » (*Id.*) L'adverbe de lieu « ici » indique la maison d'Hector. Par là, la seule solution restant consiste à accueillir contre son gré la vieille et ainsi, la voir chaque jour engrosser un peu plus et profiter de la situation. Hector est catastrophé à cette idée : « Ici, chez nous, y penses-tu ? » (*Id.*) L'adverbe de manière « ici » est répété, mettant l'accent sur le lieu de vie d'Hector et de sa famille, et est renforcé par l'expression « chez nous ». La maison devient ici le lieu d'accueil de l'élément perturbateur, c'est-à-dire, de la petite vieille, elle est ici l'objet de réception ainsi que l'objet témoin de dégradation de la situation de vie des personnages. Ce qui est surprenant, c'est de voir que la décision d'accueillir la vieille à la

<sup>1</sup> Curator : « Mit dem Eckhause an der anderen Seite der Twiete beginnt vom Hafensplatz nach Osten zu die Krämerstraße, deren gegenüberliegende Häuserreihe, am Markt vorüber, sich in der langen Süderstraße fortsetzt. Dort in einem geräumigen Hause, wohnten Heinrich und Anna. Vor dem Laden auf dem geräumigen Hausflur [...]. », II, 506. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

maison, autrement dit, l' 'objet' du malheur, n'est pas prise par Hector, mais par sa femme. Cela signifie qu'il n'est pas maître de la situation, ce n'est pas lui qui a le pouvoir de décider ou de délibérer, mais son épouse ; il est donc sous l'influence de la petite vieille, des médecins, et même, de sa femme qui souhaite prendre à la maison l'accidentée, en invoquant à ce moment une raison économique. A la fin de la nouvelle, le couple accueille donc la petite vieille chez lui. Maupassant ne signale ni déménagement dans une autre maison plus vile, ni à l'étage d'un immeuble, néanmoins, il est intéressant de noter cette réflexion de l'auteur tout au début du texte : « Etrangers à la vie moderne, humbles et fiers, ces aristocrates nécessiteux habitaient les étages élevés de maisons endormies. Du haut en bas de ces demeures, les locataires étaient titrés ; mais l'argent semblait rare au premier comme au sixième. » (Ib., I, 705) Maupassant a dans l'idée cette décadence d'un homme qui se manifeste par le déménagement d'étage à étage. Louis Forestier dans ces notes ajoute que « la vie mondaine de Maupassant lui permettait de juger les divers 'étages' [...] de l'aristocratie. [...] Il apparaît que « plus on déchoit en charme et fortune, plus on s'élève en étage. »<sup>1</sup>

Cette remarque se confirme dans *La parure* : Mathilde Loisel, après avoir perdu la parure prêtée par son amie Mme Jeanne Forestier, va tout faire pour racheter un bijou tout semblable, au point de « connaître la vie des nécessiteux. » (*La parure*, I, 1204) Cet achat coûte beaucoup aux Loisel. Le couple doit « [...] payer cette dette effroyable [...]. » (Id.) Par conséquent : « On renvoya la bonne ; on changea de logement ; on loua sous les toits une mansarde. »<sup>2</sup> (Id.) La maison est ici représentative de la décadence financière du couple. Elle est l'image-même d'un mouvement vers la pauvreté, celle-ci étant provoquée par un mauvais coup du hasard, puisqu'à un moment de sa vie, Mathilde perd un objet qu'elle croit précieux, et qu'elle doit, après cette mésaventure, rembourser. Pour cela, le couple doit tout sacrifier, même leur maison. Ils quittent celle-ci pour se retrouver au fin fond d'un toit, de cette mansarde, pour ainsi dire, au grenier, point culminant de la verticalité d'une maison.

Autre représentation de la verticalité, notamment avec la représentation de la chute depuis la tour du maire Renardet dans *La Petite Roque*, représentatif d'un mouvement descendant. La tour est symbolique de la verticalité, ce n'est effectivement pas une maison à l'horizontal, mais bien une maison droite comme un [i], signe marquant de la verticalité. En effet, Renardet, après avoir, en vain, tenté, auprès du piéton Médéric, de récupérer le courrier

---

<sup>1</sup> Louis Forestier, *Maupassant, Contes et nouvelles*, op. cit., p. 1503.

<sup>2</sup> C'est moi-même qui souligne dans la citation pour mettre en avant le fait que le couple Loisel change de maison pour un logement beaucoup plus petit et humble.

dans lequel il se dénonçait en tant que meurtrier de la petite Roque, se précipite dans sa maison, grimpe par la suite dans sa tour de laquelle il se jette soudainement :

Alors Médéric à son tour s'arrêta et regarda cette fuite avec stupéfaction. Il vit le maire rentrer chez lui, et il attendit encore comme si quelque chose de surprenant ne pouvait manquer d'arriver. Bientôt, en effet, la haute taille de Renardet<sup>1</sup> apparut au sommet de la tour du Renard. Il courait autour de la plate-forme comme un fou ; puis il saisit le mât du drapeau et le secoua avec fureur sans parvenir à le briser, puis soudain, pareil à un nageur qui pique une tête, il se lança dans le vide, les deux mains en avant. (*La Petite Roque*, II, 618)

La maison du maire devient son ultime refuge, elle devient son lieu de mort et le moyen par lequel il peut se suicider puisque la tour fait partie de la maison. La maison devient acteur et observateur de la mort de Renardet qui est en train de se jouer. Pour finir : « [...] ils [les bûcherons, R.L.] [trouvèrent, R.L.] au pied des murs un corps sanglant dont la tête s'était écrasée sur une roche. » (Ib. II, 650) Cependant, différencions la maison de la tour, notamment dans la maison, la chambre de Renardet dans laquelle il voit le fantôme de la petite Roque derrière le rideau.<sup>2</sup>

### **Le dedans**

A présent, abordons l'étude de la maison selon un axe intérieur/ extérieur tel que l'énonce Bachelard selon « la dialectique du dehors et du dedans. »<sup>3</sup> Ces deux concepts sont une représentation métaphysique de l'être face au monde qui l'entoure et Bachelard l'exprime en ces termes :

L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors : tout se dessine, même l'infini. On veut fixer l'être et en le fixant on veut transcender toutes

---

<sup>1</sup> « Sa haute taille » ne fait que renforcer l'impression de grandeur et donc de verticalité.

<sup>2</sup> « Puis, dès qu'une ligne blanche apparaissait au plafond, annonçant le jour prochain, il se sentait délivré, seul enfin, seul dans sa chambre ; et il se recouchait. Il dormait alors quelques heures, d'un sommeil inquiet et fiévreux, où il recommençait souvent en rêve l'épouvantable vision de ses veilles. », *La Petite Roque*, II, 644. La chambre se transforme en lieu de cauchemar.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 191.

les situations pour donner une situation de toutes les situations. On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si on touchait aisément les primitivités.<sup>1</sup>

Le dehors en devient presque la représentation du danger, par opposition au-dedans où l'individu s'y retrouve dans l'apaisement, la quiétude et la tranquillité. Bachelard reprend ici la pensée de Rilke à ce propos :

C'est souvent par la concentration même dans l'espace intime le plus réduit que la dialectique du dedans et du dehors prend toute sa force. On sentira cette élasticité en méditant cette page de Rilke<sup>2</sup> : 'Et il n'y a presque pas d'espace ici ; et tu te calmes presque à la pensée qu'il est impossible que quelque chose de trop grand puisse se tenir dans cette étroitesse.' Il y a une consolation à se savoir au calme dans un espace étroit. Rilke réalise intimement – dans l'espace du dedans – cette étroitesse, où tout est à la mesure de l'être intime.<sup>3</sup>

Comme nous le signalions plus haut avec *Curator* et *Kirch*, le « dedans » est la représentation de l'intime, de la protection et du sentiment de sécurité, Bachelard parle à ce sujet de la chambre du poète dans laquelle ce dernier réussit à centrer sa pensée sur sa poésie : « [...] cette chambre, la chambre où l'on écrit, est si tranquille, elle mérite si bien son nom de chambre 'solitaire' ! Où l'on habite par la grâce de l'image, comme on habite une image qui est 'dans l'imagination'.<sup>4</sup> Par contre, comme déjà vu, la chambre dans *La Petite Roque* est le signe du cauchemar.

Nous choisissons ici d'analyser les pièces dont Storm fait la description dans *Curator*. Nous considérons la chambre et la salle-à-manger comme le dedans, lieu de protection et

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *ib.*, p. 192.

<sup>2</sup> Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Lauridge Brigge*, Paris, Poche, 1995, p. 106. Cité par Bachelard, p. 192.

<sup>3</sup> *Ib.*, p. 205.

<sup>4</sup> *Ib.*, p. 204. Les paroles de Bachelard se rapportent ici au poème de Pierre-Jean Jouve intitulé 'Les Noces'. Nous citons ici les vers repris par Bachelard lui-même : « La cellule de moi-même emplit d'étonnement/ La muraille peinte à la chaux de mon secret. » 'Les Noces', p. 50. Bachelard rapproche le lait de chaux à la quiétude de la chambre dans laquelle le poète se recueille pour écrire. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

d'intimité, tandis que le bureau, nous l'estimons comme appartenant à l'extérieur, endroit de travail par excellence, c'est ici par exemple que Carsten Curator y fait ses calculs, liés directement à la vie sociale extérieure. C'est dans ce sens que nous désignons le bureau comme proche du dehors. Dans la maison de Carsten, le dedans, là où la famille se sent en sécurité, est défini d'une part par l'étage pour les femmes et d'autre part, au rez-de-chaussée, de la salle-à-manger et de la chambre. Si la salle-à-manger est collective puisque toute la famille s'y retrouve, la chambre, quant à elle est plus personnelle, elle est le lieu de l'intimité. Pour commencer, situons la salle-à-manger dans la maison de Carsten : « Dans la grande pièce, fraîche et carrelée, derrière le vestibule, elle [Anna, R.L.] déposa son chapeau et son châle [...]. »<sup>1</sup> (*Curator*, 26) Devant la maison, une rangée de tilleuls empêche la lumière du soleil de rentrer dans la salle-de-séjour. Cette pièce semble nue, elle est petite et pourtant il s'y trouve un certain nombre d'objets. Relevons cette description extrêmement précise de l'agencement de la salle-de-séjour :

L'étroite **salle de séjour**, son aménagement, ses **meubles**, n'étaient guère plus jeunes que le poirier. Les **fenêtres** en encorbellement donnaient sur la place du port. Au fond de la **pièce**, dans le **lit** clos, dont les portes de verre étaient fermées pendant la journée, les parents du maître y avaient dormi, puis s'y étaient allongés, l'un après l'autre, pour leur dernier sommeil. A l'époque comme aujourd'hui encore, il y avait dans le coin ouest du renforcement le **fauteuil** de cuir [...]. La **table** elle aussi, entre une **chaise** et le **fauteuil** avait conservé son emplacement sous les fenêtres. Les coquillages posés dessus, qui venaient de pays lointains, servaient à présent de presse-papiers pour toutes sortes de documents ; autrefois ils avaient décoré la **commode** qui se trouvait sur un côté ; au-dessus de celle-ci, le propriétaire actuel y avait fait installer une petite **étagère** [...].<sup>2</sup> (*Ib.*, 29. C'est moi-même qui mets en évidence certains termes.)

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Im Pesel, einem kühlen mit Fliesen ausgelegten Raume hinter dem Hausflur, legte sie Hut und Tuch ab [...]. », II, 465.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Nicht viel jüngeren Datums als der alte Birnbaum waren **Einrichtung** und **Gerät** des schmalen **Wohnzimmers**, das mit seinen **Ausbaufenstern** nach dem Hafenplatze hinaus lag. In dem **Alkovenbette**, dort in der Tiefe **desselben**, dessen Glastüren über Tag geschlossen waren, hatten schon die Eltern des Hausherrn sich zum nächtlichen und nach einander auch zum ewigen Schläfe hingelegt ; schon derzeit, wie noch heute, stand in der Westecke des Ausbaues der **lederbezogene Lehnstuhl** [...]. Auch der **Tisch**, der zwischen einem **Stuhle** und dem **Ledersessel** unter den Ausbaufenstern stand, hatte seinen alten Platz behauptet ; nur waren die ausländischen Muscheln, welche jetzt auf demselben als Papierbeschwerer für allerlei Schriftwerk dienten,

Par ailleurs, un changement s'effectue de la chambre au salon, ensuite, la description se poursuit par une phrase négative, en effet, Storm décrit ce qu'il n'y a pas, pour mettre ainsi en avant ce qui se trouve accroché au mur, soit, le tableau représentant une lignée généalogique de la famille de Carsten : « La pièce **ne** contenait **pas** de canapé ; il **n'y** aurait **pas** la place d'en mettre un. En revanche, il y avait au mur un portrait d'ancêtres assez imposant [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 30. Je mets en avant la négation.) Le manque de place significatif souligne l'appartenance de la famille à la petite bourgeoisie. La maison n'est pas très grande, elle ne témoigne pas d'une grande richesse. Par là, un lien existe entre la maison et le rang social des personnages, la maison est par conséquent et ceci est une évidence, un objet de valeur sociale. Chez l'auteur allemand, la bourgeoisie est évidente, tandis que chez l'écrivain français, la classe sociale la plus représentée est celle des paysans. La belle demeure est le signe de richesse extérieure propre à la petite bourgeoisie allemande. La maison est par ailleurs proche du port, cela a son importance, puisque, nous le verrons plus bas, il y a jonction entre trois lieux symboliques que sont la maison, le bateau et l'eau. En effet :

Carsten s'était approché de la fenêtre et regardait la nuit éclairée par la lune ; tout était si calme qu'il entendait au loin le bruit des eaux de ruissellement qui s'écoulaient dans le port, et parfois le claquement sourd des fanions sur les bateaux assurant la liaison avec les îles. »<sup>2</sup> (Ib., 35)

Comme nous le signalions plus haut, le bureau au rez-de-chaussée est le lieu de travail de Carsten, c'est pourquoi c'est une pièce qui joue un rôle de taille. Il renvoie en effet au for

---

früher eine Zierde der seitwärts stehenden **Schatulle** gewesen ; statt dessen hatte auf dieser der jetzige Besitzer ein kleines **Regal** errichten lassen [...]. », II, 468-469. C'est moi-même qui ai choisi de mettre en gras les mots appartenant au champ lexical de l'ameublement du salon dans la citation et la traduction.

<sup>1</sup> *Curator* : « Ein Kanapee war **nicht** ins Zimmer gekommen ; es wäre auch **kein** Platz dazu gewesen. Andererseits aber fehlte es **nicht** an einem ziemlich stattlichen Ahnenbilde [...]. », II, 469. Storm utilise aussi la formulation négative pour introduire le tableau : « Es fehlte nicht [...] », l'effet n'est pas rendu dans la traduction d'Alain Cozic.

<sup>2</sup> Ib. : « Carsten war ans Fenster getreten und blickte in die Mondhelle Nacht hinaus ; es war so still, dass er weit unten das Rinnenwasser in den Hafen strömen hörte, mitunter ein mattes Flattern in den Wimple, der Halligschiffe. », II, 474.

intérieur<sup>1</sup> du personnage principal puisque ce dernier vit surtout à travers son travail et sa fonction de curateur, rappelons que le nom du personnage évoque sa fonction. Dans le bureau, Carsten peut se concentrer pour faire ses comptes et s'occuper de ceux de curatelles dont il a la charge : « Sur le **bureau**, débarrassé pour l'occasion de tous les livres de calculs et de comptes [...] »<sup>2</sup> (Ib., 43. C'est moi-même qui mets en gras.) Relevons encore : « Ce n'est que tard dans l'après-midi que Carsten revint s'asseoir à son **bureau**. Mais ce jour-là, il ne s'occupa pas des affaires dont il avait la charge d'ordinaire [...] »<sup>3</sup> (Ib., 61. Je mets en évidence les termes.) En outre, le bureau est le lieu par excellence de la rêverie au sens bachelardien du terme, citons ici :

[...] la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. [...] Elle [la maison, R.L.] maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. Avant d'être 'jeté au monde' comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau.<sup>4</sup>

Le bureau constitue la plus petite entité de la maison possédant exactement les caractéristiques relevées ci-dessus, pour être plus précise, celle de l'intimité et de la rêverie appartenant au dedans, ainsi que celle en lien avec l'extérieur ou le dehors, attendu que le travail de Carsten est en relation avec les affaires sociales des gens de la ville. Relevons ce passage significatif alliant les notions de dehors en tant que dangerosité et de dedans en tant que sécurité, plus exactement, le dedans à l'étage, au sommet de la verticalité. Ce passage se

---

<sup>1</sup> Nous faisons ici le lien avec la cave qui n'existe pas et qui renvoie comme ici au côté intime du personnage. Cf. référence plus haut.

<sup>2</sup> Ib. : « Vom **Arbeitstische**, der heute von allen Rechnungs- und Kontobüchern entlastet war [...] ». », II, 481. Le fait que le bureau se trouve dépouillé de ses objets est significatif du vide dans lequel le personnage veut se retrouver afin d'être en communion avec lui-même et de pouvoir mieux orienter ses pensées vers une plausible solution à ses problèmes. Cette description fait écho au désir de se plonger en son for intérieur comme une sorte de méditation intime tel que le bureau le révèle et ceci encore plus lorsqu'il est complètement mis à nu.

<sup>3</sup> Ib. : « Erst spät am Nachmittag saß Carsten wieder an seinem **Arbeitstisch**. Doch waren es nicht die gewohnten Dinge, die er heute vornahm [...] ». », II, 497. Dans la citation ainsi que dans celle qui précède et dans leur traduction, je choisis de mettre en évidence le mot « bureau ».

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, op. cit., p. 26.

trouve à la fin de la nouvelle *Curator*, au moment où la petite voisine Christine confie à Brigitte son appréhension face à la tempête :

Au dehors, le clapotis de l'eau, le sifflement du vent dans les cordages des bateaux, les appels et les cris des gens ; la tempête, comme furieuse, secouait les volets, on eût dit qu'elle voulait les arracher. 'Hou ! dit l'enfant, cela va entrer, cela va m'emporter !'

- Mon enfant, mon enfant ! s'écria la vieille femme, que dis-tu là ? Qu'est-ce qui doit entrer ?

- Je ne sais pas, ma tante ; ce qu'il y là a dehors !<sup>1</sup> (*Curator*, 79)

Ce passage fait office de transition entre le dedans et le dehors, ce dernier représentant la tempête à l'extérieur ; le premier, la maison, plus exactement, l'étage de la maison, comme lieu de refuge et de sécurité. Les dangers commencent à toucher le rez-de-chaussée comprenant le bureau et finissent par atteindre l'étage, touchant ainsi le refuge des femmes.

### **Le dehors**

Dans cette étude sur le dehors, prenons d'abord l'exemple du jardin de Carsten qui est particulièrement bien décrit et qui prend toute son importance en tant que signifiant du dehors. En effet, la maison de Carsten se situe au coin d'une ruelle ou « Twiete<sup>2</sup> » en allemand, descendant vers le port. Carsten Curator en est le propriétaire, il est le maître des lieux. Cette maison est entourée d'un jardin, d'une cour avec des arbres, ceci est donc la représentation de l'extérieur : « Lorsque, peu après, la cloche de la porte résonna discrètement, annonçant l'arrivée du maître de maison absent jusque-là [...]. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 51) Derrière la maison se trouve une cour avec un cerisier et un poirier :

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Draußen das Klatschen des Wassers, das Pfeifen in den Schiffstauen, das Rufen und Schreien der Menschen ; wie grimmigzerrte es an den Läden, als wollte es sie herunterreißen. 'Hu', sagte das Kind, 'es kommt herein, es holt mich !' ' Kind, Kind', rief die Alte, 'Was sprichst du da ? Was soll herein kommen ?' 'Ich weiß nicht, Tante, das, was da außen ist !' », II, 481. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> La ruelle est nommée « Twiete » en Allemagne du Nord, c'est un mot propre au Frison.

<sup>3</sup> *Curator* : « Als kurz darauf ein gemessenes Läuten der Türschelle die Ankunft des bisher abwesenden Hausherrn anzeigte [...]. », II, 488. C'est moi-même qui souligne dans la citation, ainsi que dans la citation.

Lorsqu'ils [Anna et Carsten, R.L.] furent sortis du bâtiment, il indiqua de sa petite canne une ruelle adjacente au coin de laquelle se trouvait sa maison. [...]. Dans la petite cour derrière la maison, dans la ruelle près du port, il y avait, outre le cerisier pour lequel jadis les enfants réparaient les filets, sur l'un des côtés de l'étroite pelouse où l'on blanchissait le linge un grand poirier [...].<sup>1</sup> (Ib., 25)

Une porte dans le vestibule donne dans la cour et juste derrière celle-ci, il y a un puits : « Cependant, lorsqu'elle [Anna] se tourna vers le puits situé derrière la porte [...]. »<sup>2</sup> (Ib., 26)

Plus tard, la maison et le commerce qu'acquièrent Anna et Heinrich dans *Curator* représentent la maison de la génération suivante, elle est une autre maison abritant en son sein le couple de la femme fragile et de l'homme menaçant. Elle est grande et se trouve également non loin du port. Encore une fois, il faut faire le lien entre ces deux endroits que sont la maison et la mer. Voici ce qui est écrit sur cette maison :

Avec la maison sur le coin, de l'autre côté de la place donnant sur le port, commence, en direction de l'est, la rue Krämer. La rangée de maisons, en face, le long de la place du marché, se poursuit par la grande rue du Sud. C'est là, dans une demeure spacieuse, qu'habitaient Anna et Henri.<sup>3</sup> (Ib., 71)

A cette maison est attelé le magasin tenu par le couple : « Devant le magasin, la vaste entrée était de nouveau noire de monde les jours de marché [...]. »<sup>4</sup> (Id.) Ce dernier est

---

<sup>1</sup> Storm, ib. : « Als sie aus dem Hause getreten waren, wies er mit seinem Stöckchen nach einer Nebengasse, an deren Ecke seine Wohnung lag. [...]. In dem kleinen Hofe hinter dem Hause an der Twiete stand außer dem Kirschbaum, für den die Kinder einst die Netze flickten, an der Längsseite eines schmalen Bleichplätzchens ein mächtiger Birnenbaum[...]. », II, 465.

<sup>2</sup> Ib. : « Als sie sich aber hierauf dem hinter der Hoftür des Hauses befindlichen Brunnen zuwandte [...]. », II, 466.

<sup>3</sup> Ib. : « Mit dem Eckhause an der anderen Seite der Twiete beginnt vom Hafenplatz nach Osten zu die Krämerstraße, deren gegenüberliegende Häuserreihe, am Markt vorüber, sich in der langen Süderstraße fortsetzt. », II, 506. Notre attention se porte sur le nom de la rue qui signifie en français « rue des commerçants », tandis que Anna et Heinrich y possèdent un magasin. Le lieu devient tout à fait approprié pour y posséder un commerce, ce qui ne veut pas dire que le couple réussisse à le faire prospérer, au contraire.

<sup>4</sup> Id. : « Vor dem Laden auf dem geräumigen Hausflur wimmelte es an den Markttagen jetzt wieder von einkaufenden Bauern [...]. »

l'endroit de la rentrée d'argent. Il est significatif de la représentation sociale du couple dans la ville, repérons qu'il est adossé à la maison, autrement dit, le lieu d'intimité est directement lié au lieu social. Ici pas d'intimité sans représentation sociale et par conséquent, disparition de la puissance onirique puisque la maison est directement dans la ville : « Les rapports de la demeure et de l'espace y deviennent factices. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part. »<sup>1</sup> Entendons par « machine », 'commerce' et les mots de Max Picard repris par Bachelard font ici particulièrement écho. Ce commerce est représenté par le comptoir : « La tante Brigitte avait posé devant elle sur le comptoir le support du rideau de la boutique et était en train d'y fixer un voilage d'un blanc éclatant. »<sup>2</sup> (*Curator*, 50) Plus loin, nous lisons : « 'Mon enfant, mon enfant !' s'écria la tante depuis le comptoir, dans quel état tu te mets, va donc chercher un tabouret !' »<sup>3</sup> (Id.) Ce passage lié à l'installation du commerce de Heinrich et de Anna, matériellement représenté par le comptoir est associé à un moment heureux et pourtant plane déjà sur le couple le malheur à venir. En effet, c'est « à la lueur de la bougie qui brillait sur le comptoir »<sup>4</sup> (Ib., 66), que Anna reçoit une lettre de Heinrich lui demandant d'être sa femme.

### La prison

Pour conclure, finissons sur la représentation de la prison en tant que maison recluse dans laquelle les personnages sont enfermés, disons le autrement, la prison est le 'dedans du dedans' se situant au dehors de la société. John Hansen ou John Glückstadt pour la nouvelle allemande *Doppelgänger* et Jacques Randel dans le texte français *Le Vagabond*, sont deux vagabonds condamnés à la prison, sorte de maison fermée et recluse qui accueille des coupables de la société. Ainsi John Glückstadt est le père de la femme du forestier qui a purgé une peine de prison et dont le passé de prisonnier le poursuit :

---

<sup>1</sup> Max Picard, *La fuite devant Dieu*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 119, traduit de l'allemand par J.-J. Anstett, cité par Bachelard dans *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 43.

<sup>2</sup> *Curator* : « Die Frauen befanden sich beide auf dem sonnigen Hausflur in emsiger Beschäftigung ; Tante Brigitte hatte das Gardinenbrett des Ladenfensters vor sich auf dem Zahlisch liegen, bemüht, einen blütenweißen Vorhang daran festzunadeln [...]. », II, 487. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>3</sup> Id. : « 'Kind, Kind !' rief Tante Brigitte vom Ladentisch herüber ; 'Du wirst ja kochheiß, so hol' doch einen Schemel ! ». C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction. Cette référence au comptoir se retrouve dans *Kirch*, ce qui signifie bien que ce dernier joue un rôle prépondérant dans la narration chez Storm.

<sup>4</sup> Ib. : « Bei dem Lichte, das auf dem Ladentisch brannte, erkannte Anna mit Verwunderung in der Adresse Heinrich's Handschrift [...]. », II, 501. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

[...] il est exact que le père de ma femme s'appelait John Hansen ; mais pour les gens il était John Glückstadt, d'après le nom de la ville où, lorsqu'il était jeune, il avait purgé une peine de prison. Ma femme ignore tout de ce surnom et de la condamnation qui en est à l'origine [...].<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 173)

Dans *Le vagabond*, Jacques Randel, ne trouvant pas de travail à cause d'une situation économique nationale difficile, erre à la recherche d'une activité professionnelle qui lui permettrait de gagner de l'argent. Il se fait pincer à deux reprises par les gendarmes, la seconde est la bonne : « Les hommes [ les gendarmes, R.L.] le secouaient, prêts à le rudoyer, s'il faisait un geste, car il était leur proie à présent, il était devenu du gibier de prison, capturé par ces chasseurs de criminels qui ne le lâcheraient plus. » (*Le Vagabond*, II, 867)

La prison stigmatise les prisonniers, leur rendant la vie de tous les jours insupportables : les anciens condamnés ont des difficultés à retrouver une vie normale, ont du mal à se réinsérer dans la société, celle-ci les rejette, ne les apprécie pas, se méfie d'eux ; ainsi, un ancien prisonnier comme John Hansen ne peut plus recouvrer les joies d'une vie ordinaire, il est maudit, frappé par un mauvais coup du destin, à jamais marqué du sceau du condamné. La prison est une maison fermée à double, voire triple tour de laquelle les gens ne peuvent sortir, ou, s'ils en sortent, ils en sont tellement imprégnés jusqu'à la fin de leurs jours, qu'ils sont condamnés et maudits à en supporter les vicissitudes.

### 3.2 Etude phénoménologique de l'eau

L'eau représente la régénérescence, elle est l'élément associée à la vie et figure le souffle vital : « Origine et véhicule de toute vie : la sève est eau et, dans certaines allégories tantriques, l'eau figure **prâna**, le souffle vital. »<sup>2</sup> Prâna est un terme sanscrit qui induit le principe de souffle et de principe vital de souffle. L'élan vital qui succède à la mise en marche de la mécanique fatale pourrait être associé à ce principe de souffle vital symbolisé par l'eau

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « 'Die Ursache', erwiderte er, 'will ich Ihnen mit einem Worte geben : der Vater meiner Frau hieß freilich John Hansen ; von den Leuten aber wurde er John Glückstadt genannt, nach dem Orte, wo er als junger Mensch eine Zuchthausstrafe verbüßt hatte. Meine Frau weiß weder von diesem Übernamen noch von der Strafe, auf welcher er beruht [...]. », II, 529.

<sup>2</sup> « Eau », in *Dictionnaires des symboles*, op. cit., p.374-382, p.375. C'est moi-même qui mets le mot en avant.

qui est donc l'élément intrinsèquement lié au concept d'élan vital que nous étudierons de manière approfondie plus loin. En outre, l'eau est associée au temps, elle coule, il s'écoule. Nous pensons évidemment à Héraclite et à la pensée qu'il entretient sur le temps : « Tout coule. Nous ne nous baignons jamais deux fois dans le même fleuve. »<sup>1</sup> Alain Corbin précise à ce sujet :

La fascination exercée par l'écoulement du fleuve et de la rivière, par tout ce qui court dans la sinuosité est évidente dans le cheminement de la pensée occidentale. [...]. Cette image fondamentale définit la conception linéaire du temps – linéaire et non cyclique – constitutive de la pensée occidentale [...].<sup>2</sup>

L'eau est fortement présente dans les textes des deux auteurs à l'étude. Elle constitue également une des raisons qui a permis le rapprochement des textes des deux nouvellistes : d'une part, Storm rendant compte de la brume de la mer du nord et de la mer dangereuse et menaçante dans les paysages du Schleswig-Holstein ; d'autre part, Maupassant, écrivain amoureux de la rivière, de la Seine et de la mer méditerranéenne. L'eau en tant que mer ou rivière, en tant qu'élément tout simplement tient une place primordiale dans les textes à l'étude. Voici la typologie adoptée dans ce chapitre sur l'analyse de l'eau : d'une part, nous observerons les textes en rapport avec l'eau douce, d'autre part, ceux en lien avec l'eau salée, autrement dit, la mer.

### **L'eau douce : le puits et la rivière**

Pour comprendre ce que nous entendons par 'eau douce', nous utilisons la définition donnée par Alain Corbin dans *Le ciel et la mer* :

A lire les dictionnaires et les manuels scolaires – notamment ceux qui étaient intitulés 'leçons de choses' édités en Occident depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'eau douce, à la différence de l'eau salée, est inodore, transparente, incolore et sans saveur. A sa

---

<sup>1</sup> Héraclite, *Fragments*, traduit par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, G.F. collection « Poche/ Essai », 2002, fragment 91.

<sup>2</sup> Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, Paris, Bayard, 2005, p. 80.

fluidité à son absence de forme s'ajouterait donc une absence de qualités, n'était sa capacité à désaltérer.<sup>1</sup>

L'eau douce a cette particularité d'être considérée comme originelle, ce faisant, elle est représentative de la pureté, à la différence de la mer justement parce que cette dernière est salée. Alain Corbin explique comment l'eau douce a pu perdre son pouvoir salant :

En ce qui concerne la perte de la salinité, celle-ci s'expliquerait aisément : l'eau provenant de la mer pénètre à l'intérieur des viscères de la terre où elle est filtrée, édulcorée. Elle se dépouille de son sel dans un réseau de veines conçu sur le modèle du réseau sanguin. Elle retrouve ainsi – et c'est là l'essentiel – sa pureté originelle.<sup>2</sup>

Une autre différence majeure entre l'eau douce et l'eau de la mer est la suivante : elle se rapporte à la notion de temps, puisque la mer est davantage à rattacher à la notion d'éternité que la rivière, Paule Petitier écrit : « Contrairement à l'eau douce qui est ruissellement et manifestation de l'écoulement du temps, l'eau salée de la mer en son rappel d'éternité, est perpétuelle oscillation, ondulation, palpitation. »<sup>3</sup> Dans l'organisation que nous avons choisie selon l'eau en tant qu'eau douce, distinguons deux sous-catégories : premièrement, l'eau du puits ; secondement, l'eau de la rivière.

### **Le puits**

Le puits tient une place importante dans certaines nouvelles à l'étude. Partons d'abord de l'étymologie du terme 'puits' :

La voyelle du français [Il s'agit ici du [ i ] de « puits », R.L.] est due à un développement anormal qui s'explique probablement par l'influence du francique *putti*, restitué par l'ancien haut allemand *putti* (d'où l'allemand *Pfütze* 'bourbier', 'mare'), le mot germanique étant lui-même emprunté au latin. Ainsi, *puits* serait un

---

<sup>1</sup> Alain Corbin, *ib.*, p. 77.

<sup>2</sup> Alain Corbin, *ib.*, p. 85. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>3</sup> Paule Petitier, *La mer lyrique* de Jules Michelet, Paris, Grasset, 1996, p. 145.

exemple de ces formes hybrides dues au bilinguisme de la France du Nord après l'invasion des Francs.<sup>1</sup>

Ainsi, le puits revêt un caractère sacré car il est en soi un microcosme qui : « [...] réalise comme une synthèse de trois ordres cosmiques : ciel, terre et l'air ; il est une voie vitale de communication. »<sup>2</sup> Ensuite, le puits étant une cavité retenant l'eau de source, il prend aussi la signification de : « [...] gouffre, une fosse très profonde dans la locution, puis d'enfer 'les abîmes' [...] »<sup>3</sup> A travers cette étymologie nous distinguons de la sorte deux notions caractéristiques du puits, d'un côté, le puits en tant que signification de la vie, d'un autre côté, le puits comme désignation de la mort. Commençons l'analyse par le puits en tant que représentation de la vie à relier à l'origine du monde. Le puits devient alors significatif de virginité et de fécondité :

Le puits enferme l'eau pacifique et silencieuse. Sa forme ronde, l'attraction exercée par le calme de ses eaux, offertes au reflet du ciel, le silence de cette liquidité obscure qui appartient à la profondeur de la terre incitent à se pencher comme si l'on attendait du puits quelque révélation sur l'origine du monde.<sup>4</sup>

En outre, le puits est caractéristique d'une eau stagnante et enfermée, à la différence de la rivière ou de la mer, qui, elles, sont ouvertes ; par conséquent, l'eau du puits possède en soi quelque chose de plus morbide, ce qui fait que cette eau a trait à la mort, caractéristique repérée par Micheline Besnard-Coursodon à propos des nouvelles de l'auteur français : « La mort, en effet, est attachée à toutes les représentations des eaux stagnantes et profondes chez Maupassant. »<sup>5</sup> Les signifiants du puits en tant que tels apparaissent dans quatre des nouvelles à l'étude, citons-les d'emblée par ordre chronologique : *Curator* et *Doppelgänger* pour l'auteur allemand ; *Miss Harriet* et le *Vagabond* chez le nouvelliste français.

---

<sup>1</sup> « Puits », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 3006-3007, p. 3006.

<sup>2</sup> « Puits », in *Dictionnaires des symboles*, op. cit., p.788-789, p.788.

<sup>3</sup> « Puits », in *Dictionnaire historique de la langue française*, id.

<sup>4</sup> Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, op. cit., p. 94. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>5</sup> Micheline Besnard-Coursodon, *Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, Le Piège*, Paris, A.-G. Nizet, 1973, p. 244.

Attachons ici à la description du puits en tant qu'objet recueillant de l'eau de source. Au tout début de *Curator*, Anna, la jeune fille recueillie par Carsten, son tuteur, surprend Heinrich, le fils de Carsten et de Juliane, assis sur la margelle en bois toute vermoulue du puits, la tête penchée au-dessus du trou d'eau comme pour s'y laisser tomber :

Cependant, lorsqu'elle [ Anna, R.L. ] se tourna vers le puits situé derrière la porte, elle poussa un cri et reposa l'enfant sur le sol presque brutalement. [ Anna était justement en train d'attraper une poire avec une gaule pour l'offrir à un petit voisin lorsqu'elle surprend Heinrich dans cette attitude, R.L. ]. Sur la margelle de bois vermoulu dont seul le hasard avait différé le remplacement, était assis son ami de jeunesse, son camarade de jeux, les pieds pendant au-dessus du vide, la tête penchée en avant, comme s'il s'apprêtait à sauter.<sup>1</sup> (*Curator*, 46)

L'évocation du hasard dans ce passage est responsable du fait que les planches pourries n'ont pas été remplacées, cela signifie, qu'à peu de chose près, Heinrich tombait dans le puits, tandis que cela ne serait pas arrivé si les planches avaient été changées. Anna réagit par réflexe en sauvant Heinrich de la chute, en effet, dans la crainte de le voir tomber, elle : « [...] l'entoura de ses bras et le tira en arrière, si bien que les planches pourries s'effondrèrent sous lui dans un craquement. »<sup>2</sup> (Id.)

Par ailleurs, Heinrich a joué l'argent qu'il devait encaisser pour le sénateur chez qui il travaille, par conséquent, honteux, il est pris du désir de se jeter dans le puits :

- Je n'irai plus chez le sénateur, dit-il.

- Tu n'iras plus chez le sénateur ?

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Als sie sich aber hierauf dem hinter der Hoftür des Hauses befindlichen Brunnen zuwandte, stieß sie einen Schrei aus und ließ das Kind fast hart zu Boden fallen. Auf der vermorschten Holzeinfassung, deren Erneuerung nur durch einen Zufall verzögert war, saß ihr Jugendgenosse, ihr Kindsgespiel, die Füße über der Tiefe hängend, den Kopf wie schon zum Sturze vorgebeugt. », II, 466. C'est moi-même qui ajoute entre crochets et qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Id. : « Im selben Augenblicke aber war sie auch schon dort, hatte von hinten mit beiden Armen ihn umschlungen und zog ihn rückwärts, dass die morschen Bretter krachend unter ihm zusammenbrachen. »

- Non, car je n'ai plus que deux possibilités : ou bien me jeter dans ce puits ou bien être surveillé par un gardien en prison.<sup>1</sup> (Id.)

Heinrich exprime clairement l'idée de mourir parce qu'il est criminel de perdre de l'argent aux jeux, il en a honte et souhaite se donner la mort plutôt que d'aller en prison. Le puits devient dans ce passage un lieu possible de mort qui pourrait résoudre les soucis de l'existence de Heinrich, en clair, c'est le suicide qui est pensé par Heinrich comme solution à sa misère. Néanmoins, cela se passe différemment puisque Anna l'empêche de se donner la mort en le repoussant brutalement de la margelle du puits. Une vingtaine de pages plus loin, un autre passage met en avant ce même puits : grâce à son père, Heinrich trouve du travail dans une affaire à Hambourg, le temps passe, c'est la Pentecôte, et, après une longue absence, tandis qu'il ne donnait pas de nouvelles, Heinrich revient vers les siens. Alors que Carsten et Brigitte, sa sœur font la sieste à l'intérieur, Anna et Heinrich se reposent à l'extérieur. Attirés par le criaillement d'un étourneau, les yeux d'Anna sont portés vers le puits et le souvenir de Heinrich assis sur la margelle revient brusquement à elle :

C'est alors qu'un étourneau s'envola du toit et se posa sur la margelle du puits, la regarda de ses yeux brillants et, la gorge gonflée, se mit à criailler, comme s'il voulait rappeler à la mémoire de la jeune fille celui qui, un jour était assis à sa place. Anna ouvrit grand les yeux, les leva et regarda un pan de ciel bleu que l'on distinguait à travers les branches de l'arbre ; elle craignait l'ombre que ce puits, là-bas, menaçait de jeter sur cette journée dorée d'été.<sup>2</sup> (Ib., 53-54)

---

<sup>1</sup> Id. : « 'Zum Senator geh ich nicht wieder' sagte er. 'Nicht wieder zum Senator?'. 'Nein ; den ich habe nur noch zwei Wege ; entweder hier in den Brunnen oder zum Büttel ins Gefängnis'. » C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction. Dans les deux cas de figure que se représente Heinrich, c'est la mort définitive ou la mort à petit feu qu'il envisage, autrement dit, l'issue ne peut qu'être fatale. Il s'agit donc d'une fausse alternative à laquelle Heinrich cherche à se confronter. Celle-ci est volontaire de sa part car ainsi, il ne peut qu'attirer la pitié de la jeune fille sur lui, en quelque sorte, il la manipule sciemment.

<sup>2</sup> Ib. : « Da flog ein Star vom Dach herab auf die Einfassung des Brunnens, blickte sie mit seinen blanken Augen an und begann mit geschwellter Kehle zu schnattern, als wollte er ihr ins Gedächtnis rufen, wer dort statt seiner einst gesessen habe. Anna öffnete die Augen weit und blickte hinauf nach einem Stückchen blauen Himmels, das durch die Zweige des Baumes sichtbar war ; sie fürchtete den Schatten, der drunten aus dem Brunnen in diesen goldenen Sommertag hineinzufallen drohte. », II, 490. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

Le puits, dans ce passage, est évocateur de malheur à venir, en effet, il y a déjà quelques années, Heinrich avait failli se tuer à cause des jeux d'argent, le puits est donc forcément associé à la perte financière, et intraséquelement lié à la perte physique et psychique du personnage ; puis, plus tard et de manière évidente pour Anna, ce même puits rappelle en sa mémoire le souvenir d'un être instable, joueur et dépensier. L'oiseau qui se pose sur la margelle attire son attention et, comme la madeleine de Proust, brutalement à la vue du puits, le souvenir d'antan revient à la mémoire de Anna qui y voit une « ombre »<sup>1</sup>, c'est le mot employé par Storm, il s'agit en fait d'une vision bien pessimiste de l'existence à venir, telle une prémonition. Nous devinons d'emblée qu'Anna ne se trompe pas et nous sommes à ce moment précis, avertis du danger qui pèse sur Heinrich, attendu que le puits est associé au malheur prochain. En quelque sorte, ce puits est une sorte de tombeau béant prêt à recevoir Heinrich, une fois la décrépitude engagée. Cependant, si Anna a ce pressentiment, Heinrich de son côté, reste complètement aveugle face à ce destin tragique qui l'attend, en effet : « Mais les souvenirs d'Henri, eux aussi, avaient été réveillés par les criaileries de l'oiseau ; toutefois, ses yeux, eux, ne voyaient aucune ombre à quelque endroit que ce soit. »<sup>2</sup> (Ib., 54)

Autre exemple où il est également question du puits, il se trouve dans *Doppelgänger* : Ici aussi, le trou d'eau joue le rôle annonciateur que quelque chose de mauvais va se passer dans la vie du personnage principal, en l'occurrence, John Hansen ou John Glückstadt. Après sa sortie de prison à Glückstadt, John devient contremaître. Dans le champ dans lequel il surveille des ouvrières, il y rencontre une jeune fille répondant au prénom de Hanna. Storm attire tout de suite notre attention sur ce puits : « Sur le côté est du champ le plus éloigné de la ville, là où le travail avait déjà été effectué, il y avait le puits abandonné près duquel se trouvait la maison de l'équarisseur disparue déjà depuis des temps immémoriaux [...]. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Le terme est souligné par moi-même dans la citation et la traduction. Ce mot réapparaît dans le titre du recueil de nouvelles traduites par Alan Cozic, *Les ombres grises du souvenir*, recueillant quatre textes de Storm : *Carsten Curator, John Riew, Ein Doppelgänger, Ein Bekenntnis*.

<sup>2</sup> Ib. : « Aber auch Heinrichs Erinnerung war durch den geschwätzigen Vogel geweckt worden ; nur sahen seine Augen keinerlei Schatten aus irgendeiner Ecke. », II, 490. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>3</sup> *Doppelgänger* : « An der weiter von der Stadt liegenden Ostseite des Ackers, wo die Arbeit schon vollendet war, befand sich jener verlassene Brunnen, neben den schon seit undenkbaren Jahren das Schinderhaus verschwunden war [...] », III, 536. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction. La maison de l'équarisseur qui n'existe plus fait déjà écho à ce qui va se passer. En effet, John va tomber dans le puits et mourir comme une charogne, tandis que le métier d'équarisseur consiste à dépecer des morceaux de viande.

(*Doppelgänger*, 182) Encore une fois, comme dans la nouvelle précédemment étudiée, nous lisons : « [...] autour de trois piquets pendaient encore quelques planches vermoulues qui n'offraient plus aucune résistance. »<sup>1</sup> (Id.) Ce puits aux planches pourries, comme dans *Curator*, apparaît encore une fois comme un lieu maléfique dans lequel pourrait se jouer une action sinistre. Les planches vermoulues signalent forcément qu'il n'y a plus de protection autour du puits, et qu'il est donc aisé d'y tomber. Il est surprenant de voir à quel point les deux nouvelles de l'auteur allemand présentent des similitudes dans la description de ces planches vermoulues. John Glückstadt a, par ailleurs, peur de ce trou d'eau. Storm insiste et le décrit vraiment comme quelqu'un qui pense qu'un malheur pourrait y avoir lieu, dans tous les cas, nous sentons John très préoccupé par ce puits tout au long de la lecture, et forcément, cela ne peut pas être annodin :

John Glückstadt le [ le puits, R.L. ] connaissait bien : le puits était étroit, ses parois recouvertes de mousse et de touffes de plantes à travers lesquelles il avait cherché en vain à apercevoir le fond ; il devait être profond, à n'en pas douter, car un soir, tandis qu'il traversait le champ vide, John y avait jeté une pierre au passage et cela avait duré un certain temps avant qu'un bruit – comme si la pierre avait rebondi sur une surface dure – ne lui parvienne à l'oreille. 'Dieu seul sait ce qu'il y a là-dedans, avait murmuré l'homme, pas de l'eau, peut-être simplement des crapauds et d'autres bestioles !' Et machinalement il avait pressé le pas pour rentrer plus vite chez lui.<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 182)

Ce puits est profond, le jet du caillou dans le puits marque ce côté insondable du gouffre d'eau et donc d'autant plus dangereux si quelqu'un y tombe. Il ressort de ce passage

---

Dans les deux cas de figure, l'être humain est réduit à l'état de bête morte, il n'est plus rien et ne représente plus rien aux yeux des autres et de la société.

<sup>1</sup> Id. : « [...] um drei Pfähle hingen noch ein paar vermorschte Bretter, die keinen Widerstand zu leisten vermochten. » C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « John Glückstadt kannte ihn wohl : der Brunnen war eng und an den Seiten mit Moos und einzelnen Pflanzenbüscheln bewachsen, durch die er vergebens mit seinen Blicken den Boden zu erreichen gesucht hatte ; aber tief musste er sein, denn als John eines Abends über das leere Feld ging und im Vorbeigehen einen Stein hinabwarf, dauerte es eine ganze Weile, bevor ein Ton wie ein harter Aufschlag sein Ohr erreichte. 'Gott mag wissen, was da unten liegt', murmelte der Mann ; 'Wasser nicht, vielleicht nur Kröten und Unzeug !' Und er rührte unwillkürlich seine Beine, um rascher nach Hause zu gelangen. », III, 537. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

que John n'est pas rassuré, le puits lui fait peur, en son for intérieur, il est bien conscient que ce serait irrémédiable s'il y avait chute et que seule la mort serait l'issue fatale de cette chute. Par ailleurs, John accélère le pas comme s'il fallait fuir à tout prix cet endroit jugé maléfique. Dans cette nouvelle, comme dans *Curator*, un oiseau joue un rôle bien particulier puisqu'il est, une fois encore, associé directement au puits :

Un matin qu'il arrivait dans le champ où là-bas, en face de lui, la majeure partie des ouvrières étaient déjà rassemblées, une corneille le tira des pensées qui l'accaparaient depuis le lever ; lorsqu'il s'était approché, l'oiseau s'était envolé en croassant de l'une des planches vermoulues du puits.<sup>1</sup> (Id.)

Ici, ce n'est plus l'étourneau comme dans *Curator*, mais une corneille qui attire l'attention du personnage sur le trou d'eau. L'oiseau est intraséquentement lié au puits ainsi qu'au possible malheur à venir. Nous étudierons plus tard dans ce travail le rôle que jouent les oiseaux dans les nouvelles des deux auteurs. De même, les planches, comme dans *Curator* et comme nous l'avons déjà signalé plus haut, sont pourries, cela apparaît encore une fois clairement dans cette citation. Tous ces signes ne sont évidemment pas superflus, c'est bien le choix de l'auteur de les mettre en avant afin de désigner clairement la mécanique qui se met en branle.

Un peu plus loin dans l'extrait, les ouvrières se querellent et John voit Hanna courir vers le puits sans y prêter garde, il a peur pour elle et s'interpose alors entre les femmes en colère, s'adressant à Hanna : « 'Eh bien, demoiselle, s'écria-t-il, veux-tu que nous tombions tous deux dans ce puits ? Cela serait peut-être ce qui pourrait nous arriver de mieux !' Et il la serra contre sa poitrine. »<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 183) John, dans ce passage, met en garde Hanna contre la chute, il évoque par ailleurs l'hypothèse qu'ils pourraient tomber dans ce puits tous les deux. Cette supposition ne va pas, encore une fois, sans éveiller l'attention du lecteur. En effet, nous pressentons de manière pertinente le danger qui plane autour de ce trou d'eau.

---

<sup>1</sup> Id. : « Als er jetzt eines Morgens auf das Feld kam, wo gegenüber schon die Mehrzahl der Arbeiterinnen versammelt war, störte ihn eine Krähe aus seinem Brüten auf, das er heute vom Bette mit ins Freie genommen hatte ; der Vogel war bei seiner Annäherung mit Gekrächz von der verfallenen Brunnenplanke aufgefliegen [...]. » C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « 'Nun, Dirne', rief er, 'sollen wir hier beide in den Brunnen ? Es wäre vielleicht das Beste !' und hielt sie fest an seiner Brust. », III, 537. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

Quelques pages plus loin, John Glückstadt repense au puits, le mot apparaît trois fois en l'espace de deux pages.

- Allons, pourquoi ne ris-tu pas ?' lui murmura-t-elle et elle tourna vers lui en souriant ses yeux sombres.

- Je ne sais pas, dit-il, le puits !

- Quoi, le puits ? demanda-t-elle.

- Je voudrais qu'il n'existe plus. Puis après un instant : Tu pourrais tomber dedans, tu es si vive, Hanna, il ne faut pas qu'il reste ouvert. »

[...] il traversa le champ abandonné, il ne put s'empêcher de passer près du puits ; il s'arrêta et jeta de nouveau des pierres au fond ; il s'agenouilla, se pencha au-dessus du bord et écouta comme si ces profondeurs recelaient quelque manifestation. [...] Le lendemain matin, à la surprise des ouvrières, un menuisier arriva dans le champ et plaça autour du puits une palissade de planches grossières mais solides.<sup>1</sup> (Ib., 185)

Pour la troisième fois, la crainte d'une chute est éveillée, John craint pour la vie de Hanna, il est effrayé à l'idée qu'elle puisse chuter dans ce trou d'eau. Pour résumer, deux idées sont à retenir sur l'ensemble de ces pages : d'une part, le puits apparaît comme un gouffre insondable, d'autre part, il est synonyme d'une chute potentielle car John pense que Hanna pourrait choir dans ce trou, ce qui est souligné par le verbe « tomber » dans la citation. Les planches de bois qui entourent le trou d'eau jouent un rôle particulier : d'un côté, elles sont pourries, d'un autre, John les fait remplacer par un menuisier, il tente par là de contrôler

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Warum lachst du nicht ?' raunte sie ihm zu und hielt ihm selber lächelnd ihre dunklen Augen hin. 'Ich weiß nicht' sagte er – 'der Brunnen !' 'Was soll der ?' frug sie. 'Ich wollt', er wäre aus der Welt !' und nach einer Weile : 'Du könnt'st mir einmal da hineinfallen, du bist so wild, Hanna – er darf nicht offen bleiben. 'Du bist ein Narr, John', raunte ihm die Dirne zu, 'wie sollt' ich von heut an noch in den Brunnen fallen ! Wenn nur die dummen Weiber nicht so nahe wären, ich fiel'dir lieber an den Hals !' Aber er ging sinnend von ihr, und als er später bei Ende der Tagesarbeit über den einsamen Acker ging, konnte er an dem Brunnen nicht vorbei ; er blieb stehen und warf wieder kleine Steine in die Tiefe ; er kniete dabei nieder und bog sich über den Rand und lauschte, als ob die Tiefe ein furchtbares Geheimnis berge, von dem er einen Laut erhörchen müsse. Als auch das Abendbrot am fernen Horizont verschwunden war, ging er langsam in die Stadt zurück und nach der Großstraße in das Haus seines Arbeitgebers. – Am anderen Morgen erschien zur Verwunderung der Arbeiterinnen ein Zimmermann auf dem Acker und schlug ein rohes, aber derbes Brettergerüst um den alten Brunnen. », III, 539. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction afin de montrer que l'attention est portée sur le puits en lui-même et sur sa profondeur, par conséquent, sur sa dangerosité.

un éventuel accident. Il est à signaler la mise en parallèle de la verticalité avec l'horizontalité. Ainsi, dans *Curator*, les planches de bois sont placées à l'horizontal pour boucher le puits, qui lui, par sa construction en hauteur est la marque de la verticalité. Par ailleurs, dans *Doppelgänger*, les planches de bois sont fixées à la verticale tout autour du puits, faisant ainsi écho à la verticalité même du trou d'eau. Quoiqu'il en soit, nous percevons clairement dans ces pages la menace qui pèse sur le personnage et ce n'est pas pour rien si John est envahi par ces inquiétudes. Nous terminerons cette analyse sur l'idée que le danger pourrait être écarté parce que le trou est clos par les planches de bois, cependant, il est évident que tous les éléments sont réunis pour qu'un drame se passe.

Nous trouvons un nouvel avertissement sur ce sujet, à peu près au milieu de la nouvelle. En effet, John et Hanna se disputent à propos d'un berceau que le père, faute d'argent, n'a pas construit pour son enfant. John, possédé par la colère, frappe sa femme qui, immédiatement, s'échappe de la maison et court dans la nature. Tout à coup, l'ancien bagnard pense au puits et au fait qu'elle puisse tomber dedans, repérons, pour la quatrième fois au cours de cette lecture, la hantise qui possède John : « Avec effroi il songea au puits : 'S'il lui était arrivé quelque chose !' »<sup>1</sup> (Ib., 194) C'est donc une fois encore que Storm précise que son personnage principal craint que son épouse ne tombe dans le puits. Ce dernier constitue véritablement et indubitablement une obsession chez John, par conséquent ses craintes représentent de véritables avertissements pour le lecteur. Finalement et inévitablement, le drame a lieu, mais ce n'est pas Hanna qui tombe dans le puits comme nous aurions pu l'imaginer étant donné les craintes de John pour son épouse, mais le personnage principal lui-même. Une fois de plus, comme bien souvent, il se querelle avec sa femme, celle-ci meurt sous ses coups, tombant la tête sur la vis du poêle. Après le décès de celle-ci, John vit seul avec sa fille Christine, c'est l'hiver dans les années 40, il fait excessivement froid, Storm décrit à ce moment de manière vraisemblable cet hiver glacial qui fait justement référence à une réalité de l'époque. Pour réchauffer son enfant, l'idée traverse l'esprit de John de s'emparer des planches qui sécurise le trou d'eau : « En pensées, il vit soudain devant lui le puits solitaire, là-bas, dans les champs ; il vit scintiller de gel la palissade. [...] Ces planches, jadis, avaient protégé sa femme, aujourd'hui elles pouvaient réchauffer son enfant ! »<sup>2</sup> (Ib.,

---

<sup>1</sup> Ib. : « Mit Entsetzen fiel ihm der Brunnen ein : 'Wenn sie sich ein Leids getan hätte !' », III, 547. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « Aber vor seinem inneren Auge stand jetzt plötzlich jener einsame Brunnen draußen auf dem Felde ; er sah den Bretterzaun im Froste flimmern. [...] Hatten die Bretter einst sein Weib geschützt, sie konnten nun sein Kind erwärmen ! », III, 565. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

214) Plus loin, nous lisons : « ‘J’ai froid ! ’ dit la fillette de nouveau. Il revit alors le puits. »<sup>1</sup> (Id.) Nouvel avertissement au lecteur : Il est clairement annoncé que John va s’emparer des planches qui clôturaient le puits afin de les utiliser comme bois de chauffage, cela ne manque pas : John prend sa hachette et détruit la palissade de bois afin d’en récupérer les planches pour les faire brûler et afin que sa fillette ait moins froid.

Plus tard, un ancien prisonnier du nom de Wenzel ressurgit du passé et, ce faisant, nuit à la réputation de John Glückstadt qui, après cette rencontre, ne trouve plus de travail parce qu’on ne lui fait plus confiance ; par conséquent, il n’a plus d’argent et ne peut plus se nourrir et avec lui, son enfant. Celle-ci a faim, il décide alors de voler des pommes de terre dans un champ, pour cela, il repère de jour le champ, inutile de préciser que le puits en question n’est plus entouré de planches de bois, attendu que celles-ci ont été enlevées par John lui-même afin de servir comme bois de chauffage : « Et soudain il [ John, R.L. ] vit un grand champ de pommes de terre près du puits dont il avait volé les planches et qui étaient à présent dissimulées sous de hauts épis. »<sup>2</sup> (Ib., 222) De part toutes ces évocations et significations apportées dans le récit, Storm rend le destin de John particulièrement cruel, l’évidence saute aux yeux que le contremaître va périr en tombant dans ce puits. Effectivement, nous lisons quelques lignes au-dessous, après que l’ancien bagnard, pour ôter les planches de bois, a attendu la tombée de la nuit pour ne pas se faire repérer par d’éventuels badauds :

Il continua à avancer [...] un oiseau, perdrix ou bruant, s’envola devant lui en sifflant, il l’entendit à peine, il avançait toujours comme s’il avait à marcher ainsi éternellement. [...] il voulait rentrer vite chez lui, retrouver son enfant. C’est alors que son pied heurta quelque chose, il trébucha et avant de réfléchir plus avant, il fit un nouveau pas mais son pied ne trouva plus le sol. Un hurlement traversa les ténèbres : puis ce fut comme si la terre l’avait englouti.

Quelques oiseaux, effrayés, s’envolèrent, puis le silence retomba : il n’y avait plus personne qui marchait dans les blés.<sup>3</sup> (Ib., 223)

---

<sup>1</sup> Id. : « ‘Mich friert !’, sagte die Kleine wieder. Da stieg aufs Neue der Brunnen vor ihm auf. »

<sup>2</sup> Ib. : « Da plötzlich streckte sich ein weites Kartoffelfeld vor seinen Augen ; es war draußen auf dem Felde neben dem von ihm beraubten Brunnen, der jetzt in einem hohen Ährenfeld verborgen stand. », III, 571.

<sup>3</sup> Ib. : « In süßem Schauer ging er vorwärts ; gleichmäßig rauschten bei seinem Schritt die Ähren ; ein Vogel, ein Rebhuhn oder eine Ammer, schwirrte vor ihm auf ; er hörte es kaum, er schritt nur weiter, als ob er ewig so zu schreiten habe. [...] er wollte rasch nach Haus, zu seinem Kinde. Da war etwas vor seinen Füßen, er kam ins

Le malheur est annoncé par l'envol d'un oiseau<sup>1</sup>, tandis que John choit dans le puits. A ce moment précis ce dernier meurt, happé par le trou qui ressemble fortement au gouffre des enfers, nous observerons plus bas cette comparaison effectuée par Micheline Besnard-Coursodon à propos de la nouvelle *Miss Harriet*. Effectivement, le trou d'eau peut être considéré comme un gouffre qui happe celui qui y tombe, il ressemble à une sorte de monstre qui aspire celui qui y chute. Nous mettons justement en avant dans la citation cette idée d'« engloutissement » par la terre, pour reprendre le terme utilisé par Storm, la terre avalant John, l'aspirant au fond de ses entrailles jusqu'à le faire disparaître à tout jamais. Ainsi, la chute dans le puits fait presque partie intrinsèque de 'l'objet-puits' en tant que tel, en clair, dans un puits, nous pouvons y tomber et y perdre la vie. Dans les nouvelles à l'étude, il est clair que le personnage est inévitablement entraîné à chuter au fond du puits :

Mais, dans le même temps, cette tentation qui pousse à se pencher sur la margelle [rappelons ici que c'est le cas de Hanna et de Heinrich dans *Curator*] se fait menace de chute abyssale. Le puits suscite sournoisement la terreur qu'inspire le monde souterrain. Il évoque la possibilité du gouffre sans fin.<sup>2</sup>

Des similitudes existent entre les deux nouvelles, *Curator* et *Doppelgänger*, d'autres ressemblances frappantes sont également à préciser chez Maupassant, par exemple dans *Miss Harriet*, ainsi que *Le vagabond*. Nous traitons l'analyse de ces textes par ordre chronologique.

Le puits apparaît de manière évidente dans *Miss Harriet*, nouvelle dans laquelle il prend quasiment la place d'un personnage secondaire. Il représente le lieu appartenant au réel dans lequel se jette la pauvre anglaise après avoir, en vain, essayé de détourner sur elle le regard du narrateur, le peintre Léon Chenal. Tous les deux logent dans la même auberge, le narrateur fait le « rapin » : « J'appelle 'faire le rapin', ce vagabondage sac au dos, d'auberge

---

Straucheln, und eh er sich besonnen, tat er einen neuen Schritt ; aber sein Fuß fand keinen Boden - - ein gellender Schrei fuhr durch die Finsternis ; dann war's, als ob die Erde ihn verschluckt habe. », III, 572-573. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction afin de mettre en avant le fait que la terre aspire John, cette image est reprise et étudiée plus bas dans ce travail.

<sup>1</sup> Une étude sur le rôle que jouent les oiseaux dans la mise en branle de la machine infernale sera faite ultérieurement.

<sup>2</sup> Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, op. cit., p. 94. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

en auberge, sous prétexte d'études et de paysages sur nature. Je ne sais rien de meilleur que cette vie errante, au hasard. » (*Miss Harriet*, I, 877. C'est moi-même qui souligne.) Le hasard intervient dans la vie du narrateur, celui-ci se confie en effet au hasard dans ses quêtes errantes dans la nature et c'est aussi le hasard qui fait surprendre le peintre en train de s'acoquiner avec la petite bonne Céleste par Miss Harriet : « C'était Miss Harriet qui rentrait, et qui nous avait vus, et qui restait immobile comme en face d'un spectre. » (Ib., I, 891) Le hasard devient ici l'élément déclencheur de la mécanique fatale car c'est justement à partir de ce moment, lorsque l'Anglaise tombe sur le peintre en train de s'adonner à des jeux coquins avec la bonne qu'elle prend la décision de se jeter dans le puits. Cet épisode pendant lequel l'Anglaise se balance dans le gouffre n'est pas textuellement décrit, Maupassant ne s'attarde pas sur ce geste éperdu, il le raconte indirectement. Soyons plus précis : la scène se passe dans cet ordre, d'abord, les personnages se rendent compte que le puits est tari, puis, ils s'aperçoivent que celui-ci n'est pas sec, les personnages découvrent alors une forme étrange au fond du gouffre. Après quoi, le narrateur en personne a l'idée de regarder de plus près ce qui se passe dans le puits à l'aide « d'une lanterne au bout d'une corde » (Ib. I, 892), et à ce moment-là seulement, tout ce petit monde vivant à l'auberge, ainsi que le lecteur, découvre le cadavre de Miss Harriet. Cette mort constitue la fin de la nouvelle, ce qui rend la tragédie beaucoup plus poignante, attendu que la lecture s'achève de manière un peu brutale sur la mort du personnage éponyme. Dans les dernières pages, relevons l'épisode pendant lequel la morte est tirée du puits, précisons que le valet Sapeur a été attaché par les reins et descendu au fond du puits par le narrateur, c'est à lui qu'incombe la tâche de repêcher la vieille Anglaise : « Sapeur saisit les chevilles, et on la tira de là, la pauvre et chaste fille, dans la posture la plus immodeste. La tête était affreuse, noire et déchirée ; et ses longs cheveux gris, tout à fait dénoués, déroulés pour toujours, pendaient, ruisselants et fangeux. »<sup>1</sup> (Id.) L'expression « pour toujours » est un doux euphémisme pour signifier que l'Anglaise est morte noyée. Miss Harriet s'est jetée dans le puits par désespoir, ce dernier est comparable à un piège ou une bouche qui avale, Micheline Besnard-Coursodon s'exprime ainsi : « L'eau en effet attire, prend, détruit : toute profondeur a son cadavre qui l'attend. Piège qui engloutit, l'eau

---

<sup>1</sup> Dans *La Petite Roque*, nous avons relevé que la grande taille prolongeait la verticalité de la tour, nous retrouvons ici le même cas de figure avec les cheveux de Miss Harriet qui pendent, en effet, ceux-ci dans ce mouvement, accentuent l'idée de profondeur.

correspond au symbole de l'avalage. »<sup>1</sup> L'image de la bouche qui aspire le personnage au fond des entrailles de la terre est la même que celle relevée plus haut dans *Doppelgänger*.

L'eau représente une menace, elle joue le rôle funeste de conduire les individus vers l'au-delà, pour le dire autrement, vers les enfers. Dans *Miss Harriet*, les personnages ne reconnaissent pas tout de suite le cadavre, ils ne comprennent pas dans l'immédiat qu'il s'agit d'un cadavre qui bouche le puits, ainsi, ils émettent d'abord l'hypothèse d'un voisin qui aurait jeté une botte de foin dans le trou, par vengeance : « Elle [Madame Lecacheur, R.L.] revint en annonçant qu'on voyait bien quelque chose dans son puits, quelque chose qui n'était pas naturel. Un voisin sans doute y avait jeté des bottes de paille, par vengeance<sup>2</sup>. [...] » (*Miss Harriet*, I, 892. C'est moi-même qui souligne.) L'adjectif possessif « son » dans la réplique de la mère Lecacheur lui permet de faire sien de ce puits, la tragédie a effectivement lieu dans « son » puits, ce possessif est teinté d'ironie. L'utilisation du mot « trou », quant à lui, met bien en évidence ce gouffre dans lequel a sombré miss Harriet. Puis vient une autre supposition émise par Sapeur, selon laquelle il s'agirait du cadavre d'un cheval : « C'est un cheval. Je vé le sabot. Y s'ra tombé c'te nuit après s'avoir échapé du pré. » (Id.) Ces idées lancées en l'air pour expliquer le fait que le puits soit tari font sourire, l'humour noir et la sombre ironie de Maupassant sont bien perceptibles, en effet, les deux hypothèses émises par la mère Lecacheur et par Sapeur pour tenter de définir cette forme étrange plantée au fond du trou, sont plus insensées l'une que l'autre, comme s'il était impossible de concevoir qu'un être humain puissent se jeter dans l'eau pour mourir. Finalement, toute cette petite troupe de l'auberge, se rend à l'évidence, c'est Miss Harriet qui est au fond du trou, celui-ci devenant par conséquent son tombeau.

Pour résumer, le puits, happe celui qui s'y jette, c'est un mouvement descendant, à la verticale qui se produit et cette descente, Micheline Besnard-Coursodon la compare aux forces supérieures qui entourent l'homme et qui le capturent pour le conduire vers un enfer supposé, l'individu est donc aspiré malgré lui, quoi qu'il fasse : « L'eau qui enserre et engloutit ses victimes sans qu'il y paraisse est donc semblable aux forces supérieures qui lient

---

<sup>1</sup> Micheline Besnard-Coursodon, *Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, Le Piège*, op. cit., p. 245.

<sup>2</sup> La référence à la vengeance sous-entend que règne un climat malsain entre voisins et engendre une atmosphère quelque peu nauséabonde. La découverte du cadavre ne fait que renforcer cette sensation.

l'homme : celles-ci sont invisibles, celle-là inconnaissable. »<sup>1</sup> (*Miss Harriet*, I, 892) L'individu ne peut plus rien contre sa chute au fond du trou d'eau, celui-ci l'avale et le garde en son sein, c'est un cadavre décomposé qui est sorti du puits à l'aide de cordes, celles-ci, paradoxalement, apparaissent comme moyen de délivrance et non comme un outil d'emprisonnement, les cordes qui ne sont pas utilisées pour lier, mais au contraire pour délivrer : « Il fallut faire le sauvetage de la morte. J'attachai solidement le valet par les reins et je le descendis ensuite au moyen de poulie, très lentement, en le regardant s'enfoncer dans l'ombre. Il tenait aux mains la lanterne et une autre corde. »<sup>2</sup> (*Ib.*, I, 892. C'est moi-même qui souligne.) Dans ce passage, la lumière venant des vivants s'oppose à l'obscurité du trou signifiant la mort, remarquons également la corrélation étrange qui existe dans le fait de « sauver une morte », attendu que le mort étant déjà mort, il est par conséquent bien impossible de le sauver ! Une sorte d'ironie glaciale maupassantienne est à soulever dans cette mise en parallèle des deux termes antagoniques : « sauver » et « morte ». A priori, c'est l'idée de trou qui sous-tend une acception maléfique, voire diabolique, dans ce concept de profondeur, puisque l'individu se donnant la mort part au fin fond de la terre, nous y retrouvons les entrailles de la terre où se situaient aussi les enfers : « Le 'trou' suggère tout naturellement la fosse qui attend le cadavre. »<sup>3</sup> Il s'agit ici du même trou évoqué plus haut par Storm dans *Curator* ou dans *Doppelgänger*, les deux auteurs traitant la thématique du puits exactement de la même façon. Lorsque l'individu est tombé dans le puits, la mort n'est que le résultat de ce mouvement vers le bas, par conséquent, la fin du personnage qui se lance ou qui choit dans le trou est définitivement tragique.

Dans *Le vagabond*, nouvelle extrêmement proche de part l'histoire racontée de *Doppelgänger*, tout au début de la nouvelle, Jacques Randel construit un puits, ce qui consiste à cette époque en un travail comme un autre pour gagner de l'argent, à la fin du texte, il se retrouve en prison, parce qu'il erre à la recherche d'une activité professionnelle et qu'il est obligé de voler pour se nourrir. Le puits et la prison sont, dans ces deux textes, deux lieux

---

<sup>1</sup> Micheline Besnard-Coursodon, *ib.*, p. 246.

<sup>2</sup> C'est moi-même qui souligne dans la citation afin de mettre en évidence la contradiction qui s'opère entre le fait de 'sauver' quelqu'un et de parler de 'mort'. Effectivement, comment peut-on sauver un mort ? Celui-ci appartenant déjà à l'au-delà ?

<sup>3</sup> Micheline Besnard-Coursodon, *Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, Le Piège*, op. cit., p.252.

étroitement liés<sup>1</sup>, c'est pourquoi nous en profitons pour en signaler l'importance ici. Pour reprendre la typologie choisie plus haut, nous nous trouvons dans une analyse du 'dedans du dedans'. A ce propos, relevons ce passage extrait du *Vagabond* : « Donc, il [Jacques Randel, le vagabond, R.L. ] fut tour à tour terrassier, valet d'écurie, scieur de pierres ; il cassa du bois, ébrancha des arbres, creusa un puits, mêla du mortier, lia des fagots, [...]. »<sup>2</sup> (*Le Vagabond*, II, 857) Avec ce passage, nous comprenons que Jacques Randel souffre de la crise économique de 1882, dans ce contexte, il lui est difficile, comme pour John Glückstadt, de trouver un travail et de gagner de l'argent, s'en suit alors le problème de la nourriture et du logement. Le travail qui consiste à creuser un puits près des habitations est chose courante au XIX<sup>e</sup> siècle, auparavant, les habitants devaient aller se fournir en eaux dans les sources et les rivières plus éloignées et c'est seulement au XIX<sup>e</sup> siècle que l'alimentation en eau s'effectue plus près des maisons, cela passant par la construction de puits, autrement dit de forage afin de puiser l'eau d'une source. Jacques Randel participe donc à l'élaboration d'un puits, ce qui est en soi, un travail à part entière à cette époque. La construction de ce puits, évoquée dès le début de la nouvelle, signale en fait la prison qui attend Jacques Randel à la fin du texte. Il est possible ici d'établir un parallélisme entre le puits et la prison. Afin de justifier cette remarque, relevons la toute dernière phrase de la nouvelle : « Ah ! gremlin, ah ! sale gremlin, tu tiens tes vingt ans, mon gaillard ! »<sup>3</sup> (*Ib.*, II, 867) Nous considérons cette allusion au puits située au début comme un sous-entendu, une prémonition fatale et finale. Dès les premières pages de l'histoire, ce qui attend Jacques Randel est en effet à pressentir. Le puits en tant que cavité fermée et insondable de laquelle personne n'échappe, suggère la prison en tant que lieu d'enfermement et, par conséquent, de mort à petit feu. C'est exactement la même idée évoquée par Heinrich dans *Curator* lorsqu'il se trouve assis au bord de la margelle du puits, prêt à sauter parce qu'il a des problèmes financiers, soit il se suicide en se jetant dans le puits, soit il va en prison, ces deux endroits vont, apparemment, systématiquement de paire.<sup>4</sup> (*Curator*, 46)

<sup>1</sup> C'est exactement le même cas de figure qui se présente dans *Doppelgänger*, c'est pourquoi nous avons choisi de placer ce texte et *Le vagabond* sur un même plan. Effectivement, les deux nouvelles faisant références à la fois au puits et à la prison sont tellement ressemblantes dans la description de ces deux thématiques !

<sup>2</sup> C'est moi-même qui souligne dans la citation, celle-ci figure au tout début de la nouvelle, nous mettons ainsi en évidence l'évocation du puits au début avec celle de la prison à la fin du texte.

<sup>3</sup> C'est ainsi que Maupassant termine son texte.

<sup>4</sup> Je renvoie à la citation donnée plus haut : « - Je n'irai plus chez le sénateur, dit-il. - Tu n'iras plus chez le sénateur ? - Non, car je n'ai plus que deux possibilités : ou bien me jeter dans ce puits ou bien être surveillé par

Pour conclure, le puits témoigne en outre d'une autre portée symbolique, en effet, s'il possède cette signification liée au diable et à la mort d'une part, il est aussi source de vie d'autre part, l'eau étant liée à la vie, la Bible témoignant d'un certain nombre d'exemples. Dans ce sens, il paraît évident de rapprocher le concept de l'eau de celui d'élan vital. Nous aborderons ce point ultérieurement dans notre troisième chapitre sur l'élan vital.

### **La rivière**

Autre point concernant l'étude de l'eau douce, celui de la rivière puisque le thème de l'eau corrobore forcément celui de la rivière, ce thème n'étant évoqué que chez Maupassant. La thématique du puits est certes existante chez les deux auteurs et présente des similitudes bien distinctes, celle de la mer que nous étudierons tout de suite après ce chapitre, l'est également chez les deux nouvellistes, bien au contraire, le thème de la rivière ne concerne que l'écrivain français. C'est là une distinction majeure entre les deux auteurs. Voici comment s'explique l'existence de rivières et comment celles-ci se distinguent de la mer :

Le Dieu de la Genèse opère le rassemblement des eaux d'en bas et leur assigne un lieu propre après les avoir séparées des eaux d'en haut. Pour la plupart des savants, Dieu les a rassemblées dans une ou plusieurs mers. Pour certains – notamment pour Pline, Lucrèce, Sénèque et nombre de savants du Moyen Âge, tel Hugues de Saint Victor – Dieu a rassemblé les eaux dans les profondeurs de la terre. Dans cette seconde hypothèse, ces eaux du réservoir souterrain circulent par des canaux secrets et alimentent les sources, les rivières et les fleuves. Elles ne se mélangent jamais aux eaux de la mer, plus lourdes et plus salées.<sup>1</sup>

La nouvelle de Maupassant intitulée *Sur l'eau*, n'appartient certes pas au corpus de textes choisis, mais nous la jugeons suffisamment intéressante pour l'évoquer dans ce paragraphe. En effet, tout le texte porte sur le thème de la rivière et le pouvoir presque

---

un gardien en prison. », *Curator* : « Im selben Augenblicke aber war sie auch schon dort, hatte von hinten mit beiden Armen ihn umschlungen und zog ihn rückwärts, dass die morschen Bretter krachend unter ihm zusammenbrachen. », II, 466.

<sup>1</sup> Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, op. cit., p 84. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

maléfique et dangereux que celle-ci exerce sur l'individu. Dans ce texte, Maupassant y effectue une comparaison personnifiée entre la mer et la rivière :

Un marin n'éprouve point la même chose pour la mer. Elle est souvent dure et méchante c'est vrai, mais elle crie, elle hurle, elle est loyale, la grande mer ; tandis que la rivière est silencieuse et perfide. Elle ne gronde pas, elle coule toujours sans bruit, et ce mouvement éternel de l'eau qui coule est plus effrayant pour moi que les hautes vagues de l'Océan. (*Sur l'eau*, I, 55)

Cette nouvelle rend compte d'une atmosphère ténébreuse et angoissante en présentant le narrateur dans son canot, coincé sur la rivière et dans l'impossibilité de lever l'ancre. En réalité, cette dernière s'est accrochée au cadavre d'une vieille femme avec une pierre au cou. La particularité de ce texte est de donner le ton à l'ensemble du recueil et de créer une ambiance quasi morbide à laquelle la rivière est associée :

Je me vis, perdu, allant à l'aventure dans cette brume épaisse, me débattant au milieu des herbes et des roseaux que je ne pourrais éviter, râlant de peur, ne voyant pas la berge, ne retrouvant plus mon bateau, et il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire. (*Ib.*, I, 57)

La rivière est directement associée au malheur, citons, toujours dans la même nouvelle : « La rivière n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase. » (*Ib.*, I, 55) L'eau n'est pas liée à l'épanchement, mais plutôt à la profondeur et celle-ci est toujours en relation avec la mort : « Or, si nous examinons les caractéristiques de l'eau dans l'œuvre de Maupassant, non de l'eau décrite comme un élément du paysage, ou du cadre, mais ayant sa place dans l'action, dans le drame, il apparaît que l'eau n'est pas vue dans son écoulement mais dans sa profondeur. »<sup>1</sup> La profondeur devient un piège en soi et un refuge du malheur, comme le dit à ce propos Micheline Besnard-Coursodon : « C'est la profondeur, donc, qui confère à l'eau sa valeur d'objet redoutable, de piège. »<sup>2</sup> L'eau stagnante de la rivière, nous l'appelons aussi le marécage ne correspond pas du tout à cette image de l'eau pure telle que

---

<sup>1</sup> Micheline Besnard-Coursodon, *Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, Le Piège*, op. cit. , p. 222. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Micheline Besnard-Coursodon, *ib.*, p. 251.

nous la décrivions plus haut. Alain Corbin signale à ce propos qu'« au fil des siècles, face à l'eau douce bienfaisante, se situe l'eau douce malfaisante. Pour le bien comprendre, il nous faut partir de la phénoménologie de l'eau stagnante, et de toutes les formes de peur que suscite dans l'imaginaire la multitude des créatures nées ou supposées naître des boues, des marécages grouillants de toute la diversité possible des êtres. »<sup>1</sup> Ainsi, dès le commencement de *La Petite Roque*, la rivière est décrite comme menaçante : « Il [Le piéton, Médéric, R.L.] allait vite, le long de l'étroite rivière qui moussait, grognait, bouillonnait et filait dans son lit d'herbes, sous une voûte de saules<sup>2</sup>. » (*La Petite Roque*, II, 619. C'est moi-même qui souligne.) La gradation des verbes induit une rivière d'autant plus dangereuse. Le nouvelliste s'attarde sur une description de la rivière, mêlant cet aspect inquiétant et la tranquillité d'un petit cours d'eau :

Les grosses pierres arrêtant le cours, avaient autour d'elles un bourrelet d'eau, une sorte de cravate terminée en nœud d'écume. Par places, c'étaient des cascades d'un pied, souvent invisibles, qui faisaient, sous les feuilles, sous les lianes, sous un toit de verdure, un gros bruit de colère et doux ; puis plus loin, les berges s'élargissant, on rencontrait un petit lac paisible où nageaient des truites parmi toute cette chevelure verte qui ondoie au fond des ruisseaux calmes. » (Ib., II, 618. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

Le bruit émis par la rivière est à la fois « bruyant » et « doux », cette association antynomique des deux adjectifs qualificatifs signale à la fois la menace et la beauté de l'eau, celle-ci séduit et attire le personnage et constitue néanmoins pour lui un vigoureux péril. Le surnom porté par la fillette, 'Roque', comme le rocher, n'est pas anodin non plus dans la désignation de la dureté et du danger, ce qui ne pas sans évoquer les « grosses pierres arrêtant le cours d'eau » (Id.). Malheureusement, la rivière a été plus forte que la Roque, plus forte que le roc, celle-ci mourant noyée en son sein. Par ailleurs, cette rivière est explicitement nommée, elle s'appelle « la Brindille », c'est, par ailleurs la seule rivière désignée dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain français : « Donc, il franchit la Brindille sur un pont fait d'un seul arbre, jeté d'un bord à l'autre, ayant pour unique rampe une corde portée par deux

---

<sup>1</sup> Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, op. cit., p. 97. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Le saule pleureur ou « Trauerweide » en allemand insinue le chagrin et la tristesse à travers l'évocation des larmes. Le choix de l'arbre n'est en aucun cas anodin. L'allusion au saule pleureur revient dans les citations qui suivent.

piquets enfoncés dans les berges. » (Ib., II, 618. C'est moi-même qui souligne.) Plus loin dans le texte, il y est question de « branches mortes » (Ib., II, 619) qui stagnent dans l'eau et que celles-ci sentent le « moisi » (Id.). La brindille pouvant tout aussi bien désignée une femme menue, cela ne va pas sans nous avertir de la décomposition dans l'eau du cadavre de la petite Roque : « Le long de l'eau, de grands arbustes avaient poussé, chauffés par le soleil ; mais sous la futaie, on ne trouvait rien que de la mousse, de la mousse épaisse, douce et molle, qui répandait dans l'air stagnant une odeur légère de moisi et de branches mortes. » (Id. C'est moi-même qui souligne.) La description de cette rivière est d'abord sonore, puisque Maupassant décrit le roulement de l'eau, puis olfactive avec les précisions apportées sur l'effluve nauséabonde provoquée par les branches pourries dans l'eau. La rivière est apparemment associée au bain, donc au plaisir et à la jeunesse, pensons par-là au bain de jouvence, le médecin supputant en effet que la petite Roque devait se baigner lorsque l'assassinat eut lieu : « Le médecin tâtait les mains, les bras, les jambes. Il dit : 'Elle venait sans doute de prendre un bain. Ils [les vêtements, R.L.] doivent être au bord de l'eau. » (Ib., II, 624. C'est moi-même qui souligne.) Les habitants formulent aussi cette même hypothèse : « Le repas dura longtemps ; on parlait du crime. Tout le monde se trouva du même avis ; il avait été accompli par quelque rôdeur, passant là par hasard, pendant que la petite prenait son bain. » (Ib., II, 630. C'est moi-même qui souligne.) Les suppositions quant au déroulement du crime vont bon train, relevons que l'idée du vagabond passant par là « par hasard » (Id. C'est moi-même qui souligne.) et tuant, encore une fois *par hasard* la petite Roque est l'hypothèse à laquelle les habitants croient ardemment. Le rôle du hasard dans la réalisation du crime est à mettre ici clairement en évidence. Evidemment, il en va bien autrement, la rivière n'est absolument pas le lieu du bain, mais bien l'endroit où se produisit l'assassinat de la petite fille. Cette image associée au bien être et au bain se retrouve plus loin dans le texte, lorsque Maupassant raconte comment le crime eut lieu. En effet, Renardet, le maire assassin de la petite Roque souhaite se baigner dans la rivière afin de se purger des images charnelles et pulsionnelles qui le hantent la nuit après le décès de sa femme. Apercevant la petite Roque en train de se baigner nue, il est pris de pulsion et lui saute littéralement dessus comme une bête enragée :

Ayant eu ce matin-là plusieurs de ces visions obsédantes, le désir lui vint tout à coup de se baigner dans la Brindille pour se rafraîchir et apaiser l'ardeur de son sang. Il connaissait un peu plus loin un endroit large et profond où les gens du pays venaient se

tremper quelquefois en été. Il y alla. Des saules épais cachait ce bassin clair où le courant se reposait, sommeillait un peu avant de repartir. (Ib., II, 638)

Si nous concevons la Brindille comme la représentation de la fillette, l'expression « se baigner dans la Brindille » (Id.), a ici une connotation sexuelle. Le hasard fait en sorte que la petite Roque prend justement son bain à ce moment, elle est donc présente au mauvais endroit au mauvais moment, ce qui la conduira à sa perte, le viol et l'assassinat :

Une fillette, toute nue, toute blanche à travers l'onde transparente, battait l'eau des deux mains, en dansant un peu dedans, et tournant sur elle-même avec des gestes gentils. Ce n'était plus une enfant, ce n'était pas encore une femme [...]. Soudain, l'enfant sortit du bain, et, sans le voir, s'en vint vers lui pour chercher ses hardes et se rhabiller. A mesure qu'elle approchait à petits pas hésitants, par crainte des cailloux pointus, il se sentait poussé vers elle par une force irrésistible, par un emportement bestial qui soulevait toute sa chair, affolait son âme et le faisait trembler des pieds à la tête. (Ib., II, 639. C'est moi-même qui souligne.)

La rivière reste le lieu du mal, personnifiée telle une personne en colère, voici une autre manière dont la décrit Maupassant : « La Brindille, grossie par les orages, coulait plus vite, jaune et colère, entre ses berges sèches, entre deux haies de saules maigres et nus. » (Ib., II, 632. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Elle est aussi directement liée à l'érotisme, voire au désir sexuel, comme vu plus haut :

Nous n'avons encore rien dit de la valeur érotique de l'eau douce, de l'eau vouée à la glorification de la nudité des corps, de l'accord implicite entre la fraîcheur de l'eau et celle de la jeune fille, que prouve l'abondance des nymphes qui peuplent les eaux de la mythologie grecque. [...] Avec plus d'insistance encore, s'impose la fortune du thème de la femme surprise au bain dans une rivière, un bassin, une baignoire voire tub.<sup>1</sup>

L'érotisme est clairement présent dans *La Petite Roque*, mais celui-ci est nettement associé au désir :

---

<sup>1</sup> Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, op. cit., p. 106. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

Le recours des arts plastiques à la nudité féminine aquatique associe l'eau douce tantôt à la violence du désir masculin – ainsi le couple formé par le faune et la nymphe –, tantôt au voyeurisme – la 'Suzanne au bain' soumise au regard des vieillards de la Bible –, tantôt au désir et au voyeurisme réunis – la scène du bain de Bethsabée désirée par le roi David – [...].<sup>1</sup>

Dans *la Petite Roque*, nous avons bel et bien affaire au désir de Renardet, mais aussi à son voyeurisme associé. Il est excité à la vue de la petite Roque en train de se baigner, ce qui le conduit au viol et au meurtre de la fillette quasiment femme. Le maire assassin ne cherche pas à se débarrasser du cadavre de la petite Roque, mais plutôt de ses vêtements qu'il lie et qu'il jette dans la rivière. Celle-ci devient l'endroit où on cache les traces, elle est de toute façon toujours associée au crime et à l'horreur :

Il faillit jeter le corps à l'eau ; mais une autre impulsion le poussa vers les hardes dont il fit un mince paquet. Alors, comme il avait de la ficelle dans ses poches, il le lia et le cacha dans un trou profond du ruisseau, sous un tronc d'arbre dont le pied baignait dans la Brindille. » (*La Petite Roque*, II, 639. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

Le trou est associé au ruisseau, ces deux éléments au plus profond des entrailles de la terre ressemblant fortement aux Enfers, la petite Roque ayant ainsi rejoint son tombeau, comme Miss Harriet dont le cercueil constitue son cercueil. Par ailleurs, la Brindille devient également le lieu de mort du maire Renardet. Celui-ci, pris par la folie car complètement accaparé par la même vision, celle du fantôme de la petite Roque qui le hante, se jette alors du haut de la tour du Renard appartenant à sa belle demeure. Son corps tombe à un endroit où la Brindille un peu élargie coule tout tranquillement :

[...] et ils [ Médéric, le piéton ainsi que les bûcherons, R.L. ] trouvèrent au pied des murs un corps sanglant dont la tête s'était écrasée sur une roche. La Brindille entourait cette roche, et sur ses eaux élargies en cet endroit, claires et calmes, on voyait couler

---

<sup>1</sup> Alain Corbin, *ib.*, p. 107. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

un long filet rose de cervelle et de sang mêlés. »<sup>1</sup>(Ib., II, 650. C'est moi-même qui souligne.)

La verticalité associée au mouvement de la chute depuis la tour de Renardet, est croisée par l'horizontalité manifeste de la rivière qui coule. Le point de croisement correspond à l'impact de la mort. Cette description qui mêle le sang et l'eau nous porte vers le dégoût, l'aversion ou la répugnance, l'eau de la rivière devenant sang du mort. Renardet n'a pu y échapper, il meurt la cervelle éclatée, tombant sur un rocher dans l'eau de la rivière. Il se brise la cervelle sur le roc et meurt au sein de la Brindille. C'est bien la description de l'acte sexuel qu'il faut voir ici.

Dans *L'Ermite*, le narrateur devient le confident d'un homme qui s'isole du monde « installé sur un ancien tumulus couvert de grands arbres, au milieu de la vaste plaine qui va de Cannes à La Napoule » (*L'Ermite*, II, 685) après avoir partagé le lit de sa fille sans le savoir. Ayant commis un des crimes les plus graves, l'inceste, l'homme devient comme fou et l'unique idée qui le possède est celle de se jeter à l'eau en sortant du misérable logis de la jeune femme. L'eau devient ici aussi l'élément de mort, le refuge universel lorsque la faute a été commise, finalement comme dans *La Petite Roque* : « J'avais fait, sans le vouloir, sans le savoir, pis que ces êtres ignobles. J'étais entré dans la couche de ma fille ! Je faillis me jeter à l'eau. J'étais fou ! J'errai jusqu'au jour, puis je revins chez moi pour réfléchir. » (Ib., II, 690) Nous pouvons aisément parler de fatalité, attendu que Maupassant lui-même fait cette précision quant à l'aventure qui arrive au solitaire. Relevons ici les paroles du narrateur à l'écoute du récit de l'ermite : « Vous avez fait ce que vous deviez faire. Bien d'autres eussent attaché moins d'importance à cette odieuse fatalité. » (Ib., II, 691. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Pour mieux comprendre le lien qui unit la rivière au mécanisme de la fatalité, voici ce que Maupassant dit en parlant de la Seine :

J'aime la Seine parce qu'elle vous ressemble à vous autres femmes. Comme vous, elle est perfide, impénétrable et capricieuse, et comme vous, gracieuse et bienfaitante.

Regardez comme elle roule, voluptueuse et charmante, le mystère de ses eaux

---

<sup>1</sup> C'est moi-même qui souligne dans la citation afin de mettre en avant l'entremêlement de l'eau et du sang, précisant de la sorte à quel point l'eau est liée à la mort du personnage, mort en tant qu'aboutissement de toute la mise en marche fatale. A souligner la contradiction existant entre l'eau représentation par excellence de la vie et le sang ici versé, manifestation de la mort.

glauques. Mais qui nous dira les secrets merveilleux ou affreux qu'elle cache dans ses profondeurs vertes ?<sup>1</sup>

Autrement dit, la Seine est associée au maléfice, à la perfidie ou, pour le dire différemment, à une sorte de malignité qui envahit le personnage qui, comme happé par ses profondeurs est gagné par le puissant désir de s'y jeter. D'après l'étude de Micheline Besnard-Coursodon, la rivière, au même titre que le puits examiné plus haut, incarne très justement ce piège dans lequel se prend le personnage : « La force attirante, maléfique, surgie du fond de l'eau est celle du piège. Et le complexe s'établit, qui réunit la nuit et l'eau profonde pour former le piège. »<sup>2</sup> Dans *L'Ermite*, le personnage finit par se résigner, ainsi, il ne se donne pas la mort en se jetant dans la rivière, celle-ci en effet, ne devient pas le tombeau du personnage comme il l'est dans *La Petite Roque*, au contraire, dans cette nouvelle, le personnage qui a commis le crime le plus affreux, décide d'agir en tant qu'individu raisonnable et de ne pas se jeter dans l'eau : « Je fis alors ce qui me parut le plus sage [...]. » (*L'Ermite*, II, 690), il décide de s'exclure de la société. Effectivement, si l'idée qui a effleuré l'esprit du personnage consistait d'abord à se noyer après avoir commis l'inceste, finalement, il fait le choix de léguer « à cette enfant la moitié de sa fortune » (*Ib.*, II, 691) et de se retirer du monde. La rivière ne devient pas ici lieu de mort, mais seulement son évocation après que le personnage en a décidé autrement.

### **L'eau salée : la mer**

Pour traiter ce thème, nous avons fait le choix de cinq nouvelles : *Curator*, *Kirch*, ainsi que *L'Ermite*, *Le port* et *Le champ d'oliviers*.<sup>3</sup>

La mer est le lieu où se trament les conflits et les oppositions entre les personnages, mais elle est aussi l'endroit du non retour, de la disparition et dans ce sens, du malheur. Ainsi

---

<sup>1</sup> Maupassant, *La Grande Revue*, Paris, revue éditée par Arsène Houssaye, Armand Silvestre, 1891, 4<sup>e</sup> année, n° LXXV, p. 683. Ce périodique a été publié entre 1888 et 1893, consultable sur gallica.bnf.fr.

<sup>2</sup> Micheline Besnard-Coursodon, *Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, Le Piège*, op. cit., p. 243.

<sup>3</sup> La nouvelle de Storm, *Le cavalier au cheval blanc* ou *Der Schimmelreiter* ne fait pas partie de notre corpus malgré la thématique récurrente de la mer. En effet, nous avons préféré traiter de textes plus en lien avec le réalisme qu'avec le fantastique tel que nous pouvons le trouver dans le *Schimmelreiter*. Néanmoins, il semble important de notifier ici l'importance de cette nouvelle dont la thématique principale est la mer, ainsi que tout ce qui a trait de près ou de loin au milieu maritime, tel que la digue par exemple.

tout comme l'avions indiqué plus haut, l'eau, selon Héraclite est synonyme d'écoulement et de ce fait, d'éternité. Mais ajoutons qu'elle joue également le rôle de l'« irrévocable » pour reprendre l'expression d'Alain Corbin :

[...] l'eau qui s'écoule, celle de la rivière et du fleuve, dans la perspective de la philosophie du Grec Héraclite [...] est porteuse d'amertume : l'eau qui coule est la figure de l'irrévocable ; elle est l'invitation au voyage sans retour ; elle porte en elle l'effroi du devenir.<sup>1</sup>

Et ceci est d'autant plus vrai dans le cas de la mer puisque bien souvent, les marins font naufrage et disparaissent à tout jamais dans les fonds sous-marins. Dans ce sens, la mer est bel et bien liée à l'irréversible. La mer est désignée en opposition avec la rivière, la première est salée, la seconde est douce, comme nous l'avons indiqué plus haut, mais la mer, au contraire de la rivière est à classer parmi les éléments de la nature qualifiés d'incommensurables, autrement dit, gigantesques au point où l'être humain n'a plus prise sur eux. Alain Corbin associe la mer à la tempête et en parle en ces termes :

Dans le même temps, cette expérience de l'irruption brutale des météores, qui impose cette autre temporalité, inspire au spectateur de ces déchainements dans l'immensité de l'espace, une délicieuse impression de grandeur ; le moment de la confrontation à l'incommensurable lui permet d'éprouver avec une force et une profondeur immédiates le sentiment de sa propre existence.<sup>2</sup>

Débutons notre analyse par *L'Ermite*. Maupassant situe son récit sur le mont Esterel, c'est là que se réfugie l'ermite dont il est question dans le texte. La mer attire l'attention par sa présence au pied du massif :

C'est, à droite, l'Esterel, aux sommets pointus, étrangement découpés, puis la mer démesurée, s'allongeant jusqu'aux côtes lointaines de l'Italie, avec ses caps nombreux et, en face de Cannes, les îles de Lérins, vertes et plates, qui semblent flotter et dont la

---

<sup>1</sup> Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, op. cit., p. 101.

<sup>2</sup> Alain Corbin, ib., p. 28. C'est moi-même qui souligne dans la citation. Il est intéressant de voir qu'Alain Corbin trace le parallèle entre l'incommensurabilité de la mer avec celle de l'individu confronté au néant de son existence.

dernière présente vers le large un haut et vieux château fort à tours crénelées, bâti dans les flots mêmes. (*L'Ermite*, II, 686. C'est moi-même qui souligne.)

La mer est qualifiée de « démesurée », cet adjectif frappe par l'idée d'incommensurabilité propre à la mer, ce qui lui confère quasiment un gage de toute puissance. L'ermite, après avoir commis l'inceste en partageant la même couche que sa fille sans le savoir, décide alors de quitter l'existence et la capitale en se réfugiant sur le Mont des Serpents, surnom donné au Mont Esterel qui se situe au pied de la mer. Celle-ci devient alors une sorte de tombeau duquel l'ermite ne peut se soustraire. Il s'est volontairement exclu de la société après que la fatalité l'a poussé dans les bras de sa propre fille, ainsi la mer devient le refuge d'un homme ayant commis la faute inexpiable.

*Le port* est bien sûr à analyser en relation avec la thématique de la mer, puisque comme le titre de la nouvelle l'indique, il y est question d'un port et de la mer. Ainsi, le bateau *Notre-Dame-des-Vents* accoste et est amarré aux anneaux du quai de Marseille après avoir longtemps et durement voyagé :

D'autres traversées, encore des avaries, des réparations, les calmes de plusieurs mois, les coups de vent qui jettent hors la route, tous les accidents, aventures et mésaventures de mer, enfin, avaient tenu loin de sa patrie ce trois-mâts normand qui revenait à Marseille le ventre plein de boîtes de fer-blanc contenant des conserves d'Amérique.<sup>1</sup> (*Le Port*, II, 1125. C'est moi-même qui souligne.)

Comme chez Storm dans *Curator* ou *Kirch*, la nouvelle s'ouvre sur la présentation de la mer, en outre, celle-ci est rapprochée des termes suivants : « accidents, aventures et mésaventure », autant dire que la mer est donc à associer au hasard avec le mot « accidents », avec les aléas de l'existence avec le terme « aventures », ainsi qu'aux événements malheureux ou tragiques avec l'emploi du substantif « mésaventures ». La mer n'est pas un lieu de tout repos et de sérénité, au contraire, elle est présentée comme un endroit empli de menaces et de périls. Ainsi, le bateau entre :

---

<sup>1</sup> C'est moi-même qui souligne dans la citation pour mettre en avant l'association qui se joue entre la mer et le malheur.

[...] dans le vieux port où sont entassés, flanc contre flanc, le long des quais, tous les navires du monde, pêle-mêle, grands et petits, de toute forme et de tout grément, trempant comme une bouillabaisse de bateaux en ce bassin trop restreint, plein d'eau putride où les côques se frôlent, se frottent, semblent marinées dans un jus de flotte. (Ib., II, 1125-1126)

Chez Maupassant, comme chez Storm la présence de la mer est fortement mise en avant. Ainsi le mot 'mer' est répété trois fois sur une seule page, en l'espace de quelques lignes : « Dès qu'il se sentirent sur le port, les dix hommes que la mer roulait depuis des mois, se mirent en marche tout doucement [...] » (Ib., II, 1126. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Quelques lignes au-dessous, nous trouvons : « Ils se balançaient, s'orientaient, flairant les ruelles qui aboutissent au port, enfiévrés par un appétit d'amour qui avait grandi dans leur corps pendant leurs derniers soixante-six jours de mer. » (Id.) Et encore un tout petit peu plus bas, nous lisons : « Après quelque hésitation entre toutes les rues obscures qui descendent vers la mer comme des égouts et dont sortent des odeurs lourdes, une sorte d'haleine de bouge [...]. » (Id.)

La mer est bel et bien omniprésente, elle est rappelée à multiples reprises dès les premières pages de la nouvelle, et comme nous avons pu le repérer dans la dernière citation, elle est placée sous le signe des « égouts » ou des « odeurs lourdes » ou encore d'une « haleine de bouge », autrement dit, ces rues qui descendent vers la mer sont nauséabondes<sup>1</sup>, elles puent, elles sont à associer au déplaisir, et ce faisant, rendent la mer désagréable et déplaisante. Dans tous les cas, comme nous l'avons déjà dit plus haut, cette description de la mer n'est pas sereine, paisible, voire belle et reposante, au contraire, elle engendre une sorte de malaise, de mal être et apparaît déjà comme une espèce de menace qui pèse sur le personnage principal, en l'occurrence ici, Célestin Duclos. Par ailleurs, le choix du prénom du héros, Célestin, n'est pas anodin, le plaçant ainsi en lien direct avec les cieux, par là-même, avec la fatalité, si celle-ci pouvait être envisagée comme une force supérieure située dans un au-delà céleste. Célestin quitte donc la mer pour se jeter dans la ville et indirectement, dans les bras d'une fille, mais pas n'importe laquelle puisque celle-ci n'est autre que sa sœur

---

<sup>1</sup> Les rues qui descendent vers la mer dessinent un mouvement vertical. Même remarque pour la relation entre les cieux (à retrouver dans l'évocation du prénom Célestin) et la mer. Nous trouvons ici deux plans horizontaux reliés à la verticale par le personnage de Célestin. Cela renforce l'idée d'une force venant du haut et agissant sur le bas représenté par l'horizontalité.

Françoise, le hasard l'ayant jeté dans ses bras sans qu'il ne le sache. Le dialogue s'instaure entre la fille et le marin, celle-ci lui demandant des informations sur ce qui se passe en mer, sur les bateaux et les marins. Elle souhaite en effet, comme « par hasard », savoir ce qu'est devenu Célestin Duclos, voici la question telle qu'elle lui pose : « T'aurais pas vu *Notre-Dame-des-Vents*, par hasard ? » (Ib., II, 1131. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) La mer est la raison de ce crime incestueux, en effet, parce que Célestin était sur mer, il a perdu de vue sa sœur, et, de retour sur terre, il est bien incapable de la reconnaître, ce n'est qu'au bout d'un certain temps que son visage lui revient : « Il la tenait encore dans ses bras, à cheval sur lui, les mains ouvertes dans le dos de la fille, et voilà qu'à force de la regarder il la reconnut enfin, la petite sœur laissée au pays avec tous ceux qu'elle avait vus mourir, elle, pendant qu'il roulait sur les mers. » (Ib., II, 1132. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

Ce navire qui a mené Célestin Duclos dans la couche de sa sœur est un bateau chargé de malheur, la mer qui le portait est par conséquent directement associée au malheur, voici ce que disent les personnages une fois la faute inexpiable commise : « Malheur ! J'avons fait de la belle besogne ! » (Ib., II, p. 1131. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Le mot « malheur » apparaît clairement, il est à mettre en relation avec la pente des rues de la ville qui descendent vers la mer, offrant à cette dernière une connotation très négative, l'associant ainsi au désastre également. Il ne reste plus que les larmes aux personnages ayant commis l'effroyable :

Alors comme il avait de l'argent dans ses poches, la patronne offrit un lit, et les camarades, ivres eux-mêmes à ne pas tenir debout, le hissèrent par l'étroit escalier jusqu'à la chambre de la femme qui l'avait reçu tout à l'heure, et qui demeura sur une chaise, au pied de la couche criminelle, en pleurant autant que lui, jusqu'au matin. » (Ib., II, p. 1133. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

Autre récit à l'étude, *Le champ d'oliviers*. La première phrase ouvrant le texte comporte deux fois le mot « port »<sup>1</sup>, c'est pour dire à quel point encore, la thématique de la

---

<sup>1</sup> « Quand les hommes du port, du petit port provençal de Garandou, au fond de la baie Pisca, entre Marseille et Toulon, aperçurent la barque de l'abbé Vilbois qui revenaient de pêche, ils descendirent sur la plage pour aider à tirer le bateau. », *Le champ*, II, 1179. D'emblée, le contexte est donné, l'action se passe dans un environnement

mer est également prégnante dans cette nouvelle. La scène se passe en Provence, entre Marseille et Toulon, dans le petit port de Garandou, lieu imaginé par le nouvelliste. Le personnage principal arrive en barque et rejoint son village, descendant vers la mer : « Le village apparaissait sur une butte, au milieu d'une large vallée descendant en plaine vers la mer. » (*Le champ d'oliviers*, II, 1180. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) De la sorte, le ton est donné. D'emblée, la mer s'impose, tel un personnage d'importance. Un peu plus loin, nous trouvons une autre évocation de la mer, plus précisément au moment où le Baron de Vilbois apprend que sa femme l'a trompé, ils se séparent, tandis que lui, se réfugie de son côté dans une auberge qui donne sur la mer : « Une auberge lui plut qui regardait la mer ; il y prit une chambre et y resta. » (*Ib.*, 1183. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Si la nouvelle s'ouvre sur la mer, elle se referme directement sur le sang. Effectivement, le fils de l'abbé Vilbois vient à la rencontre de son père dans sa petite bastide et cherche à se faire reconnaître de lui. Sa mère avait eu cet enfant avec le baron de Vilbois à l'époque, mais ayant un amant, elle fait croire au baron que cet enfant n'est pas de lui, sinon, ce dernier l'aurait tuée et l'enfant avec. Des années plus tard, à la mort de sa mère, Philippe-Auguste, le fils, apprend de la bouche de cette dernière, que son père est curé. Il va à sa rencontre, mais cette confrontation se passe mal. L'abbé Vilbois refuse effectivement de le reconnaître et la scène du repas final s'achève par conséquent dans la mort. Le terme « sang » (*Ib.*, 1204) apparaît deux fois à la fin du texte, faisant écho à l'évocation de la mer au début de la nouvelle : « Alors, s'étant penchée, elle [il s'agit de la bonne du curé, Marguerite, R.L.] s'aperçut que sur le pavé rouge, un liquide rouge aussi coulait, s'étendant autour de ses pieds et courant vite vers la porte. Elle devina que c'était du sang. » (*Ib.*, II, 1204. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Le rouge du sang contraste avec le bleu de la mer, l'adjectif « rouge » est mentionné deux fois en quelques lignes. Maupassant marque ainsi d'autant plus l'opposition existant entre la mer et le sang, une opposition qui finit aussi par s'entremêler, comme si la mer devenait elle-même sang<sup>1</sup>. Plus loin, quasiment dans les dernières lignes du texte, nous trouvons :

---

maritime, la répétition de « port » et le champ lexical du domaine marin « baie, barque, pêche, plage, bateau » renforcent l'orientation de cette thématique.

<sup>1</sup> Rappelons ici l'entremêlement du sang rouge et de l'eau bleue dans *La Petite Roque* au moment où le maire Renardet se jette de la tour du Renard : « La Brindille entourait cette roche, et sur ses eaux élargies en cet endroit, claires et calmes, on voyait couler un long filet rose de cervelle et de sang mêlés. », *La Petite Roque*, II, 650.

La servante n'avait pas menti. Le sang, figé maintenant, couvrait le pavé comme un tapis. Il avait coulé jusqu'au vagabond [C'est ainsi que le fils de l'abbé Vilbois est nommé dans le texte, R.L.], baignant une de ses jambes et une de ses mains. (Id.)

Le participe passé « coulé », ainsi que le participe présent « baignant » ne vont pas sans évoquer le bain ou plus largement, l'eau, ou encore plus précisément, la mer. Dans ce sens, nous pouvons effectivement lier la thématique de la mer à celle du sang. A la fin de la nouvelle, il n'y a plus rien d'autre à faire que de constater la mort des personnages concernés. Un mouvement qui va de l'eau vers le sang s'est instauré, n'autorisant aucune autre issue que la mort :

Lui [L'abbé Vilbois, R.L.] qui avait tant pardonné, au nom de Dieu, les secrets infâmes chuchotés dans le mystère des confessionnaux, il se sentait sans pitié, sans clémence en son propre nom, et il n'appelait plus maintenant à son aide ce Dieu secourable et miséricordieux, car il comprenait qu'aucune protection céleste ou terrestre ne peut sauver ici-bas ceux sur qui tombent de tels malheurs. (Ib., II, 1200. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

### **La barque et le bateau**

Tout comme la thématique de la maison, nous observons que le bateau ou le navire tient une place importante dans certaines nouvelles. Il est une sorte de 'maison sur l'eau', un espace autre que la maison avec lequel les personnages se meuvent et souvent se perdent : « Le mot désigne une construction flottante destinée à la navigation, d'abord à la navigation fluviale en général, développant une valeur générique. »<sup>1</sup> Il permet la navigation, autrement dit, le voyage sur l'eau. En outre, l'« attribut principal de la Fortune est une roue, gigantesque engrenage constamment en mouvement, capable de précipiter dans la boue ou d'élever aux sommets les plus hauts de l'échelle sociale des hommes de quelque condition et rang que ce soit : princes, paysans, prélats, chefs militaires, sages et philosophes ... »<sup>2</sup> Cette roue est souvent associée à un timon, autrement dit, au gouvernail d'un navire. Le navire est lié au destin ou au hasard et joue un rôle dans la mise en mouvement de la mécanique fatale. Le

---

<sup>1</sup> « Bateau », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 350-351, p. 350.

<sup>2</sup> « La Fortune », in *Symboles et Allégories*, Mathilde Battistini, traduit de l'italien par Dominique Ferault, Paris, 2004, p. 310- 315, p.310.

bateau n'est pas une 'maison fiable', il peut couler et entraîner ainsi dans sa chute vers les profondeurs, les voyageurs vers le malheur. Le naufrage suggère en quelque sorte l'idée d'un châtement, celle d'une descente vers le malheur tel que le reprend le thème mythologique de la barque de Caron, le nocher des Enfers, c'est-à-dire, celui qui conduit une embarcation, il joue le rôle de passeur du Styx, conduisant les morts vers les Enfers, il est associé à l'idée d'infortune. Le thème du bateau se retrouve dans deux nouvelles de Storm à l'étude, il s'agit de *Curator* et *Kirch*. Ainsi, la fin de la nouvelle *Curator*, montre Heinrich pris dans les tourments de la tempête. Il va chercher un secours financier auprès de son père après avoir perdu beaucoup d'argent aux jeux, celui-ci refuse cette aide et le met à la porte :

'Père, écoute-moi ! s'écria-t-il, aide-moi, mon père ! Cette fois encore, la dernière !' Et de nouveau il secoua la porte, répéta d'une voix forte ce qu'il avait dit. Mais est-ce la tempête qui emporta ses paroles, est-ce son père qui refusa de l'écouter, la porte ne s'ouvrit pas ; il n'entendit plus rien que le mugissement des bourrasques qui soufflaient dans les airs et s'engouffraient entre les cours et les maisons.<sup>1</sup> (*Curator*, 82)

Heinrich, désespéré monte dans une barque alors que la tempête est enragée et disparaît soudainement, alors qu'il souhaitait rentrer chez lui. Deux hommes le mettent en garde, en vain :

- Vous êtes fou, Monsieur ! Vous ne passerez pas ! La barque va chavirer avant que vous n'ayez atteint l'écluse !
- Il faudra bien que je passe ! entendirent-ils encore, mais déjà le vent emportait les paroles ; puis la barque se précipita dans le torrent d'eau déchaîné. Un instant encore les deux hommes la virent ballotée comme une ombre par les vagues ; lorsqu'au niveau de l'écluse elle parvint à l'endroit où cessaient les maisons, elle fut happée par

---

<sup>1</sup> *Curator* : « 'Vater ! Hör'mich' rief er, 'hilf mir, mein Vater ! Nur noch dies eine, letzte Mal !' Und wieder rüttelte er, und noch einmal mit lauter Stimme rief er es. Aber, ob der Sturm es verwehte, oder ob seines Vaters Ohr für ihn verschlossen war, ihm wurde nicht geöffnet ; nichts hörte er als das Toben in den Lüften und zwischen den Schluchten der Höfe und Häuser. », II, 516.

le fleuve. Les hommes poussèrent un cri ; la barque, d'un seul coup, avait disparu de leur vue ...<sup>1</sup> (Ib., 84)

Nous avons souligné dans la traduction et la citation les éléments se rapportant à la barque et au fait qu'elle disparaisse à cause de la tempête, ceci montre la fragilité de cette embarcation, à la différence de la maison en pierres à laquelle nous faisons référence en tête de chapitre. L'autre nouvelle dans laquelle il est question de navire est *Kirch*. Ici, le bateau est beaucoup plus présent car les personnages principaux, Hans le père et Heinz le fils, sont des marins et consacrent leur vie à la mer. Hans Kirch a cherché à grimper les échelons sociaux jusqu'à devenir propriétaire de son propre bateau : « Hans Adam Kirch appartenait à ces individus ambitieux. Après avoir beaucoup travaillé et beaucoup épargné, le petit 'capitaine postiche' s'était hissé au rang de propriétaire d'un véritable navire. »<sup>2</sup> (*Kirch*, 8) Hans est un homme dur et rigide qui possède l'autorité à la maison et qui souhaite que son fils prenne le même chemin que lui : « Lorsque Heinz eut atteint sa sixième année, son père l'emmena pour la première fois sur son navire, comme 'oisillon', disait-il. »<sup>3</sup> (Ib., 10) Hans rejette son fils qu'il ne reconnaît pas, il lui remet une enveloppe contenant des billets afin qu'il quitte la maison. Il y a rupture dans la relation entre le père et le fils parce que Heinz ne répond pas aux exigences professionnelles et sociales que son père attendait de lui. Rappelons que Hans renvoie à l'expéditeur un courrier insuffisamment affranchi, c'est le signe violent de cette brisure entre les deux personnages. A la fin de la nouvelle, il y a une tempête, nous relevons le champ lexical la notifiant :

[...] écoutant la nuit déchaînée [...]. / [...] Celui qui se trouvait en mer aujourd'hui n'aurait pas la possibilité de dormir ; mais lui, il n'était plus en mer depuis longtemps. / L'équinoxe amenait toujours son lot de tempêtes, il les avait entendues tant de fois.

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Herr, seid Ihr toll ! Das geht nicht ! Das Boot kentert, eh Ihr um die Schleuse seid !' 'Muss gehen !' kam es noch einmal halbverweht zurück ; dann schoß das Boot in den wüsten Wasserschwall hinaus. Noch einen Augenblick sahen sie es wie einen Schatten von den Wellen auf- und abgeworfen ; als es über der Schleuse in die Häuserlücke gelangte, wurde es vom Strom gefaßt. Die Leute stießen einen Schrei aus ; das Boot war jählings ihrem Blick verschwunden. », II, 518.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Zu diesen strebsamen Leuten gehörte Hans Adam Kirch. Mit unermüdlichem Tun und Sparen hatte er sich vom Setzschiffer zum Schiffseigentümer hinaufgearbeitet [...]. », III, 60.

<sup>3</sup> Ib. : « Als Heinz das sechste Jahr erreicht hatte, nahm ihn der Vater zum ersten Male mit sich auf die Fahrt, als 'Spielvogel', wie er sagte [...]. », III, 61.

[...] / [...] dans les parages pleins d'écueils d'une côte méditerranéenne [...] / Il essaya de se rappeler si l'orage n'avait pas tonné fort [...].<sup>1</sup> (Ib., 126-127)

C'est pendant cette tempête, alors qu'il est en train de dormir dans sa chambre que se passe cette anecdote :

[...] et lorsque ses yeux se fermèrent enfin, il dut se relever violemment, car il venait de voir un navire, une frégate aux mâts brisés, ballotée en tous sens par des vagues hautes comme des tours. Il tenta de se réveiller tout à fait, mais de nouveau ses yeux se fermèrent, et de nouveau il reconnut le navire. Il vit distinctement le galion, de l'étrave jusqu'au beaupré, une puissante *Fortune blanche* qui s'enfonçait dans les flots écumeux puis reparaisait, fière, comme si elle voulait maintenir le navire et l'équipage au-dessus de l'eau. Soudain il entendit un craquement, il eut un brusque sursaut et se retrouva assis tout droit dans son lit.<sup>2</sup> (Ib., 127)

Le bateau porte le nom de Fortune blanche, cela ne va pas sans évoquer, évidemment, le sort ou le hasard. Le bateau rappelle le hasard et fait partie intégrante de la mécanique fatale qui se met en marche jusqu'à aboutir à la mort du fils Heinz. Il n'est pas dit clairement si le fils a trouvé la mort, mais nous le supposons de manière assez évidente. En effet, après avoir vu la Fortune Blanche, Hans voit son fils en rêve, celui-ci est trempé, la tête penchée, le père sait que son fils est décédé, parce que, dit-il, c'est ainsi que reviennent les marins morts :

Et ... c'était là, dans le coin là-bas se tenait son Heinz. Il ne distinguait pas son visage, car sa tête était inclinée, et ses cheveux ruisselants pendaient sur son front, mais il le

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...], hinaushorchend in die wilde Nacht. / Wer jetzt auf See war, hatte keine Zeit zum Schlafen ; aber er war ja seit lange nicht mehr auf See [...] / [...] die Stürme kamen ja allemal im Äquinoktium, er hatte sie so manches Mal gehört. / Ihm war, als könne er Hunderte von Meilen weit hinaushorchen nach einem klippenvollen Küstenwasser des mittelländischen Meeres [...] / [...] er wollte sich besinnen, ob es nicht eben vorher noch laut gestürmt habe [...]. », III, 123-124.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] aber wieder drückte es ihm die Augen zu, und wiederum erkannte er das Schiff ; deutlich sah er zwischen Bugspriet und Vordersteven die Gallion, eine weiße mächtige *Fortuna*, bald in der schäumenden Flut versinken, bald wieder stolz emportauchen, als ob sie Schiff und Mannschaft über Wasser halten wolle. Dann plötzlich hörte er einen Krach ; er fuhr jäh empor und fand sich aufrecht in seinem Bette sitzend. », III, 124. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction, le traducteur Roland Fuentès a mis en italique le mot « Fortuna », celui-ci ne l'est pas dans le texte d'origine.

reconnut malgré tout. A quoi ? Impossible de le dire, il ne se posa même pas la question. L'eau ruisselait aussi de ses vêtements et de ses bras pantelants. Il ne coulait de plus en plus, cela formait un large flot qui allait jusqu'à son lit.<sup>1</sup> (Id.)

Plus loin, Hans dit à son beau-fils, justifiant ainsi, la mort de son fils : « Tu n'es pas marin, Christian, que sais-tu de tout cela ? [...] Je le sais, moi, c'est ainsi que nos morts nous reviennent. »<sup>2</sup> (Ib., 128) Le bateau est une maison sur l'eau qui, dans les deux cas de figure abordés ici, que ce soit sous la forme de la barque ou du navire, conduit ses voyageurs à la mort, dans les deux situations, il n'est plus refuge, mais véritable danger. Dans *Curator*, le personnage Heinrich a disparu ; dans *Kirch*, le fils Heinz a tout l'air d'être mort, emporté par la tempête et le naufrage du Fortuna. Dans les deux nouvelles, l'issue est fatale et le bateau joue un rôle prépondérant dans la mise à mort des personnages concernés.

### **La tempête et le naufrage**

Pour traiter ce sujet, reprenons les mêmes nouvelles. Dans *Curator*, la maison de Carsten se trouve près du port, donc près de la mer. Storm renvoie ici à une situation réaliste de la maison, en effet, il s'agit de la ville de Husum dans le Schleswig-Holstein, ville bordée par la mer dont la proximité ne peut que renforcer l'influence de celle-ci sur les faits qui se produisent au cours de la narration. Il est clair que Storm souhaite mettre en avant la présence de la mer dans cette nouvelle, effectivement, celle-ci tient quasiment une place entière dans le texte. La description de la ville de Husum se poursuit : « Au-delà du port s'étirait la digue, tel un banc de brume scintillant ; combien de fois s'y était-il promené quand il était enfant, tenant son père par la main, lorsqu'ils allaient voir le champ qu'ils avaient acquis à l'époque ! »<sup>3</sup> (Id.) Plus tard, nous trouvons une description de la maison de Anna et de Heinrich. Tout comme Carsten, le couple vit près du port, donc près de la mer, dans la même ville. Storm fait

---

<sup>1</sup> Ib. : « Und – da war es, dort in der Ecke stand sein Heinz ; das Gesicht sah er nicht, den der Kopf war gesenkt, und die Haare, die von Wasser triefen, hingen über die Stirn herab ; aber er erkannte ihn dennoch – woran, das wusste er nicht und frug er sich auch nicht. Auch von den Kleidern und von den herabhängenden Armen troff das Wasser ; es floß immer mehr herab und bildete einen breiten Strom nach seinem Bette zu. », III, 124-125.

<sup>2</sup> Ib. : « 'Du bist kein Seemann, Christian ; was weißt du davon ! ' sagte der Alte heftig. 'Aber ich weiß es, so kommen unsere Toten. », III, 125.

<sup>3</sup> Id. : « Jenseits des Hafens zog sich der Seedeich wie eine schimmernde Nebelbank ; wie oft an der Hand seines Vaters war er als Knabe dort hinaus gewandert, um ihre derzeit erworbene Fenne zu besichtigen. ». C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

le choix de placer les habitations des personnages principaux près de la mer. De cette façon, il installe une mise en attente, une sorte de suspense, en effet, si, au début de la nouvelle, la mer appartient tout simplement au décor dans lequel sont plantées les maisons, c'est seulement à la fin du texte que la mer prend corps, se transforme quasiment en monstre qui avale le personnage principal de l'histoire, en l'occurrence dans ce cas précis, Heinrich. A la fin de la nouvelle, le vent est mauvais, il est annonciateur d'une tempête d'une mer devient plus féroce que jamais :

C'était un après-midi, début novembre. Un vent âpre soufflait de l'ouest ; le bras de mer abritant le port étroit, par lequel la mer du Nord pénètre à l'intérieur de la ville, était rempli d'une eau grise et trouble qui, bouillonnant et écumant, avait déjà recouvert les escaliers du port et faisait tanguer les petits bateaux des îles qui étaient à l'ancre.<sup>1</sup> (Ib., 78)

Le champ lexical de la tempête se révèle à travers le lexique de l'effervescence auquel la mer est associée : « bouillonnant, écumant, recouvert, tanguer », un mouvement violent prend naissance, annonçant la tempête à venir. Les pages qui suivent sont directement liées à la description de la tempête. Par conséquent, la mer devient menaçante, féroce et dangereuse. Elle fait référence à la violence et à une éventuelle catastrophe à venir : « Lorsque le crépuscule tomba, presque toute la place du port était déjà envahie par l'eau ; des maisons voisines de la digue, on amenait en barque les habitants vers les hauts quartiers de la ville. »<sup>2</sup> (Ib., 79)

Plus loin, nous lisons : « Au dehors, le clapotis de l'eau, le sifflement du vent dans les cordages des bateaux, les appels et les cris des gens ; la tempête, comme furieuse, secouait les volets, on eût dit qu'elle voulait les arracher. »<sup>3</sup> (Id.) Repérons en outre la personnification de

---

<sup>1</sup> Ib. : « Es war an einem Nachmittag zu Anfang des November. Der Wind kam steif aus Westen ; der Arm, mit dem die Nordsee in Gestalt des schmalen Hafens in die Stadt hineinlangt, war von trübgrauem Wasser angefüllt, das kochend und schäumend schon die Hafentreppen überflutet hatte und die kleinen vor Anker liegenden Inselschiffe hin und wider warf. », II, 512. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « Als die Dämmerung herabfiel, war fast der ganze Hafenplatz schon überflutet ; aus den dem Bollwerk nahe gelegenen Häusern brachte man mit Böten die Bewohner nach den höheren Stadtteilen. », II, 513.

<sup>3</sup> Id. : « Draußen das Klatschen des Wassers, das Pfeifen in den Schiffstauen, das Rufen und Schreien der Menschen ; wie grimmig zerrte es an den Läden, als wollte es sie herunterreißen. »

la mer avec un monstre, elle est en effet « furieuse », elle « secoue les volets » et plus violent encore, la mer donne l'impression « d'avoir envie de les arracher », ceci pour montrer, que la mer prend véritablement corps, elle se métamorphose en bête féroce, cruelle et implacable. La tempête a ceci de particulier qu'elle oblige l'être humain à se rendre compte de son impuissance face aux forces des éléments : « Le XIX<sup>e</sup> siècle, que l'on dit être d'abord celui du progrès des sciences, est aussi le temps de la diffusion d'un effroi d'une intensité nouvelle, suscité par le sentiment de l'impuissance de l'homme confronté à la violence des déchaînements de la nature [...]. »<sup>1</sup>

Alain Corbin ajoute qu'Alexandre de Humboldt n'a pas forcément raison d'écrire que « la discorde des éléments, ce long épouvantail de l'esprit humain dans ses premières intuitions, s'apaise à mesure que les sciences étendent leur empire. »<sup>2</sup> C'est justement à ce moment d'acmé de la tempête qu'apparaît Heinrich dans la maison de son père, lui annonçant de but en blanc qu'il a fait faillite et que par conséquent, il a perdu tout son argent : « Mais je vais faire faillite, dès demain ! »<sup>3</sup> (*Curator*, 81) Autant dire que Storm a préparé le terrain à la catastrophe qui va avoir lieu, en effet, alors qu'au début de la nouvelle, il décrit les deux maisons de Carsten et de Heinrich près du port, à la fin, il les situe dans la tempête, prête à être détruite par la mer. C'est également à cet instant que coïncide l'annonce brutale de la détresse de Heinrich. Tandis que la tempête sévit et que l'eau monte, « un cri, du dehors, pénétra dans la pièce, puis, venant de rues éloignées, on entendit le sourd appel de détresse que l'on connaissait bien : 'L'eau ! L'eau !' »<sup>4</sup> (*Ib.*, 82), juste à cet instant, donc, « l'écluse a cédé » (*Id.*). Carsten ne peut plus rien pour son fils, il le rejette. Au dehors, la mer gronde, au dedans, la colère du père est à son apogée, il ne veut plus aider son fils, qui plus est, se trouve en état d'ivresse. Celui-ci s'échappe soudainement de la maison et s'engouffre dans la tempête, non pas en empruntant le chemin qui ne serait pas encore envahi par l'eau, mais au contraire, celui dont l'eau a pris possession. Heinrich emprunte la voie qui mène à la mort : « Mais il ne traversa pas la cour pour sortir dans la ruelle, là où la porte n'était peut-être pas

---

<sup>1</sup> Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, op. cit., p. 44.

<sup>2</sup> Alain Corbin à propos d'Alexandre de Humboldt, in *Cosmos, Essai d'une description physique du monde*, Paris, Gide et J. Baudry Editeurs, 2000, tome 2, p. 54.

<sup>3</sup> *Curator* : « Aber – ich bin bankerott – schon morgen ! », II, 515.

<sup>4</sup> *Ib.* : « Von draußen drang ein Geschrei herein, und aus entfernten Straßen scholl der dumpfe herkömmliche Notruf : 'Water ! Water !', 'Hörst du nicht ?' rief der Alte ; 'die Schleuse ist gebrochen ! Was stehst du noch ? Ich habe keine Hilfe mehr für dich !' », II, 516.

encore envahie par l'eau ; il passa par le couloir et se dirigea vers les cloisons de bois protégeant la porte d'entrée ouverte ; l'eau y clapotait déjà à mi-hauteur. »<sup>1</sup> (Ib., 83) La mer a envahi la ville, s'est transformée en torrent violent dévalant la pente des rues et emportant tout sur son chemin. Heinrich ne peut réchapper à ce tourbillon de la mer, monté dans une barque, il est pris dans la frénésie de l'eau et ne peut surmonter la tourmente dans laquelle il est fait prisonnier : « [...] puis la barque se précipita dans le torrent d'eau déchaîné. »<sup>2</sup> (Ib., II, 84) Et encore : « Les hommes poussèrent un cri ; la barque, d'un seul coup, avait disparu de leur vue ... »<sup>3</sup> (Id.)

Storm reste imprécis, n'annonçant pas franchement la mort de Heinrich dans les eaux furieuses de la mer, mais nous croyons la deviner clairement : « Certes, on ne sut jamais qui était l'homme dont les appels au secours, ce jour-là, avaient été étouffés par les flots ; il est certain, en tout cas, qu'Henri ne revint jamais chez lui ni cette nuit-là ni plus tard, et qu'on ne le revit jamais. »<sup>4</sup> (Ib., 87) A cette lecture, il semble évident que Heinrich a trouvé la mort, noyé dans la mer en furie. La tempête est une sorte de machine devenue folle dont la marche n'aboutit quoi qu'il en soit qu'à la mort du héros. La mer est en lien étroit avec l'idée de mort, car c'est dans la mort et dans la mer que l'histoire de Heinrich s'achève, donc dans le malheur ou la tragédie. La mer devient le tombeau du personnage, lieu de mort du héros dans l'infortune.

La nouvelle *Kirch* est également marquée par la place importante tenue par la mer dans la trame de l'histoire, peut-être davantage encore que le texte étudié précédemment, attendu que Hans et Heinz sont tous les deux marins et entretiennent donc un lien tout particulier avec la mer. Relevons dans le début de la nouvelle ce passage qui donne tout de suite le ton :

---

<sup>1</sup> Ib. : « Aber nicht durch den Hof nach der Twiete, wo die Tür vielleicht noch frei von Wasser war ; er ging durch den Flur an die Schotten der offenen Haustür, an denen schon bis zur halben Höhe das Wasser hinaufklatschte. », II, 516-517.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] dann schoß das Boot in den wüsten Wasserschwall hinaus. », II, 517.

<sup>3</sup> Ib. : « Die Leute stießen einen Schrei aus ; das Boot war jählings ihrem Blick verschwunden. », II, 518.

<sup>4</sup> Ib. : « Es ist zwar nie ermittelt worden, wer der Mensch gewesen, dessen Notschrei derzeit von der Flut erstickt wurde ; gewiß aber ist es, dass Heinrich weder in jener Nacht noch später wieder nach Hause gekommen oder überhaupt gesehen worden ist. », II, 520.

En revanche, lorsqu'aux examens de fin d'année du collège le prévôt demandait à l'un ou l'autre des garçons : 'Mon petit, qu'est-ce que tu veux faire plus tard ?', celui qui pouvait répondre 'Navigateur', se levait avec une fierté sans bornes. Mousse, capitaine sur le bateau familial, puis sur son propre bateau, et ensuite, vers la quarantaine, armateur et bientôt sénateur dans sa ville natale, tels étaient les degrés à gravir pour mériter les honneurs dans la cité.<sup>1</sup> (*Kirch*, 7)

Le marin est bien le thème central autour duquel s'articule la nouvelle, précisons par ailleurs que le marin est le personnage par excellence tentant de maîtriser et de dompter la mer. Ce texte s'ouvre d'emblée sur un épisode marquant de l'enfance de Heinz. Effectivement, ce dernier entre dans sa sixième année, lorsque l'anecdote suivante se produit : le gamin se trouve assis dangereusement à la proue du bateau de son père, celui-ci à la vue de celui-là, est pris de terreur à l'idée qu'un seul coup de vent pourrait précipiter l'enfant dans les profondeurs de la mer. Comme dans *Curator*, la mer apparaît une fois encore menaçante et redoutable. La mer est ici associée à l'idée de profondeur, autrement dit, de gouffre dans lequel un individu peut chuter. Nous retrouvons ici encore la thématique développée par Micheline Besnard-Coursodon selon laquelle le gouffre d'eau finit toujours par attirer le personnage dans la mort. La mer apparaît donc comme dangereuse et comme annonciatrice de mort. Heinz suit la carrière quasi parfaite du marin, il commence en tant qu'oisillon, puis petit à petit grimpe les échelons propres à sa carrière : « Après sa confirmation, Heinz dut effectuer quelques traversées sur le navire de son père, non plus en tant qu'oisillon mais en qualité de mousse, mené à la dure. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 25) Plus loin, nous lisons : « Puis, après deux nouveaux voyages sur de plus gros bateaux, Heinz était revenu en tant que matelot au domicile

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « [...] wenn aber bei den jährlichen Prüfungen in der Rektorschule der Propst den einen oder andern von den Knaben frug : 'Mein Junge, was willst du werden ?' dann richtete der sich stolz von seiner Bank empor, der mit der Antwort 'Schiffer' herauskommen durfte. Schiffsjunge, Kapitän auf einem Familien-, auf einem eigenen Schiffe, dann mit etwa vierzig Jahren Reeder und bald Senator in der Vaterstadt, so lautete der Stufengang der bürgerlichen Ehren. », III, 59. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Nach seiner Konfirmation musste Heinz ein paar Fahrten auf seines Vaters Schiffe machen, nicht mehr als 'Spielvogel', sondern als streng gehaltener Schiffsjunge [...]. », III, 68.

parental. »<sup>1</sup> (Id.) Heinz s'engage ensuite sur un bateau portant le nom de « Hammonia, un bâtiment de Hambourg, qui ne reviendrait pas avant un an [...]. »<sup>2</sup>

Heinz disparaît ensuite, sans plus donner de nouvelles, disons qu'il s'agit-là d'une façon pour lui de défier son père : « On alla aux nouvelles, et l'on finit par apprendre que lors du trajet du retour il [ Heinz ] s'était engagé avec son capitaine pour une nouvelle mission. Pour quelle destination ? Impossible de le savoir. 'Il veut me défier' pensa Hans Adam.<sup>3</sup> (Ib., 40) Ainsi, Heinz part sur la mer sans donner signe de vie, il disparaît hors de la vue de sa famille, loin de sa ville, de sa maison, de sa fiancée Wieb, de ses parents. La mer devient son seul refuge pendant de nombreuses années, plus exactement pendant dix-sept années : « Dix-sept ans qu'il est parti, il ne reviendra pas ... il ne reviendra pas. »<sup>4</sup> (Ib., 60) Et puis, un jour, il est de retour, tel le fils prodigue ; cependant, sa famille pense qu'il est un imposteur. En effet, il n'a plus l'ancre tatouée sur l'avant-bras qu'il possédait adolescent, l'ancre étant un objet caractéristique du bateau, autrement dit, de la mer. Heinz porte donc l'insigne de la mer tatouée dans le derme, ceci également pour montrer à quel point la mer joue un rôle considérable dans la vie du personnage. Ce tatouage ayant disparu du bras de Heinz, on le croit un truand profitant de l'hospitalité de la famille Kirch, on l'imagine un étranger qui s'introduit dans la maison de manière douteuse, c'est pourquoi, la sœur, Lina se plaint à son père :

(Hans parle, R.L.) - C'est toi, Lina ! Qu'est-ce que tu viens faire ici ?

La jeune femme tremblait, elle s'essuya le visage avec son foulard.

---

<sup>1</sup> Ib. : « Dann, nach zwei weiteren Fahrten auf größeren Schiffen, war Heinz als Matrose in das elterliche Haus zurückgekehrt. », III, 69.

<sup>2</sup> Id. : « [...] vorläufig galt es eine Reise mit dem Hamburger Schiffe 'Hammonia' in die chinesischen Gewässer, von der die Rückkehr nicht vor einem Jahr erfolgen würde [...]. »

<sup>3</sup> Ib. : « Auf eingezogene Erkundigung erfuhr man endlich, er habe auf der Rückfahrt nach Abkommen mit dem Kapitän eine neue Heuer angenommen ; wohin, war nicht zu ermitteln. 'Er will mir trotzen !' dachte Hans Adam. », III, 77. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>4</sup> Ib. : « Siebzehn Jahre fort ; der kommt nicht wieder – der kommt nicht wieder. », III, 87.

- Rien, père, dit-elle, mais Christian est au port, en bas, et je ne supportais plus de rester seule à la maison avec lui ... avec cet étranger ! J'ai peur. Oh, père, c'est affreux !<sup>1</sup> (Ib., 97)

Le père et la sœur de Heinz, persuadés, que l'homme arrivé dans leur maison n'est pas Heinz, le rejettent. Heinz est mis à la porte de son propre foyer et c'est dans la mer, qu'il va disparaître, tout comme Heinrich dans *Curator*. La disparition est racontée à travers le rêve de Hans :

[...] et lorsque ses yeux [ les yeux de Hans, le père, R.L. ] se fermèrent enfin, il dut se relever violemment, car il venait de voir un navire, une frégate aux mâts brisés, ballotée en tous sens par des vagues hautes comme de tours. Il tenta de se réveiller tout à fait, mais de nouveau ses yeux se fermèrent, et de nouveau il reconnut le navire. Il vit distinctement le galion, de l'étrave jusqu'au beaupré, une puissante *Fortune Blanche* qui s'enfonçait dans les flots écumeux puis reparaisait, fière, comme si elle voulait maintenir le navire et l'équipage au-dessus de l'eau. Soudain, il entendit un craquement, il eut un brusque sursaut et se retrouva assis tout droit sans son lit.<sup>2</sup> (Ib., 126-127)

La mer est quasiment d'emblée liée à l'idée de naufrage et de catastrophe, Alain Cabantous le dit en ces termes :

Les naufrages constituent alors la figure par excellence de la catastrophe, [...]. Les drames se produisent dans le voisinage des côtes. Ces interminables spectacles de

---

<sup>1</sup> Ib. : « Du, Lina ! Was hast du hier zu suchen ? » Die junge Frau zitterte und wischte sich das Gesicht mit ihrem Tuche. 'Nichts, Vater', sagte sie ; 'aber Christian ist unten am Hafen, und da litt es mich nicht so allein zu Hause, mit ihm, - mit dem fremden Menschen ! Ich fürchte mich ; o, es ist schrecklich, Vater ! », III, 109. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] und als endlich ihm [Hans] die Augen zugefallen waren, riß er gleich darauf mit Gewalt sich wieder empor ; den ganz deutlich hatte er ein Schiff gesehen, ein Vollschiff mit gebrochenen Masten, das von turmhohen Wellen auf und ab geschleudert wurde. Er suchte sich völlig zu ermuntern, aber wieder drückte es ihm die Augen zu, und wiederum erkannte er das Schiff ; deutlich sah er zwischen Bugspriet und Vorderstevan die Gallion, eine weiße mächtige *Fortuna*, bald in der schäumenden Flut versinken, bald wieder stolz emportauchen, als ob sie Schiff und Mannschaft über Wasser halten wolle. Dann plötzlich hörte er einen Krach ; er fuhr jäh empor und fand sich aufrecht in seinem Bette sitzend. », III, 124.

l'horreur font accourir les foules impuissantes, et les images du sauveteur et du naufrageur pèsent sur les représentations du rivage.<sup>1</sup>

La mer en règle général ouvre quasi systématiquement la nouvelle en se présentant comme un élément menaçant et la referme en apparaissant cette fois-ci comme le refuge mortuaire du personnage principal. Elle est par ailleurs le cercueil des âmes perdues lors de naufrage, de cette façon, elle devient la cité des engloutis, cela fait forcément écho à l'imaginaire inconscient des villes sous-marines. Alain Cabantous, dans *Fortunes de mer*, associe le mouvement et le bruit de la mer, en quelque sorte, ce rythme nonchalant à la plainte des noyés, c'est là, d'après lui, que se situe « la force poétique des eaux de la mer. Leur mouvement, leur respiration s'apparente à la plainte, confuse ; la mer est avant tout une voix, une voix d'éternité, qui répercute, dans l'imaginaire, la souffrance des âmes trépassés et des habitants des cités englouties. [...] Sa réitération, [en parlant de celle de la mer, R.L.], impose, tout à la fois, la présence du chaos originel, du désordre primitif et le rappel du déluge destructeur. »<sup>2</sup> Nous observons que la présence de l'eau dans les nouvelles des deux auteurs, que ce soit sous la forme d'eau douce ou d'eau salée tient une place prépondérante dans la mise en marche d'un mécanisme fatal.

#### **4. Conclusion de la première partie**

Pour conclure cette première partie, nous observons que la société s'organise en strates toutes plus différentes les unes que les autres, allant des personnages les plus pauvres aux plus riches, des personnages intégrés au système social aux exclus de l'institution et que ceux-ci sont, quoi qu'il en soit, les sujets du principe mécanique et fatal qui s'active de manière lente et insidieuse, mais de toute façon, certaine.

Ces personnages appartiennent au contexte historique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui s'inscrit dans une industrialisation galopante au détriment des principes agricoles mis en place depuis des siècles, entraînant avec elle une organisation novatrice en matière de systèmes de production tel que le capitalisme et le marxisme qui s'y opposent. Ces personnages face aux remous sociaux-économiques rencontrent de véritables difficultés auxquelles ils doivent

---

<sup>1</sup> Alain Cabantous, *Dix mille marins face à l'Océan : les populations maritimes de Dunkerque (1660-1794)*, Paris, Publisud, 1991, p. 108.

<sup>2</sup> Alain Cabantous, *ib.*, p. 156. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

obligatoirement faire face. Nous avons vérifié que l'argent, pièce maîtresse du capitalisme, apparaît comme le maillon fort de la mécanique fatale, plus exactement la défaillance de ce dernier ou son désir exarcerbé. Cette société, au sein de notre étude, a été étudiée selon deux approches : premièrement, la maison à rattacher à la terre en tant que lieu de refuge et d'intimité ; et deuxièmement, l'eau dont le bateau est la représentation majeure s'inscrivant dans une approche négative de part le naufrage ou la tempête, et par là-même étant en relation directe avec la disparition ou la mort du personnage ; par ailleurs nous avons effectué cette approche selon deux axes : vertical/horizontal et extérieur/intérieur en suivant scrupuleusement la typologie bachelardienne qui se rapporte à ces concepts. Cette systématisation permet de mettre en avant un mouvement observé et subi par les personnages, que ce soit de l'intérieur vers l'extérieur ou inversement ; ou encore du haut vers le bas et vice-versa, dans chaque cas de figure, ce mouvement est la signification de l'orientation de la mécanique fatale telle une machine se déplaçant le long d'un chemin et écrasant sur ses pas l'organisation préétablie, notamment sociale, mais aussi individuelle et personnelle, chemin de vie auquel se soumet chaque personnage.

A présent, après avoir observé l'influence de la société et des personnages dans la mise en marche de la mécanique fatale, nous allons rendre compte du rôle joué par les objets dans cette mise en branle.

## **Partie 2 : du réel vers l'irréel**

### **De l'objet matériel à l'objet libéré de ses fonctions**

#### **Analyse des objets : l'organisation des objets en système et son impact sur le système fatal**

##### **1. Définition de l'objet**

###### **1.1 Analyse sémiologique**

La littérature réaliste attribue une place de taille à l'objet puisque celui-ci constitue l'élément fondamental de la description, celle-ci passant par la désignation des choses environnantes telles qu'elles sont, l'idée étant de rendre la représentation du réel la plus exacte possible. Par conséquent l'objet devient le noyau dur de la description et de la narration réalistes. De là se pose la question de la langue et de ses limites dans la description des choses :

L'éthos des objets pose effectivement le problème de la médiation imparfaite justement à cause de sa radicalité. [...]. Comme l'écrit si bien Peter Handke à propos de Stifter : si le monde narré doit apparaître dans la langue comme une 'procession lumineuse et colorée d'objets faisant partie d'un tout', et comme 'une litanie de phénomènes invoqués', alors la langue elle-même doit être débarrassée de ses imperfections subjectives.<sup>1</sup>

De ce fait, la description de l'objet doit passer par une rigueur des moyens utilisés : « Elle nécessite une économie spécifique des moyens mis en œuvre, d'une gestion rigide des

---

<sup>1</sup> Sabine Schneider, *Die stumme Sprache der Dinge, Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, Mediale Gegenwärtigkeit*, Zurich, Christian Kiening, 2007, p. 269 : « Das Ethos der Dinge stellt gerade seiner Radikalität wegen vor das Problem der unvollkommenen Vermittlung. [...] Wenn die erzählte Welt, wie Peter Handke über Stifter bewundernd schreibt, als 'eine hellichte und farbige Prozession zusammengehörender Dinge', als 'angerufene Litanei der Phänomene' in der Sprache erscheinen soll, dann muss auch die Sprache selbst von den Verstimmungen des Subjektiven gereinigt werden. ». Traduction par moi-même.

signes afin que les objets en tant que tels puissent être présentés dans l'organisation narrative »<sup>1</sup>, et repose sur trois mots : « ascèse, pureté et transparence. »<sup>2</sup> Adalbert Stifter (1805-1868) donne cette image du réalisme : il se souvient de lui en tant que petit garçon, regardant par la fenêtre ; pour lui, cette vitre qui le sépare du monde extérieur est le médiateur entre la réalité et les mots qui la décrivent. Ainsi, ce n'est pas le monde qui apparaît directement aux yeux de l'enfant, mais les mots qui le transposent :

Assis sur le bord de la fenêtre, je regardais ce qui se passait dehors, et je disais toujours ces mots : 'Voici un homme qui marche vers le Schwarzbach, voici un homme qui roule vers le Schwarzbach, voici une femme qui marche vers le Schwarzbach, voici un chien qui trotte vers le Schwarzbach, voici une oie qui se dandine vers le Schwarzbach. Puis je déposai tout le long du rebord de fenêtre des copeaux de bois, je pensai complètement le rebord de ces copeaux et je dis : 'Voici le Schwarzbach'.<sup>3</sup>

A travers cet exemple, l'objet est transcrit à travers l'usage de la langue, il n'apparaît nullement de manière pure. Par conséquent, se pose la question de l'apparence de l'objet et de son essence. Ainsi, l'essence des objets n'est pas telle qu'elle nous apparaît. L'essence et l'apparence rentrent en conflit et la langue y est pour quelque chose dans cette distinction essentielle. Le philosophe Adolf Horwicz le prononce ainsi :

Tout objet est soumis aux lois de son essence, tout objet en dehors de ce qu'il est d'après son apparence est encore plus que ce qu'il est d'après son essence. [...]

---

<sup>1</sup>Id. : « Es bedarf einer spezifischen Ökonomie der Mittel, einer rigiden Verwaltung der Zeichen, damit die Dinge sich unverstellt von erzählerischer Zurichtung präsentieren könnten. », traduction par moi-même.

<sup>2</sup>Id. : « Die poetologischen Epitheta des 19. Jahrhunderts dafür sind Askese, Reinheit und Transparenz. », traduction par moi-même.

<sup>3</sup> Adalbert Stifter, *Nachgelassene Blätter. Schilderungen, Briefe*, Zurich, Winkler Ausgabe, 1995, p. 605 : « Auf diesem Fensterbrette sah ich auch, was draußen vorging, und ich sagte sehr oft : 'Da geht ein Mann nach Schwarzbach, da fährt ein Mann nach Schwarzbach, da geht ein Weib nach Schwarzbach, da geht ein Hund nach Schwarzbach, da geht eine Gans nach Schwarzbach. Auf diesem Fensterbrette legte ich auch Kienspäne ihrer Länge nach an einander hin, verband sie wohl auch durch Querspäne und sagte : 'Ich mache Schwarzbach.' », traduction par moi-même.

L'essence des objets se présente selon le cours régulier de l'apparence, l'art aurait affaire à ce cours régulier de l'apparence.<sup>1</sup>

A partir de cette remarque se pose la question cruciale du signifiant, le mot qui décrit l'objet, du signifié, l'essence-même de l'objet : « Les objets sont toutes choses – *res* – qui se présentent aux mots – verbe – Que ce soit dans le cadre d'une réalité déterminante ou d'un en-soi qui se trouve au-delà du signe. »<sup>2</sup> Dans tous les cas de figure, cette relation à l'objet et à la langue a été un point déterminant de la théorie réaliste. Il a fallu décrire l'objet en passant par la langue, et ce, sans qu'il n'y ait ni transformation de l'apparence de cet objet ni de son essence, d'où la difficulté qui ressort de cette littérature qui va jusqu'à se révéler utopique :

La revendication de ce modèle [le modèle réaliste, R.L.] est liée à l'objectivation des signes dans une série de textes à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle environ. Puisque la qualité de l'objet à travers le signifiant et l'immédiateté de la chose '*res*' en tant que projet de langue sont finalement des expériences sémiotiques, l'utopie du modèle est le point de départ d'une critique des positions réalistes.<sup>3</sup>

L'idée irréalisable consisterait à se dégager du signifiant dans la désignation du signifié. Ce que nous remarquons quoi qu'il en soit, c'est ce rapprochement contigu entre la

---

<sup>1</sup> Adolf Horwicz, *Grundlinien eines Systems der ästhetik*, Leipzig, Seemann, 1869, p. 65 : « [...] dass jedes Ding den Gesetzen seines Wesens unterworfen sei, dass jedes Ding außer dem, was es seiner Erscheinung nach ist, noch etwas mehr sei, was es seinem Wesen nach ist. [...] das Wesen der Dinge sich auch in einem gesetzmässigen verlauf der Erscheinung darstelle und mit diesem gesetzmässigen Verlauf der Erscheinung hätte es dann die Kunst zu thun. ». Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> Barbara Hunfeld, *Zeichen als Dinge bei Stifter, Keller und Raabe. Ironisierung von Repräsentation als Selbstkritik des Realismus*, in *Die Dinge und die Zeichen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, p. 123 : « Die Dinge sind jenes '*res*', die in den '*verba*' sprachlich vergegenwärtigt werden, ob als wie auch immer zu bestimmende Wirklichkeit oder als ein An-Sich-Sein, das jenseits der Zeichen liegt. ». Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> Id. : « Der Anspruch dieses Modells wird in einer Reihe von Texten ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Vergegenständlichung von Zeichen verbunden. Da Dingqualität der Signifikanten und Unmittelbarwerden der '*res*' als Projekte der Sprache semiotische Experimente sind, ist die Utopie des Modells Ausgangspunkt einer Selbstkritik realistischer Positionen. ». Je traduis et souligne dans citation et dans la traduction.

description d'un système d'objets et le système de la langue. Comment la langue peut-elle au mieux dénoter et connoter l'objet ? Jean Baudrillard expose ses interrogations de cette façon :

Mais une science humaine ne peut être que celle du sens et du contresens : comment un système technologique cohérent diffuse-t-il en un système pratique incohérent, comment la 'langue' des objets est-elle 'parlée', de quelle façon ce système de la 'parole' (ou intermédiaire entre la langue et la parole) oblitère-t-il celui de la langue ?<sup>1</sup>

La réponse n'est peut-être pas à apporter ici, attendu que nous nous concentrerons essentiellement sur l'organisation des objets en un système jouant un rôle prépondérant dans la mise en branle d'une mécanique agie par le destin ou le hasard. Par contre, comme Barbara Hunfeld, nous pouvons conclure cette remarque sur l'idée que finalement, « l'objet semble constamment se dérober qu'il soit signifiant ou signifié ». <sup>2</sup> Afin de mieux analyser cet objet qui se soustrait au regard du sujet, entendons-nous à présent sur la valeur sémantique que nous accordons au terme 'objet'.

### **Distinction entre 'Gegenstand' et 'Objekt'**

Un objet représente toute chose possédant une existence individuelle et concrète appartenant à une réalité de n'importe quel ordre, s'opposant de la sorte au sujet :

[...] emprunté (1370-1372) au latin scolastique *objectum*, participe passé neutre substantivé du latin classique *objicere* 'jeter devant, placer devant' et 'opposer'. Ce verbe est le préfixé de *jacere* (jeter) en *ob*, préverbe et préposition de sens local, 'devant, au devant de', d'où 'en vue de' (au physique et au moral) et 'contre' (avec hostilité), 'en échange de'. L'étymologie de *ob* n'est pas établie. [...] Il [l'objet, R.L.] désigne ce qui possède une existence en soi, indépendante de la connaissance ou de l'idée que les sujets pensants en peuvent avoir [...] et s'oppose à *subjectum*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Les essais, Gallimard, 1968, p. 17.

<sup>2</sup> Barbara Hunfeld, *Zeichen als Dinge bei Stifter, Keller und Raabe. Ironisierung von Repräsentation als Selbstkritik des Realismus*, in *Die Dinge und die Zeichen*, op. cit., p. 123 : « Das Ding, ob als Bezeichnendes oder als Bezeichnetes, scheint sich ständig zu entziehen. ». Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> « Objet », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. 2, p. 2416.

La définition de base précise que, « selon la vision commune et la philosophie naïvement réaliste, l'objet représente un substrat de propriétés individuelles et matérielles et est la cause d'un affect sans histoire et naturel. »<sup>1</sup> Le concept d'objet met en évidence une situation relationnelle entre lui-même et ce qui l'entoure, la particularité de la langue allemande se situe dans la distinction entre 'Gegenstand' et 'Objekt', le premier terme étant particulièrement délicat à traduire dans ce contexte, nous conserverons donc la désignation allemande : 'Gegenstand' : « Dans les deux cas de figure, ils s'organisent en deux concepts relationnels, représentant des situations relationnelles et étant l'expression d'un rapport entre une personne et une chose. »<sup>2</sup> L'objet – 'Objekt' en allemand – se rapporte à une réalité objective, une observation neutre par un « regardant » : « La représentation liée au concept d' 'Objekt', comme son nom le laisse supposer, est dérivé de l'adjectif 'objectif'. Est entendu par le terme 'objectif', tout ce qui est indépendant d'un observateur respectif. »<sup>3</sup>

Le 'Gegenstand' désigne une chose qu'on peut toucher, prendre avec soi, d'une réalité extérieure bien définie et palpable, c'est son côté matériel qui est mis en avant, à la différence de l' 'Objekt' : « Le mot désigne d'abord des choses matérielles [...] qui sont [...] constantes et d'une certaine taille, qu'on peut bouger et manipuler. Le 'Gegenstand' est saisissable, déplaçable, utilisable à certaines fins et transmissible à un tiers. »<sup>4</sup> Pour conclure sur cette définition du terme, en ce qui nous concerne, nous prenons position pour cette définition de l'objet en ce qu'il constitue une unité distinguable et perceptible, c'est l'objet en tant que 'Gegenstand', réalité tangible et perceptible :

---

<sup>1</sup> « Ding », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., vol. 2, p. 250-252, p. 250 : « Für die Alltagsansicht und die naiv realistische Philosophie ist das Ding als das individuelle, materielle Substrat von Eigenschaften und als Ursache der Affektion geschichtslos selbstverständlich [...]. » Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge, Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, Munich, C.H. Beck, 2003, p. 118-119 : « 'Gegenstand' und 'Objekte' sind relationale Begriffe. Sie stellen Verhältnisbestimmungen dar und bringen eine bestimmte Beziehung zwischen einer Person und einer Sache zum Ausdruck. » Traduction par moi-même.

<sup>3</sup> *Ib.*, p. 119 : « Die mit dem Begriff 'Objekt' verbundene Vorstellung einer größeren Eigenständigkeit zeigt sich auch in der adjektivischen Ableitung 'objektiv'. Als objektiv wird bezeichnet, was unabhängig vom jeweiligen Beobachter existiert. » Traduction par moi-même.

<sup>4</sup> *Ib.*, p. 120 : « [...] so bezeichnet das Wort selbst zunächst doch materielle Dinge, und zwar vorrangig solche, die beständig, von einer begrenzten Größe, beweglich und dadurch in aller Regel auch handhabbar sind. Zum Kennzeichen des Gegenstands scheint zu gehören, dass man ihn ergreifen, dass man ihn mit sich tragen, dass man ihn für bestimmte Zwecke gebrauchen und dass man ihn weggeben kann. » Traduction par moi-même.

Dans un sens plus étroit et moins métaphorique, nous entendons par 'objet', les choses qui ne sont ni vivantes ni constantes, qui se composent d'une ou plusieurs substances fermes, désignant une certaine forme, et que nous pouvons percevoir en tant qu'unicités distinguables. C'est l'unicité distinguable de l'objet qui nous permet de rapprocher l'Objekt du Gegenstand, de le désigner par les mots de la langue et de l'identifier en tant qu'élément d'une certaine classe de choses.<sup>1</sup>

### Définition philosophique de l'objet

Pour gagner en précision, il faut tenir compte d'une autre définition du terme, cette fois, d'un point de vue philosophique. Ainsi, si le rapport à l'objet a intéressé des philosophes de la fin du moyen-âge, comme Nicolas de Cues (1401-1464), Francisco Suárez (1548-1617), Christian Wolff (1679-1754) ou Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), ceux-ci considérant l'objet dans son attachement à la réalité, dans son rapprochement au signe qui le désigne, méconnaissant pour ainsi dire une philosophie de l'objet plus idéologique ; d'autres comme Nicolas de Cues vont commencer à intégrer le concept d'objet à une métaphysique de l'esprit et de l'idée.<sup>2</sup> Partons d'abord du principe que l'objet est à considérer sur un même plan que « l'animal-machine » tel que Descartes (1596-1650) peut le décrire, il est l'antithèse de l'être humain, il est celui qui est dépourvu d'existence et de pensée, c'est la chose perçue par l'individu qui lui donne corps :

La question de la perception des objets depuis l'industrialisation conduit à la question de la relation de l'homme et de l'objet ou du vivant et du non-vivant. Descartes parle dans le cinquième paragraphe du *Discours de la méthode* (1637) de l'« animal-machine ». Par ailleurs, il sépare catégoriquement l'animal de l'être humain ; à qui il

---

<sup>1</sup> Ib. p. 120 : « In einer engeren und weniger metaphorischen Sinn verstehen wir unter Objekten aber vor allem unbelebte und beständige Dinge, die aus einer oder mehreren festen Substanzen bestehen, die eine bestimmte Gestalt aufweisen und die wir daher als unterscheidbare Einheiten wahrnehmen können. Es ist die unterscheidbare Einheit des Objekts, die es uns ermöglicht, uns auf das Objekt als Gegenstand zu beziehen, es mit Hilfe der Sprache zu bezeichnen und als Element einer bestimmten Klasse von Dingen zu identifizieren. » Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> « Ding », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., vol. 2, p. 250-252, p. 250 : « Während die von Suárez bestimmte Philosophie bis Chr. Wolff und Baumgarten die sachliche Bedeutung der spätmittelalterlichen Kritik am Ding-Begriff verkennt, versucht Casanus (und nach ihm G. Bruno und Leibniz) die res wieder in die Geist- und Ideenmetaphysik zu integrieren [...]. » Traduction libre par moi-même.

accorde seul une âme et la capacité d'agir selon la raison. Les mouvements de vie forment une unité avec les mouvements d'un automate. C'est là que se situe le point de départ de l'adéquation de l'être humain et du monde des objets – respectivement, de l'emboîtement des actions organiques et des procédés abstraits – qui servent de source d'inspiration à divers niveaux pour les réflexions du 18<sup>e</sup> siècle. »<sup>1</sup>

Chez Hume (1711-1776), la désignation de l'objet est extérieure à la réalité, l'idée de dénommer un objet est la conception-même de le penser : « Mais former l'idée d'un objet et former tout simplement une idée, c'est la même chose, puisque la référence de l'idée à un objet est une dénomination extrinsèque dont elle ne porte ni marque ni caractère en elle-même. »<sup>2</sup> Les objets s'organisent entre-eux selon un maillage d'antériorité et de contiguïté, il se constitue un schéma d'objets qui se construit d'après un système :

Pour ce qui est de l'influence de la contiguïté, nous pouvons observer que, si les objets contigus et ressemblants sont compris dans ce système de réalités, il n'y a aucun doute que ces deux relations assisteront celle de cause et d'effet, et imprimeront l'idée reliée dans l'imagination avec plus de force.<sup>3</sup>

Nous retiendrons dans notre travail cette organisation des objets selon un maillage, étudiant de manière approfondie les liens qu'entretiennent les objets les uns avec les autres, et par conséquent mettant en évidence la relation établie avec les personnages. Ainsi, nous observerons une organisation particulière, c'est-à-dire, un entremêlement ou un maillage

---

<sup>1</sup> Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft*, « Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert », Weimar, Claus Pias Herausgeber, 2002, p. 9 : « Die Frage nach der Wahrnehmung der Dinge seit der Industrialisierung führt auf die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Ding oder von Belebtem und Unbelebtem. Descartes spricht im fünften Abschnitt seines *Discours de la Méthode* (1637) von der *Bête Machine*, der Tiermaschine. Allerdings trennt er das Tier streng vom Menschen, dem allein er Seele und damit Fähigkeit zu vernunftgemäßem Handeln zuspricht. Lebensvorgänge werden mit den Bewegungsformen eines Automaten in eins gesetzt. Hier liegt ein Ausgangspunkt der Adäquation von Mensch und Dingwelt, beziehungsweise des Ineinanders von organischen Vorgängen und abstrakten Prozessen, das auf verschiedenen Ebenen für die Reflexionen des 18. Jahrhunderts inspirierend werden sollte. », la traduction est de moi-même.

<sup>2</sup> David Hume, *Traité de la nature humaine*, I, *L'entendement*, traduit par Philippe Folliot, Québec, Le Léviathan, Editions CEC, 2006, p. 31.

<sup>3</sup> *Ib.* p.116.

jouant un rôle dans la mise en place d'un système. De la manière dont Hume entend l'organisation des choses les unes aux autres, nous aborderons cette thématique selon cette optique. L'idée d'une organisation en système des objets présents dans les œuvres constitue la problématique d'analyse de cette deuxième partie consacrée à l'étude des objets du plus concret au plus abstrait. Dans l'histoire philosophique de l'objet, si Descartes place la chose sur le plan du non-vivant au même titre que l'animal-machine, la notion d'objet s'oriente cependant au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, vers une opposition à l'idée puisque l'objet possède une existence intrinsèque en se suffisant à lui-même, se détachant d'un mouvement de la conscience. Une question se pose aux philosophes : l'intelligence peut-elle pénétrer l'existence de l'objet ? Emmanuel Kant (1724-1804) avance que la chose en soi, autrement dit, la réalité en tant qu'elle est, peut être pensée même si elle ne peut être conçue. Ainsi, nous avons des connaissances *a priori*, puisqu'elles ne proviennent pas de l'expérience. Kant « propose une mutation dans la manière de penser entre les objets de l'expérience et nous-mêmes. »<sup>1</sup> Pour ainsi dire, la chose est impénétrable à l'esprit, elle doit être niée dans son altérité afin de pouvoir être pensée :

En effet, l'expérience elle-même est un mode de connaissance qui exige le concours de l'entendement dont il me faut présupposer la règle en moi-même avant que les objets [Gegenstände] me soient donnés par conséquent *a priori*, et cette règle s'exprime en des concepts *a priori* sur lesquels tous les objets [Gegenstände] de l'expérience doivent nécessairement se régler et avec lesquels ils doivent s'accorder.<sup>2</sup>

L'objet est considéré selon deux systèmes : en tant que phénomène et en tant que chose en soi. Le phénomène est l'objet nous apparaissant, tandis que la chose en soi est la perception de cet objet tel que nous pouvons le penser, mais sans le déterminer selon une connaissance objective. Il faut bien distinguer les objets qui nous apparaissent à l'extérieur et la perception que nous en avons à l'intérieur, même si cette perception est évidente, les philosophes Hume et Kant nous invitent à être conscients de ce distinguo :

---

<sup>1</sup> « Objet », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 3, p. 1050-1053, p. 1050.

<sup>2</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Préface de la deuxième édition, 1787, traduit par A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 18-19.

Bien entendu, nous attribuons spontanément une existence continue aux objets, même lorsqu'ils ne sont pas présents pour nos sens, et nous supposons naturellement qu'ils ont une existence distincte de l'esprit et de la perception. Toute la conduite est réglée sur ces attendus. Mais nous n'avons aucun moyen de vérifier ou de prouver cette existence continue et distincte. De sorte que, quand nous parlons d'objets extérieurs, de choses, de corps, etc., en toute rigueur nous n'avons à l'esprit que des perceptions, et non les objets perçus.<sup>1</sup>

En quelque sorte, ce sont nos sens qui nous permettent de percevoir les objets extérieurs et ce sont toujours eux qui entretiennent des liens entre eux, c'est à nous d'avoir conscience de cette chose en soi : « C'est pourquoi il est absurde d'imaginer que les sens puissent jamais distinguer entre nous-mêmes et les objets extérieurs. »<sup>2</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) pose le fait de la conscience qui sait et qui entretient une relation avec l'objet, autrement dit, il présente la 'conscience' de l'objet. Seulement, en étant conscient de cet objet, l'individu n'a pas conscience du savoir de cette conscience. Par conséquent, l'objet est considéré comme étant la relation entretenue avec l'extérieur, l'attitude naturelle consistant à chosifier la relation. Hegel distingue alors le réalisme considérant l'objet dans son intégralité comme une chose extérieure, une réalité étrangère posée tel qu'il est, à côté de nous, tandis que l'idéalisme est le résultat du jeu de la conscience face au monde extérieur, le posant subjectivement et le déterminant en partie ou intégralement :

Il y a donc autant tromperie de soi-même et tromperie des autres quand il est censé ne s'agir que de la pure Chose ; une conscience qui ouvre une Chose fait au contraire l'expérience que les autres rappellent aussitôt, comme les mouches sur le lait qu'on vient de verser, et font les affairés ; et les autres font chez elle l'expérience qu'il s'agit pour elle, pareillement, non de la Chose en tant qu'objet, mais de la Chose en tant qu'elle est sa Chose.<sup>3</sup>

Schopenhauer met également en corrélation l'objet et le sujet, plaçant de la sorte le monde des objets sous l'emprise du monde de la pensée : « Aucune vérité n'est donc plus

---

<sup>1</sup> « Objet », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 3, p. 1051.

<sup>2</sup> David Hume, *Traité de la nature humaine*, I, *L'entendement*, op. cit., p. 124.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit et présenté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard-Flammarion, 2012, p. 124. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

certaine, plus absolue, plus évidente que celle-ci : tout ce qui existe, existe pour la pensée, c'est-à-dire, l'univers entier n'est objet qu'à travers l'égard d'un sujet [...]. »<sup>1</sup> Chez Nietzsche, la notion d'objet est mise en corrélation avec celle de la connaissance, ainsi en prenant connaissance et conscience des choses qui nous entourent, nous ne pourrions qu'enrichir la perception que nous faisons de ces objets : « Ce n'est que lorsque l'homme aura atteint la connaissance de toute chose qu'il pourra se connaître lui-même. Car les choses ne sont que les frontières de l'homme. »<sup>2</sup>

Ainsi, dans la représentation philosophique, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, et ce encore tout au long du XIX<sup>e</sup>, il est clair que les philosophes cherchent à distinguer l'objet de la représentation que nous nous en faisons. Un peu plus tard, Husserl présente la phénoménologie qui cherche à décrire ce qui se passe lorsque la conscience vise un objet. Il étudie les choses en tant que phénomènes apparaissant à l'esprit. La phénoménologie cherche à extraire les essences des objets apparaissant à notre conscience, l'expression « toute conscience est conscience de quelque chose »<sup>3</sup> trouve sa place dans cette perception des sens, Husserl parle également de l'intentionnalité. La conscience ne capte rien, elle est l'intention qui vise un objet. La conscience se dirige vers l'objet, il n'existe pas de conscience seule, ni d'objet seul, l'un est intrinsèquement lié à l'autre, une fois encore, nous mettons ici en évidence l'organisation d'un système de dépendance de la conscience à l'objet. L'objet n'existe pas en soi, mais pour l'individu qui l'observe, il existe une relation de non-existant à existant : « [...] les objets matériels qui nous entourent ne sont pas des choses en soi, mais toujours des choses pour nous. »<sup>4</sup> C'est notre conscience qui les fait exister pour nous-mêmes. C'est cette relation qui est intéressante à mettre en évidence dans le cadre de notre travail.

## 1.2 L'organisation en système des objets chez Storm et Maupassant

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 499.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Aurore, Réflexion sur les préjugés moraux*, Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche, Paris, Mercure de France, 1901, trad. Henri Albert, p. 61 : « Denn die Dinge sind nur die Grenzen des Menschen. », *Morgenröte*, Aphorisme 48, 1881.

<sup>3</sup> Edmund Husserl, *Méditations Cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 56.

<sup>4</sup> Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge, Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, op. cit., p. 144 : « [...] dass die materiellen Gegenstände, mit denen wir uns umgeben, keine 'Dinge an sich', sondern immer 'Dinge für uns' sind. » Traduction par moi-même.

Si la pensée philosophique cherche à mettre en relation l'objet et la conscience de cet objet, en partant d'abord du principe que l'objet est à distinguer du vivant, nous repérons alors un va-et-vient entre la conscience et l'objet, en mettant en avant l'organisation qu'entretiennent les objets entre eux, constituant pour ainsi dire un maillage dont chacun des maillons joue un rôle prépondérant et indépendant chez les personnages. Les objets possèdent une langue qui leur est propre les autorisant à s'organiser en un entremêlement, entretenant les uns avec les autres des liens particuliers : « Une langue des objets est purement et simplement une langue dans laquelle nous parlons d'objets, afin de leur attribuer des signes caractéristiques, d'exprimer ce qu'ils sont, comment ils sont et de montrer quels liens ils entretiennent les uns avec les autres. »<sup>1</sup> Les objets entretiennent cette fonction d'assurer un rôle les uns envers les autres. L'objet n'existe pas dans sa fonction unique, mais dans son rapport aux autres objets qui l'environnent :

Tous les objets se veulent fonctionnels, comme tous les régimes se veulent démocratiques. [...]. Dérivé de 'fonction', il suggère que l'objet s'accomplit dans son rapport exact au monde réel et aux besoins de l'homme. [...] Pour l'objet, c'est la possibilité de dépasser précisément sa 'fonction' vers une fonction seconde, de devenir élément de jeu, de combinaison, de calcul dans un système universel de signes.<sup>2</sup>

Jean Baudrillard compare la relation des objets entre eux à celle qu'entretient le corps humain avec chacun de ses organes, ceux-ci le constituant et possédant un fonctionnement en rapport les uns avec les autres. Chacun des objets est indépendant et cependant dépendant d'un autre, dans cette loi de la dépendance se constitue un système organisationnel dans lequel les liens s'appartiennent entre-eux, se soumettent à l'existence les uns envers les autres tout en possédant leur particularité et leur existence propre, ces objets se soumettant au final, et c'est ce qui est important, au regard du sujet :

---

<sup>1</sup> Christian Kanzian, *Ding, Substanz, Person. Eine Alltagsontologie*, Innsbrück, Ontos Verlag, 2010, p. 13 : « Eine Dingsprache ist schlicht und einfach eine Sprache, in der wir über Dinge sprechen, etwa um ihnen Merkmale zuzusprechen, von ihnen auszusagen, was sie sind, wie sie sind, und wie sie zueinander in Beziehung stehen. » Traduction par moi-même, je souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

L'homme est lié alors aux objets ambiants par la même intimité viscérale (toutes proportions gardées) qu'aux organes de son propre corps, et la 'propriété' de l'objet tend toujours virtuellement à la récupération de cette substance par annexion orale et 'assimilation'.<sup>1</sup>

En effet, les objets du quotidien soumis à l'observation du sujet ont bel et bien un agencement structuré telle une toile d'araignée dont chacun des fils est relié à un autre afin de constituer un agencement tangible et durable malgré sa fragilité : « Chacun de nos objets pratiques est affilié à un ou plusieurs éléments structurels, mais par ailleurs ils fuient tous continuellement de la structuralité technique vers les significations secondes [...] »<sup>2</sup> Nous nous proposons d'étudier le rôle que jouent ces objets selon l'organisation qu'ils entretiennent, construisant un système dans lequel se produit le déclic faisant ainsi fonctionner le destin des personnages. De là, appliquons la théorie à la pratique en étudiant des exemples précis extraits des textes à l'étude. Notre typologie s'organise selon le schéma suivant : de l'objet le plus concret vers l'objet le plus abstrait, systématisation parallèle à l'organisation sur deux plans optée par Christian Kanzian qui l'exprime en ces mots : il nous faut distinguer les « objets qui sont abstraits de ceux qui sont saisissables dans l'espace et le temps. »<sup>3</sup>

## 2. L'objet matériel : la prothèse, le bijou, le bibelot

L'objet matériel repose sur une conception réaliste de la littérature : « [...] la littérature du réalisme explore la réalité perçue d'un point de vue de l'esthétisme formel et de la poétologie. [En tant que science de la chose poétique, R.L.], et ce, à l'aide de cadres et de détails excessifs, en tenant compte de la temporalité et de la distension temporelle, dans la mise en scène d'objets dans leur réalité et leurs caractéristiques, ainsi qu'au moyen de la réflexion à propos de la facticité et de la contingence. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *ib.*, p. 39-40. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *ib.*, p. 14.

<sup>3</sup> Christian Kanzian, *Ding, Substanz, Person. Eine Alltagsontologie*, op. cit., p. 13 : [...] wir können unterscheiden die Objekte, die abstrakt sind, und die raum-zeitlich verfasst sind. » Traduction par moi-même.

<sup>4</sup> Elisabeth Strowick und Ulrike Vedder, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Band 27, Bern et al., Peter Lang, 2013, p. 10 : « Darüber hinaus erforscht die Literatur des Realismus die wahrgenommene Wirklichkeit in formalästhetischer und poetologischer Hinsicht : Mit Hilfe von Rahmungen und exzessiven Details, in Zeitsprüngen und -dehnungen, über die

## L'objet décoratif de la personne

### L'objet comme prothèse

Examinons ici deux objets en particulier, la perruque et la canne. Commençons par la perruque qui rassemble de faux cheveux et sert le plus souvent à cacher une calvitie, autrement dit un manque de cheveux chez un individu. C'est le cas à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que la perruque au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> appartenait davantage à une mode en Europe, précisons que la perruque était également un signe de distinction chez les hommes de loi :

La mode des cheveux postiches en Europe, aux XVII et XVIII<sup>e</sup> siècle, explique l'intérêt pour ce mot français dépourvu des connotations politiques de l'anglais 'whig', et donc l'abondance des hypothèses sur son origine [...]. L'origine du mot, malgré l'autorité de Gamillscheg, qui y voyait un calembour sur les 'péroraisons' (en latin) d'hommes de loi emperruqués, est restée obscure.<sup>1</sup>

Dans notre travail, cet objet concerne un personnage en particulier, il s'agit de Jaspers dans *Curator*. Le personnage porte bien son nom, puisqu'en latin *gaspardus*, dérivé du sanskrit *gathaspa* signifie 'celui qui vient voir', Jaspers, dans la nouvelle, apparaissant et disparaissant comme il est arrivé, 'vient voir'<sup>2</sup> ce qui se passe chez Carsten, se moquant et raillant, se révélant à chaque apparition quelque peu diabolique. Jasper ou Jaspers est une déviante de Gaspard qui est également le deuxième roi mage venu d'Orient à Béthléem pour adorer l'enfant Jésus, c'est lui aussi qui lui offre de l'encens afin de bien marquer son adoration à la divinité. Il subsiste cette ambiguïté chez le personnage mi-ange dans sa volonté d'aider la famille, mais aussi mi-démon avec son petit rire narquois qui le rattache au diabolotin sortant de sa boîte ; il est en effet cette sorte de diable qui renverse Dieu, le rendant complètement impuissant. 'Ce' Dieu porte déjà une canne, il est bancal ce qui est déjà mauvais signe. Le mot 'perruque' étymologiquement pourrait venir du terme 'perroquet' :

---

Inszenierung von Dingen in ihrer Materialität und Zeichenhaftigkeit sowie anhand der Reflexion von Faktizität und Kontingenz. » Traduction par moi-même.

<sup>1</sup> « Perruque », in *Dictionnaire culturel en la langue française*, op. cit., vol. 3, p. 1582-1583, p. 1582.

<sup>2</sup> Les références sur l'étymologie du prénom proviennent du site internet Lexicologos : lexicologos.com consulté en février 2011.

Certains ont vu dans perruque un dérivé régressif de *perruquet*, variante de perroquet, d'abord par allusion à la ressemblance entre les coiffures des gens de justice et le plumage de cet oiseau ; selon Gamillscheg<sup>1</sup>, on aurait appelé les gens de loi *perruquets* au XV<sup>e</sup> siècle également par allusion burlesque à leurs péroraisons.<sup>2</sup>

Jaspers n'apparaît-il pas comme un perroquet qui siffle à l'image d'une vieille commère ? D'autant plus qu'il est désigné dans la traduction du texte en tant qu'« oiseau de malheur »<sup>3</sup> (*Curator*, 25) :

Et dès le lendemain soir, au café de l'hôtel de ville, devant son verre de vin rouge, Monsieur Jaspers chuchotait à son voisin le préposé au poids public, que le vieux Carsten ... ce fou avec son dévergondé de fils ... on savait de bonne source que, le matin, il avait changé contre de l'argent liquide, en y ajoutant une belle somme, quelques-unes de ses meilleures obligations hypothécaires.<sup>4</sup> (Ib, 55)

Le perroquet en prononçant des mots au hasard, ne faisant que répéter aléatoirement des sons qu'il entend est une représentation de l'âme dans l'Égypte antique. De là, à penser que Jaspers en ressemblant à un perroquet, est l'incarnation de la mauvaise âme, il n'y a qu'un pas : « Dans l'Égypte ancienne, le perroquet hiéroglyphique représentait parfois l'âme, en raison de son aptitude à imiter toutes sortes de bruits, et en particulier la voix humaine. »<sup>5</sup> Relevons cinq passages au cours desquels il y est question de la perruque de Jaspers. Le premier correspond à la toute première apparition de Jaspers dans la nouvelle. La scène se situe dans l'escalier de la salle de tribunal, après que Anna a signé les documents d'usage afin que Carsten devienne son curateur :

---

<sup>1</sup> Ernst Gamillscheg est un linguiste et philologue autrichien, R.L.

<sup>2</sup> « Perruque », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. 2, p. 2674-2675, p. 2674.

<sup>3</sup> *Curator* : « Stadtunheilsträger », II, 465. Traduction littérale en allemande : « porteur de malheur ». La notion d'oiseau n'apparaît pas dans le terme allemand.

<sup>4</sup> Ib. : « Und schon am nächsten Abend im Ratsweinkeller raunte Herr Jaspers bei seinem Spitzglas Roten seinem Nachbar, dem Stadtwaagemeister, zu, der alte Carstens – der Narr mit seinem liederlichen Jungen – es sei aus guter Quelle, dass er Vormittags mehrere seiner besten Hypothekverschreibungen mit einer hübschen Draufgabe gegen Bares umgesetzt habe. », II, 498.

<sup>5</sup> « Perruque », in *Dictionnaire culturel en la langue française*, op. cit., vol. 3, p. 1582-1583, p. 1583.

Comme après avoir quitté la salle, ils s'engageaient dans le large escalier menant au rez-de-chaussée, ils croisèrent un petit homme assez âgé, vêtu d'une redingote usée, de couleur marron. Parvenu sur le palier, celui-ci s'appuya hors d'haleine, sur sa petite canne flexible et, levant la tête, fixa de ses petits yeux gris ceux qui descendaient, tout en soulevant à plusieurs reprises son grand haut-de-forme qui coiffait une perruque rousse.<sup>1</sup> (*Curator*, 23)

Le deuxième passage évoque la perruque à quatre reprises. C'est le moment où Jaspers vient chez Carsten pour lui proposer une affaire, celle d'acheter un petit commerce dont il s'occupe. Selon les mots de Jaspers, l'épicerie conviendrait parfaitement à Heinrich une fois qu'il se sera marié à une femme, il sous-entend ici, Anna. Jaspers fait irruption telle un diable monté sur ressort dans la maison de Carsten, il est indiqué qu'il meurt de chaud sous sa perruque : « 'Bien le bonjour à vous !' s'exclama-t-il de sa voix nasillarde en essuyant avec son mouchoir à carreaux bleus les gouttes de sueurs qui perlaient à l'extrémité des cheveux de sa perruque rousse. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 57) La perruque de Jaspers apparaît presque comme une arme qu'il brandit : « Monsieur Jaspers se retira. Cependant, il souleva de son crâne lisse sa perruque fumante et la tendit d'un doigt à Anna. 'Mademoiselle, dit-il, ayez l'amabilité, en attendant, d'accrocher cette chose sur votre palissade afin qu'elle y sèche ; mais prenez garde que le chat ne la vole pas. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 58)<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Als die beiden draußen die breite Treppe ins Unterhaus hinabzusteigen begannen, stieg ein kleiner älterer Mann in einem braunen abgeschlissenen Rock dieselbe in die Höhe. Auf dem Treppenabsatz angelangt, stützte er sich keuchend auf sein schwankes Stöckchen und starrte aus kleinen grauen Augen zu den Herabsteigenden hinauf, indem er ein Paar Mal seinen hohen Zylinderhut über einer fuchsigen Perücke lüftete. », II, 463-464. Littéralement en allemand : « une perruque couleur renard ».

<sup>2</sup> *Ib.* : « 'Ei, schönsten guten Tag miteinander !', rief er mit seiner Altweiberstimme, indem er mit seinem blaukarierten Tachentuche sich die Schweißtropfen von den Haarspitzen seiner fuchsigen Perücke trocknete. », II, 493.

<sup>3</sup> *Ib.* : « Herr Jaspers retirierte ; zugleich aber hob er sich die dampfende Perücke von seinem blanken Schädel und reichte sie auf einem Finger gegen Anna hin. 'Jungfer', sagte er, 'Sei Sie doch so gut und hänge Sie mir derweilen das Ding zum trocknen auf Ihren Plankenzaun ; aber pass' Sie auch ein wenig auf, dass die Katz' sie nicht holt. », II, 494. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction. Mettons en avant l'utilisation du mot « chose » ou « Ding » en allemand, précisant ainsi l'importance de l'objet à ce moment.

<sup>4</sup> Cette référence au chat qui pourrait chiper la perruque de Jaspers ne va pas sans faire penser à ce passage de la *Cruche cassée* lorsque le juge Adam évoque la chatte qui lui a chapardé sa perruque pour y faire ses petits dedans : « Adam : - Que le diable m'emporte ! En me mettant au lit, je l'[la perruque, R.L.] avais accrochée à une chaise. Pendant la nuit, je viens à toucher la chaise, ma perruque tombe ... / Lumière : - Alors, la chatte la

La perruque est désignée avec ironie par son propriétaire comme « la chose » (Id.), ce qui permet de mettre en évidence son caractère à la fois banal et néanmoins étrange. Relevons un peu plus loin dans le texte et ce, pour la quatrième fois en quelques lignes : « Il [Jaspers, R.L.] regarda un instant sa prothèse capillaire qu'il venait d'ôter, la sécha avec son mouchoir à carreaux bleus, la remit tant bien que mal sur sa tête et disparut aussitôt par la porte de la salle de séjour. »<sup>1</sup> (Ib., 58)

Le mouchoir à carreaux prend également sens parce que son évocation est fréquente dans les passages qui vont suivre et parce qu'il permet à son propriétaire de s'éponger le front plein de sueur. Cela fait de Jaspers un personnage peu ragoûtant, le rattachant à la saleté, voire à l'impureté. Cette perruque est désignée ici en tant qu'objet parant à un défaut de Jaspers. La calvitie du personnage étant ainsi désignée, la perruque lui servant nécessairement à paraître plus beau. Dans la première citation de ce deuxième passage, la perruque est qualifiée de « fumante »<sup>2</sup>, c'est une bizarrerie qui fait sourire, simplement pour désigner que Jaspers meurt de chaud sous sa perruque. Par ailleurs, elle rappelle que le mauvais personnage est désigné par le port de sa perruque, tel le diable. Il faut dire que tous les éléments rappelant le diable sont rassemblés : relevons, la perruque rousse en référence au feu de l'enfer ainsi que la canne, attribut du diable qui boite<sup>3</sup>.

Le troisième extrait se situe au moment où Anna reçoit une lettre de Heinrich, celui-ci lui demandant sa main. Carsten semble complètement désespéré lorsque Anna lui fait part de cette nouvelle et c'est justement à cet instant que Monsieur Jaspers apparaît sous le regard de la jeune fille. Celle-ci quittant la pièce laissant entrer l'étrange homme roux : « Alors il

---

prend dans la gueule ... / Adam : - Ma foi, oui ... / Lumière : Et la porte sous votre lit et fait ses petits dedans. » Heinrich von Kleist, *Der Zerbrochene Krug*, Paris, Aubier Montaigne, 1943, p. 64-65 : « Adam : - Der Teufel soll mich holen ! Ich hatte die Perücke aufgehängt, auf einen Stuhl, da ich zu Bette ging, den Stuhl berühr' ich in der Nacht, sie fällt. Licht : - Drauf nimmt die Katze sie ins Maul. Adam : - Mein Seel. Licht : - Und trägt sie unters Bett und jungt darin. », trad. Roger Ayrault.

<sup>1</sup> Ib. : « [...] besah sich einen Augenblick seinen abgehobenen Haarschmuck, trocknete ihn mit seinem blaukarierten Taschentuche, stülpte ihn wieder auf und verschwand gleich darauf in der Tür des Wohnzimmers. », II, 594.

<sup>2</sup> Nouvelle évocation au diable à travers l'idée de fumée.

<sup>3</sup> Catherine Pierdat : « Selon une croyance populaire, le diable serait boiteux. » Extrait de l'article intitulé « Le symbolisme du boiteux », <http://www.dictionnairedessymboles.fr/>. Site consulté en mars 2011.

[Carsten, R.L.] put de nouveau parler. 'Anna ! Anna !' s'exclama-t-il. On eût dit un appel à l'aide. Mais elle ne l'entendit plus. A sa place se glissa dans la pièce la perruque rousse de Monsieur Jaspers [...]. »<sup>1</sup> (*Curator*, 70) La perruque est personnifiée, celle-ci entre dans la pièce tel un personnage en soi. C'est aussi une synecdoque mais ce, de manière particularisante, dans ce sens, la perruque prend une connotation pittoresque rendant le personnage de Jaspers mystérieux et ridicule, par là-même, probablement dangereux.

Enfin, le dernier endroit dans la nouvelle où il est question de cette fameuse perruque se situe vers la fin, lorsque Anna et Heinrich ont emménagé dans le petit commerce qui maintenant leur appartient, comme Jaspers l'avait suggéré. Anna attend son mari qui ne fait que rentrer très tardivement à la maison parce qu'il passe son temps à boire et à traîner. La réputation de Heinrich est salie et les mauvaises langues se délient. Jaspers est le premier à se réjouir de cette descente aux enfers du fils de Carsten : « En ville, depuis longtemps, les commentaires allaient bon train, ceux des gens sensés comme ceux des imbéciles, et le soir, au café de l'hôtel de ville, on pouvait voir sautiller la perruque rousse sur la tête de Monsieur Jaspers lorsque celui-ci riait de bon cœur. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 75) La personnification de la prothèse capillaire est filée car celle-ci « sautille » (*Id.*). Ce tressaillement ainsi que le rire de Jaspers évoquent clairement l'image du diable dans sa boîte qui en surgit avec un rire sarcastique. Tout au long de la nouvelle, Jaspers est désigné à travers l'énonciation de cette perruque, cette métonymie apparaît donc régulièrement au cours du texte. Il n'y a qu'à une seule reprise que le personnage diabolique n'apparaît pas à travers l'évocation de sa perruque, il s'agit du moment où Carsten va chercher Heinrich à la diligence, ce dernier devant rentrer de Hambourg pour Noël. A ce moment, Heinrich n'est pas venu et Jaspers, au côté de Carsten, lui expliquant que Heinrich a préféré rester à Hambourg afin d'y profiter des plaisirs de la ville :

Carsten marchait sans perdre de temps ni regarder à droite ou à gauche ; mais lorsqu'il fut presque arrivé à destination, il entendit soudain qu'on l'appelait : 'Eh ! Cher ami,

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Da wurde ihm die Zunge frei. 'Anna, Anna !' rief er ; wie ein Hülfesruf brach es aus seinem Munde. Aber sie hörte es nicht mehr ; statt ihrer schob sich Herr Jaspers' Fuchsperrücke durch die Stubentür [...]. », II, 505.

<sup>2</sup> *Ib.* : « In der Stadt schüttelten schon längst die klugen wie die dummen Leute ihre Köpfe, und Abends im Ratskeller konnte man von vergnüglichem Lachen die Fuchsperrücke auf Herrn Jaspers' Haupte hüpfen sehen [...]. », II, 510.

emmenez-moi donc avec vous !' Et monsieur Jaspers, dont il était impossible de ne pas reconnaître la silhouette, même dans l'obscurité, qui venait d'une rue adjacente, se dirigea vers lui agitant avec entrain son mouchoir. »<sup>1</sup> (Ib., 44)

Plus loin, voici l'explication de Jaspers à l'absence de Heinrich : « Vous savez bien qu'à Hambourg il y a d'autres Noël's pour les jeunes gens que ceux que vous proposez dans la vieille maison de votre arrière-grand-père près du port. »<sup>2</sup> (ib., II, 47) Jaspers est une charge pour Carsten qui souhaiterait se débarrasser de cette personne encombrante et omniprésente. Voici ce que le personnage principal dit à l'intrus : « [...] j'aimerais accueillir mon fils seul ; je n'ai pas besoin de vous pour cela ! »<sup>3</sup> (Ib., 45)

Pour résumer, nous comptons cinq apparitions de Jaspers au cours de la nouvelle dont quatre le désignant à travers la dénomination de la perruque rousse. Tout à la fin du texte, il n'est plus désigné à travers l'évocation de sa perruque, mais carrément par la dénomination du diable qui apparaît deux fois. Le passage se situe au moment de la tempête, l'eau envahissant tout sur son passage, Heinrich s'étant vu refuser de l'argent par son père quitte la demeure familiale brutalement et se perd dans la tempête : « Monsieur [Il s'agit de Heinrich, R.L.], par le diable, cria l'un des deux hommes, où allez-vous ? »<sup>4</sup> (Ib., 84) A la fin du texte, lorsque Heinrich s'est réfugié sur un poteau et disparaît tout à coup, nous lisons : « 'Carsten, par tous les diables, Carsten !' s'écria le boulanger [...] »<sup>5</sup> (Ib., 87) Et enfin : « Mais en quoi diable cela pouvait-il concerner ce vieil homme ? »<sup>6</sup> (Id.) Il y a un épisode dans lequel le personnage de Jaspers n'apparaît nullement, et ce, même à travers l'évocation de sa perruque, néanmoins,

---

<sup>1</sup> Ib. : « Carsten schritt rüstig vorwärts, ohne rechts oder links zu sehen ; als er jedoch fast sein Ziel erreicht hatte, hörte er sich plötzlich angerufen : 'He, Freundchen, Freundchen, nehmt mich mit !' Und Herrn Jaspers' selbst in der Dunkelheit nicht zu verkennende Gestalt schritt an seiner Nebenstraße, munter mit dem Schnupftuche winkend, auf ihn zu. », II, 482. Notons de nouveau ici l'évocation du mouchoir que nous relierons à l'impureté du personnage.

<sup>2</sup> Ib. : « Ihr wißt doch, in Hamburg gibt's ganz andere Weihnachten für die jungen Bursche als in Eurem alten Urgroßvaterhause an der Twiete. », II, 484.

<sup>3</sup> Ib. : « [...] ich wünsche meinen Sohn allein zu empfangen ; ich brauche Euch nicht dabei ! », II, 482.

<sup>4</sup> Ib. : « 'Herr, zum Teufel!', schrie der Eine, 'wo wollt Ihr hin ?' », II, 517. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>5</sup> Ib. : « 'Carsten, alle Teufel, Carsten !' rief der Bäcker [...] ». », II, 520.

<sup>6</sup> Ib. : « Aber was zum Henker ging denn das den Alten an ! », id. Dans le texte, nous trouvons le mot « bourreau » plutôt que diable. Nous faisons le choix de rapprocher les termes « bourreau » et « diable ».

à cet instant, Carsten regrette sa présence. Il s'agit du moment où Heinrich arrive à la Pentecôte alors que cela n'est pas prévu et que toute la famille assiste à la messe. Nous mettons en avant l'utilisation de la négation dénotant l'absence de Jaspers et de sa perruque rousse : « Il regretta même presque que Monsieur Jaspers ne fût pas ce jour-là en train de psalmodier à sa place habituelle. »<sup>1</sup> (Id.) Le mot « psalmodier » est à rattacher au vocabulaire religieux, puisqu'il s'agit effectivement de « dire les psaumes sur une seule note (*recto tono*), sans chanter, mais selon des règles musicales traditionnelles. »<sup>2</sup> Ironie de Storm qui consiste à faire « psalmodier » (Id.) le diable ? Dans tous les cas, l'allusion au diable se fait à travers l'usage de la langue.

Pour conclure, il est évident qu'à travers l'évocation du diable, c'est l'image de Jaspers qui apparaît avec sa perruque rousse sur la tête, la couleur rousse étant associée au Moyen-Âge à un lien ou au commerce avec le diable. Nous repérons donc une évolution dans la désignation de l'objet-perruque rousse, celle-ci apparaissant de manière flagrante et récurrente tout au long de l'histoire, tandis que ce n'est qu'à la fin que celle-ci est directement remplacée par la désignation du diable lui-même. Le second objet caractérisant le personnage de Jaspers est la canne, et ce, à deux reprises dans le texte. Nous l'avons déjà évoqué plus haut, mais la canne est également un attribut du diable<sup>3</sup>. Ainsi, Jaspers est désigné à travers la perruque rousse qui le singularise, mais également par cette fameuse canne. Notons également, et ce n'est pas le plus négligeable, que Carsten lui-même apparaît avec l'évocation de ce même objet-canne, ainsi, les deux personnages quelque peu rivaux, se retrouvent placés sur un même plan, donc à égalité. Les passages où Carsten apparaît avec sa canne se compte au nombre de quatre.

La canne est un objet culte du XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, elle est aussi objet de mise en valeur de soi en particulier chez les nobles et les bourgeois. Ainsi, il est presque normal que les personnages de notre texte soient accoutrés d'une canne. Laurence Jantzen, spécialiste de la canne au Louvre des antiquaires écrit :

---

<sup>1</sup> Id. : « [...] es war ihm fast leid, dass heute nicht auch Herr Jaspers aus seinem gewohnten Stuhl herüberpsalmodierte. » C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> « Psalmodier » in *Dictionnaire de la langue française*, Robert, op. cit., p. 1419.

<sup>3</sup> Bernard Reyssèche, *Naissance du diable. De Babylone aux grottes de la mer morte*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 54.

On assiste bien à un processus de démocratisation de la mode et du costume, mais qui est basé sur l'ascension sociale : celui de l'apparence, de l'étiquette et du code de l'élégance. L'homme moderne du XIXème se promène ou vaque à ses affaires une canne légère à la main, recourbée ou droite, selon la mode. C'est l'apogée de la canne, ornée d'un pommeau d'or elle s'accorde aux bottes vernies et aux gants jaunes des jeunes 'lions' et devint l'habituee du café de Paris. Dès que son maître sort, elle l'accompagne partout, elle connaît tous ses secrets et rien n'est plus amusant que d'observer le port de la canne. Rien n'indique plus le caractère que la façon dont on la tient, rien ne dévoile plus la pensée que les gestes que l'on fait avec.<sup>1</sup>

Intéressons-nous d'abord aux passages du texte concernant le personnage de Jaspers et l'évocation de sa canne. Le premier se situe tout au début de la nouvelle lorsque Carsten fait les démarches administratives pour être le curateur de Anna, tandis que Jaspers apparaît dans l'hôtel de ville alors que Carsten et Anna sont justement en train de prendre congé du maire : « Parvenu sur le palier, celui-ci [Jaspers, R.L.] s'appuya, hors d'haleine, sur sa petite canne flexible [...]. »<sup>2</sup> (Ib., 23) Plus loin, dans le même contexte, Carsten essaie d'échapper à Jaspers : « Carsten voulut passer en se contentant d'un bref 'bonjour' ; mais l'autre tendit sa canne. 'Hé ! Là ! Cher ami – on eût dit une vraie voix de vieille femme, nasillarde, qui s'échappait de ce petit visage ridé – vous ne vous en tirerez pas aussi facilement ! »<sup>3</sup> (Ib., 24)

Il n'est pas étonnant de voir Carsten tenter de fuir cet « oiseau de malheur » en soulevant de son chemin la canne de cet intrus : « - Le maire vous attend, dit Carsten en repoussant la canne. »<sup>4</sup> (Id.) Jaspers en barrant le chemin à Carsten provoque ce dernier qui se défend, la situation va droit dans le mur, ce n'est qu'un bien pour un mal puisque le problème n'a finalement été que repoussé. La canne de Jaspers doit être interprétée comme un objet-

---

<sup>1</sup> Laurence Jantzen : <http://www.laurencejantzen.com>. Sur l'histoire de la canne. C'est moi-même qui souligne dans la citation. Site consulté en mars 2011.

<sup>2</sup> Curator : « Auf dem treppenabsatz angelangt, stützte er sich keuchend auf sein schwankes Stöckchen und starrte aus kleinen grauen Augen zu den Herabsteigenden hinauf, indem er ein paar Mal seinen hohen Zylinderhut über einer fuchsigem Perücke lüftete. », II, 463-464.

<sup>3</sup> Ib. : « Carsten wollte mit einem kurzen 'Guten Tag' vorbeipassieren ; aber der Andere streckte seinen Stock vor den Beiden aus. 'Oho, Freundchen !' – und es war eine wirkliche Altweiberstimme, die aus dem kleinen faltigen Gesicht herauskrähte. 'So kommt Ihr mir nicht durch!' », II, 464.

<sup>4</sup> Id. : « 'Der Bürgermeister wartet schon auf auf Euch', sagte Carsten und schob den Stock zur Seite. » C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

obstacle, et pas seulement un objet d'apparence. En l'utilisant, Jaspers cherche à barrer le chemin de son interlocuteur, en l'occurrence, Carsten que celui-ci cherche à éviter en la soulevant et en cherchant à continuer son chemin. La symbolique de la canne de Jaspers est forte dans le sens où elle est à l'image du personnage qui sous-tend à freiner le personnage principal dans ses actions. Si la canne est représentative du personnage de Jaspers dans une signification d'opposition avec le personnage principal, ce dernier est également affublé d'une canne. De la sorte, le personnage principal et le personnage secondaire deviennent des égaux ce qui rend la dangerosité de Jaspers d'autant plus évidente qu'il n'est pas inférieur à Carsten. Relevons ces cinq passages<sup>1</sup> désignant Carsten et sa canne. Au début de la nouvelle, lorsque Carsten entre dans la maison de la petite Juliane dont le père vient de se suicider après l'époque du blocus, nous relevons : « Alors Carsten se leva rapidement, prit sa canne et suivit le messager dans la maison du mort. »<sup>2</sup> (Ib., 17) D'emblée, Carsten est décrit avec une canne, cela correspondant, certes comme nous l'avons vu plus haut, à la mode du XIX<sup>e</sup>, mais cette caractéristique est d'autant plus forte que le personnage apparaît avec cette canne dans des moments clés de l'histoire. En effet, cela correspond à des instants généralement plutôt heureux ou qui doivent en toute logique s'apparenter à des épisodes de réjouissance, qui immédiatement après vont devenir des moments tristes.

Ainsi, le deuxième passage où s'inscrit l'objet-canne est celui où Carsten s'apprête à aller chercher Heinrich au relais de poste, sensé revenir de Hambourg pour la fête de Noël, donc moment heureux : « A ces mots [après une discussion avec Anna qui souhaitait accompagner son oncle au relais de poste, R.L.], il prit sa canne de bambou dans la cage de l'horloge et sortit. »<sup>3</sup> (Ib., 44) Mais, c'est également le moment, où Jaspers fera son apparition se moquant sournoisement de Carsten dont le fils n'est pas venu pour Noël, instant, par conséquent, malheureux.

Plus loin, nous lisons ce troisième passage qui évoque un petit moment paradisiaque, en effet, Carsten observe la petite maison de son fils et de sa belle-fille, ainsi que le jardin,

---

<sup>1</sup> Ces cinq passages font exactement écho aux cinq passages évoquant la perruque de Jaspers. L'écriture de Storm est parfaitement symétrique.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] da stand er rasch auf, nahm seinen Stock und folgte dem Boten in das Sterbehaus. », II, 458. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction. La canne est utilisée ici comme objet-prothèse plus que comme objet de représentation sociale.

<sup>3</sup> Ib. : « Mit diesen Worten nahm er sein Bambusrohr aus dem Uhrgehäuse und ging hinaus. », II, 481. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

mais nous lisons que cet espace se situe en zone inondable, nous apprenons plus tard, que la mer emportera tout sur son passage :

Carsten ne pouvait s'empêcher de passer une fois par jour voir ses enfants. [...] Mais il prenait son temps ; appuyé sur sa fidèle canne de bambou, il s'arrêtait souvent à l'ombre des hautes haies des jardins et regardait, de l'autre côté, les prairies, à travers lesquelles le bras de mer s'enfonce dans la verte campagne ; en cette saison certes retenu par l'écluse, mais en automne ou en hiver la submergeant aussi, inondant les prairies et ravageant les jardins. A ces pensées, la canne et les jambes du vieil homme se remettait en mouvement [...].<sup>1</sup> (Ib., 71)

Dans la première désignation de la canne, celle-ci apparaît comme étant un objet auquel Carsten est lié, ce, presque de manière intime, la canne est en effet qualifiée de « fidèle », tandis que dans la quatrième évocation dans ce même extrait, la canne est personnalisée, érigée et mise sur le même plan que les jambes, elle devient véritablement la troisième jambe de Carsten, se mouvant telle le corps humain. A travers cette description, nous nous apercevons à quel point cet objet fait partie intégrante du personnage de Carsten, quasiment de manière intrinsèque, ceci pour l'opposer davantage au personnage de Jaspers dont la canne apparaît comme un obstacle tenu envers l'autre, alors que chez Carsten, la canne apparaît véritablement comme une aide corporelle, mais fragile car elle est en bambou, donc

---

<sup>1</sup> Ib. : « Carsten konnte es sich nicht versagen, täglich einmal bei seinen Kindern vorzugucken. Von dem Hafensplatz, dort wo die Schleuse nach Osten zu die Häuserreihe unterbricht, führte ein anmutiger Fußweg hinter den Gärten jener Straßen, auf welchem man derzeit zu einer bestimmten Vormittagsstunde ihn unfehlbar wander sehen konnte. Aber er gönnte sich Weile ; gestützt auf seinen treuen Bambus, stand er oftmals im Schatten der hohen Gartenhecken und schaute nach der anderen Seite auf die Wiesen, durch welche der Meerstrom sich ins grüne Land hinausdrängt ; jetzt zwar gebändigt durch die Schleuse, im Herbst oder Winter aber auch wohl darüber hinstürzend, die Wiesen überschwemmend und die Gärten arg verwüstend. – Bei solchen Gedanken kamen Stock und Beine des Alten wieder in Bewegung [...]. » , II, 506. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction. Un contraste s'établit nettement entre l'arrêt du personnage marqué par ces temps de pause dans sa promenade et le mouvement auquel il s'adonne immédiatement après s'être arrêté. Ce jeu de 'marche/ arrêt' est une manière d'appréhender le futur danger venant de la mer et de le fuir. En effet, Carsten sait inévitablement que la mer sera fatale, le fait de se remettre en mouvement est un moyen de se soustraire de cette pensée. Dans cette même citation, les jambes et la canne sont placées sur un même plan, c'est encore une manière de considérer la jambe artificielle en bois comme une jambe servant au même titre que celle-ci à se bouger.

cassable, mais quoi qu'il en soit, « fidèle ». Les objets, ici la perruque comme la canne, placent les personnages sur un même plan.

Le cinquième et dernier passage où il est question de Carsten et de sa canne est encore une fois significatif puisqu'il est la jonction entre un moment heureux et un autre malheureux. Il s'agit du passage juste avant l'inondation, juste avant que Heinrich ait perdu beaucoup d'argent en le jouant<sup>1</sup>. Carsten passe devant la maisonnette de Anna : « [...] et Carsten les saluait en agitant sa canne de bambou, et lorsqu'enfin ils étaient parvenus tout près, Brigitte ne se lassait pas de regarder l'enfant, Carsten, plus encore, ne pouvait détacher ses yeux de la mère. »<sup>2</sup> (Ib., 72) Cet extrait est bel et bien la description de quelque chose d'heureux, pourtant, la phrase qui suit immédiatement commence par : « Ce bonheur s'enfuit [...] »<sup>3</sup> (Id.) Le bonheur est évidemment à mettre en relation avec le sort, la fortune et le destin.

Pour conclure sur cette analyse se rapportant à l'objet-canne, nous repérons de manière évidente que chez Jaspers, la canne représentative de l'obstacle, tandis que chez Carsten elle est associée au rôle que joue normalement cet objet, autrement dit, elle soutient un invalide dans sa marche. L'obstacle et la marche sont deux attitudes qui se confrontent, tout comme les deux personnages Jaspers pour l'obstacle et Carsten pour la marche sont en totale opposition, l'un en association avec le diable et le mal, l'autre avec Dieu et le bien. En sus de cette fonction, chez le personnage principal, la canne représente le moment transitoire entre le bonheur et le malheur, le bonheur étant à mettre sur le même plan que la fortune. En outre, cet objet fort en connotation, met sur un même plan un personnage principal et secondaire, attribuant à Jaspers un rôle d'autant plus prégnant. Les objets insèrent bel et bien l'équité chez les personnages, chacun est l'égal de l'autre, engendrant une menace et un danger d'autant plus forts et présents.

### **L'objet embellissant le personnage**

---

<sup>1</sup> En allemand, il est question de « Glücksspiel », autrement dit de 'jeu de hasard' ou de 'jeu de chance', le lien avec le hasard et la chance n'est pas anodin, cette mention de 'hasard' est à associer à celle de 'bonheur' évoquée plus loin.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] und Carsten winkte grüßend mit seinem Bambusrohr, und wenn sie endlich nahe gekommen waren, so konnte Brigitte an dem Anblick des Kindes, Carsten noch mehr an dem der Mutter sich kaum ersättigen. », II, 507. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>3</sup> Id. : « - das Glück ging vorüber [...]. »

Le bijou, étymologiquement est l'objet précieux décorant un individu, qui, en le portant, cherche à être plus beau ou à se montrer plus riche. Il est un ornement, un « petit objet ouvragé, précieux, servant de parure »<sup>1</sup>. Par conséquent, le bijou « se dit d'une chose, d'une construction remarquable par sa beauté ouvragée (1690) [...] »<sup>2</sup> La racine des mots *bijou* et *joyau* vient du « substantif du verbe *jouir*. »<sup>3</sup> Ce terme prend ensuite une connotation ayant trait à la psycho-analyse selon Josef Breuer (1842-1925), ne représentant plus seulement l'objet précieux décoratif, mais aussi l'inconscient<sup>4</sup> de l'individu le portant :

Ce ne peut être que par une vue dégradée du symbole que l'on a fait du bijou un symbole de la vanité des choses humaines et des désirs. [...] Ils [les bijoux, R.L.] inclinent à passer du plan de la connaissance secrète à celui de l'énergie primordiale : car ils sont énergie et lumière. Beaucoup de légendes prétendent que les pierres précieuses naissent dans la tête, la dent ou la salive des serpents, comme la perle dans l'huître. Toujours l'union des opposés, le précieux et le terrible.<sup>5</sup>

Le bijou est aussi apparenté au sexe de la femme depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, puis au sexe de l'homme au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette caractéristique affirmée par l'étymologie du verbe 'jouir' semble inexacte, cependant la connotation sexuelle perdure et reste forte en symbolisme :

---

<sup>1</sup> « Bijou », in *Dictionnaire historique de la langue française*, oP. cit., vol. 1, p. 397.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> « Bijou », in *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 123-124, p. 123. « Historiquement parlant, le mot vient du provençal *joyel*, *joell* ; du catalan *joyell* ; de l'espagnol *joyel* ; de l'italien *gioiello* ; du bas-latin, *jocales*, *jocalia*. D'après Diez, suivi par Scheler, le bas-latin *jocales* est dû à une fausse étymologie ; *joyau* doit être rapporté à un latin fictif *gaudiale*, de *gaudium*, joie. Il est certain que *gaudium*, ayant donné joie, en italien *gioia*, a pu donner *joyau* ; mais on a de la peine à rejeter aussi péremptoirement *jocales*, *jocalia*, fourni par d'anciens textes ; puis il faut remarquer que, si *gaudium* était l'origine, on trouverait comme formes accessoires *goiau*, comme on trouve *goie* et *goir* à côté de *joie* et *jouir* ; enfin *jocalis* a pu donner *joiel*, comme *vocalis*, voyelle. Tout cela incline donc à conserver l'ancienne étymologie et à voir dans *joyau* un dérivé de *jocari* par *jocalis*. On peut dater cette définition du XIII<sup>e</sup> siècle. » <http://www.lexilogos.com/>. (Dictionnaire du moyen français. 1330-1500). Site consulté en avril 2011. C'est moi-même qui souligne dans la référence.

<sup>4</sup> Josef Breuer et Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1895, p. 15-37. Traduction française : *Etudes sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1956, p. 14-35.

<sup>5</sup> « Bijou », ib., p.124.

En français, une étymologie rappelée par Pierre Guiraud dans le *Dictionnaire érotique*, récusant l'hypothèse celtique des philologues, pour qui *bijou* est un mot breton, fait remonter *bijou* au sens érotique de 'sexe de la femme' (sens attesté depuis 1628) puis de 'sexe de l'homme' (au XVIII<sup>e</sup> siècle). Ces sens sont obtenus par le recours au mot *joie*, qui avait pris le sens de *bijou*, disparu tout au début du XVII<sup>e</sup> siècle [...]. Quoique erronée, cette hypothèse reflète bien le champ symbolique couvert par le mot *bijou*, celui de la libido, de la jouissance [...]. »<sup>1</sup>

Le bijou est porteur d'une double signification, celle du beau et du bien mêlée à celle du mauvais et du mal :

Dès l'origine, le bijou s'apparente en outre à l'amulette, à caractère sacré, religieux, de nature protectrice ou conjuratoire. Il n'y a d'ailleurs qu'un seul mot, dans certaines langues, pour distinguer l'ornement porté en collier de l'amulette ; ce phénomène se rencontre en grec. »<sup>2</sup> (Bijou en grec se dit 'κόσμημα' ou 'στολίδι', R.L.)

Dans ce sens, le bijou possède sa caractéristique propre et mérite d'être analysé. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons en particulier à la bague et au collier. D'abord, la bague fait référence à l'alliance, la bague de la fidélité dans un couple échangée lors du mariage. Puis, la bague possède une connotation sexuée évidente, se rapprochant du sexe de la femme : « [...] le bijou en forme de cercle que l'on met au doigt, anneau et bague, ont tous deux également désigné le sexe de la femme. »<sup>3</sup> Rappelons ici la fable de La Fontaine, 'Hans Carvel' dans laquelle Hans Carvel, âgé, fait de sa épouse une jeune et belle femme. Cependant, il craint que celle-ci ne le trompe. Dans un rêve où apparaît le diable, celui-ci lui tient conseil en lui mettant au doigt un anneau. La fin de la fable n'est pas équivoque, Carvel se réveille le doigt dans un autre anneau, le sexe de sa femme :

Une nuit, qu'ayant tenu table,  
Et bu force bon vin nouveau,  
Carvel ronflait près de Babeau,

---

<sup>1</sup> « Bijou », ib., p. 919-920, p. 919.

<sup>2</sup> « Bijou », id.

<sup>3</sup> « Bijou », ib., p. 920.

Il lui fut avis que le diable  
Lui mettait au doigt un anneau,  
Qu'il lui disait : Je sais la peine  
Qui te tourmente, et qui te gêne ;  
Carvel, j'ai pitié de ton cas,  
Tiens cette bague, et ne la lâche.  
Car tandis qu'au doigt tu l'auras,  
Ce que tu crains point ne sera,  
Point ne sera sans que le sache.  
Trop ne puis vous remercier,  
Dit Carvel, la faveur est grande.  
Monsieur Satan, Dieu vous le rende,  
Grand merci Monsieur l'aumônier  
Là-dessus achevant son somme,  
Et les yeux encore aggravés,  
Il se trouva que le bon homme  
Avait le doigt ou vous savez.<sup>1</sup>

Le lien avec la religion, plus exactement avec le diable est à mettre en évidence. Une autre référence au sexe de la femme se trouve dans le Coran dans lequel le mot bijou signifie purement et simplement 'vulve', en arabe 'جوهرة' : « Quoi qu'il en soit des étymologies, le bijou demeure le symbole de la femme. Dans le Coran, la signification 'vulve' est exprimé par le mot arabe signifiant bijou. »<sup>2</sup> Il y a référence au sexe dans la désignation du bijou avec l'expérience de la jeune provinciale dans *Une aventure parisienne*, si le premier se rapproche

---

<sup>1</sup> Jean de La Fontaine, *Fables*, « Hans Carvel », 1666, Fable inspirée du *Tiers Livre*, chapitre XXVIII, de François Rabelais, R.L. Ouvrage de référence : La Fontaine, *Fables*, Paris, Auzou Editions, 2011.

Un autre renvoi au bijou associé au sexe de la femme se trouve chez Denis Diderot dans *Les bijoux indiscrets*. (Paris, Poche, 1982) Cette allégorie est la première œuvre romanesque de Diderot, elle dépeint Louis XV sous les traits du sultan Mangogul du Congo recevant du génie Cucufa un anneau magique qui possède le pouvoir de faire parler les parties génitales ou « bijoux » des femmes. Ce texte est inspiré du fabliau égrillard *Le Chevalier qui fist parler les cons* écrit par Anne Claude de Caylus (1692-1705). Au XIX<sup>e</sup> siècle, la considération du bijou en sexe féminin n'a rien de nouveau.

<sup>2</sup> « Bijou », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 1, p. 919-920, p. 919.

linguistiquement parlant du vocable jouir, la seconde, quant à elle, ne cherche qu'à jouir en s'offrant cette aventure parisienne. La nouvelle est analysée plus bas.

Dans les textes de Storm, il est question de la bague à deux reprises, en l'occurrence la bague de Carsten Curator dans la nouvelle éponyme et celle de Wieb, la fiancée de Heinz dans *Kirch*. Commençons par la bague de Carsten.

Celle-ci est associée à un autre bijou, il s'agit de la montre en or. La première évocation de la bague a lieu dans les vingt premières pages de la nouvelle lorsque Carsten retire sa montre au moment du coucher et souhaite l'attacher au montant du lit, à cet instant en effet :

[...] La chaînette d'acier se prit dans une bague en or qu'il portait au petit doigt, si bien que celle-ci fut arrachée et roula sur le sol en tintant. Avec une vivacité presque juvénile, le vieil homme se pencha pour la ramasser et lorsque la bague fut de nouveau dans sa main, il revint dans la pièce et la tint avec précaution sous l'abat-jour de la lampe. Ses yeux semblaient ne pouvoir se détacher du nom de femme gravé à l'intérieur [...]. »<sup>1</sup> (*Curator*, 36)

La bague est d'abord désignée par l'article indéfini, il est effectivement question de ce bijou pour la première fois, par contre, dans la suite du texte, il est clair que le lecteur sait de quelle bague il s'agit, l'article utilisé est défini. Ceci est pertinent car la bague n'est pas n'importe quel bijou, c'est celle de Juliane, la femme frivole et légère épousée par Carsten il y a vingt-trois ans de cela et la mère de Heinrich. Cette bague est marquée de son sceau. C'est la bague d'une morte que Carsten possède, cela pour signifier que l'objet détient ce pouvoir d'« assurer la continuité de la vie. »<sup>2</sup> C'est un rôle fondamental pour l'objet que d'être intrinsèquement lié à l'immortalité. L'entremêlement de la chaîne et de la bague entraîne la chute et le roulement du bijou sur le sol, nous sommes attentifs à ce mouvement vertical dans

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Er nahm auch seine große silberne Taschenuhr aus dem Gehäuse und zog sie auf. 'Mitternacht', sagte er, indem er in den Alkoven trat. Als er aber, wie er zu tun pflegte, die Uhr am Bettpfosten aufhängen wollte, hatte die stählerne Kette sich in einen goldnen Ring verhäkelt, den er am kleinen Finger trug, dass dieser herabgerissen wurde und klirrend auf dem Boden fortrollte. Mit fast jugendlicher Raschheit bucket sich der alte Mann danach, und als der Ring wieder in seiner Hand war, trat er in das Zimmer zurück und hielt ihn sorgsam unter den Schirm der Lampe. Seine Augen schienen nicht los zu können von dem Weibernamen, der auf der inneren Seite eingegraben war [...]. », II, 474-475.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 138.

la chute, puis horizontal dans le roulement. Les deux statures verticale et horizontale s'ajoutent l'une à l'autre, permettant la création d'un dynamisme, d'un élan engendré par le mouvement :

La verticale et l'horizontale fournissent aussi la base des repères spatiaux élémentaires. Elles sont de l'ordre de la rigidité et de la rectitude. Le passage d'une position à l'autre, dans un sens ou dans l'autre, [de la verticale à l'horizontale dans notre texte, R.L.], est avant tout mouvement. Rigide encore, peut-être, mais décisif. [...] Verticale et horizontale forment aussi la croix dont la vocation dynamique est de se réaliser dans le mouvement circulaire.<sup>1</sup>

La référence à la croix est religieuse et place le texte dans cette perspective. L'idée de cercle dans ce mouvement vertical achève sa course dans l'horizontalité, en effet, le cercle et la roue connotent sans aucun doute l'infini du mouvement, qui se révèle également à travers la répétition des événements. Étonnamment, Carsten recouvre sa jeunesse au moment où il se penche pour ramasser la bague, c'est comme s'il revivait ses instants passés avec Juliane, ainsi, Storm nous rend également vigilants sur le temps passé. Quand Carsten a récupéré la bague, il cherche à la cacher dans sa main, tandis qu'il entend du bruit dans l'escalier : « Il entendit alors craquer dans le couloir les marches de l'escalier. Il eut un geste précipité, comme s'il voulait remettre la bague à son doigt, une main se posa doucement sur son bras. »<sup>2</sup> (*Curator*, II, 36) Il veut enfiler la bague, sauf qu'il ne le fait pas, peut-être pris par le temps car surpris par sa sœur, par conséquent, il garde le bijou dans le creux de sa main et le tient contre son cœur. C'est un geste que nous retrouvons chez Heinz Kirch, nous le signalerons plus loin dans ce travail. Il ne va pas sans dire que ce mouvement de la bague porté vers le cœur est hautement signifiant. La bague de la femme aimée est calée contre l'organe caractéristique de l'amour : « Et il pressa sa main, dans laquelle il tenait encore la bague enfermée, contre sa poitrine. »<sup>3</sup> (*Ib.*, II, 37) Citation d'autant plus expressive lorsque nous savons que la bague est aussi la désignation du sexe de la femme. Cette scène se termine trois pages plus loin, tandis que Carsten regarde ce bijou avec beaucoup de nostalgie et l'enfile

---

<sup>1</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique, Les éléments de la nature, les états émotionnels, la cinétique, les mouvements, les sens et les perceptions*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 214.

<sup>2</sup> *Curator* : « Da hörte er auf dem Flur die Stiegen der Treppe krachen. Er machte eine hastige Bewegung, als wolle er den Ring an den Finger stecken, als eine Hand sich sanft auf seinen Arm legte. », II, 475.

<sup>3</sup> *Ib.* : « Und er drückte die Hand, in der er noch den Ring umschlossen hielt, an seine Brust. », II, 476.

ensuite à son doigt. La bague est clairement associée à la femme qui, un jour, fut aimée, et par-là, également à un moment de douleur car celle-ci ne l'a pas aimé autant que lui. Par ailleurs, sa frivolité l'a emportée et son enfant possède le même caractère qu'elle, ce qui anéantit Carsten à petit feu. Néanmoins, Carsten ressent toujours de l'amour pour cette femme, amour achevé dans la mort et par conséquent douloureux dans le présent. La bague signifie ici le passé révolu et l'amour perdu non partagé :

Il prit de nouveau la petite bague et la tint devant lui ; à travers l'étroit cercle de métal, comme profondément enfouie dans le passé, il eut la vision de sa belle épouse à qui, excepté lui, personne ne pensait plus. Son visage reflétait les douces pensées où il s'abîmait ; puis, soudain, une expression de douleur le traversa : Juliane lui parut si délaissée dans son abîme. Il se ressaisit et remit la bague à son doigt ; il le fit solennellement, avec une grande ferveur, comme s'il voulait épouser une seconde fois celle qui était morte, se l'attacher par des liens plus solides encore que ceux qu'il avait connus quand elle vivait, telle qu'elle avait été, avec sa beauté et ses faiblesses et le maigre amour qu'elle avait éprouvé pour lui. »<sup>1</sup> (Ib., 40)

Dans la même nouvelle, il est question de bijoux lorsque Heinrich, le fils, par le coup de la chance gagne de l'argent<sup>2</sup> et le dépense en joaillerie pour sa femme Anna qui refuse ces cadeaux souhaitant économiser l'argent pour eux et leur enfant, Heinrich sombre alors dans la mélancolie, se remémorant ce qui lui a été dit de sa mère Juliane. Il est bien conscient de sa ressemblance avec cette femme et de sa légèreté qui le perdra. Cependant, qu'y peut-il ? C'est le mot qu'il a à la bouche. Nous percevons ici clairement le contraste entre la personnalité des deux personnages, l'un Anna, raisonnable, l'autre Heinrich, insouciant. Si dans une autre scène, l'entremêlement de la chaîne de la montre de Carsten et la bague de Juliane est

---

<sup>1</sup> Ib. : « Noch einmal nahm er den kleinen Ring und hielt ihn vor sich hin ; durch den engen Rahmen sah er, wie tief in der Vergangenheit, die Luftgestalt des schönen Weibes, deren außer ihm kein Mensch auf Erden noch gedachte. Ein seliges Selbstvergessen lag auf seinem Antlitz ; dann aber zuckte plötzlich ein Schmerz darüber hin : sie schien sogar verlassen ihm dort unten. – Als er sich aufrichtete, steckte er den Ring an seinen Finger ; und es geschah das mit einer feierlichen Innigkeit, als wollte er die Tote sich noch einmal, und fester als zuvor im Leben, anvermählen ; so wie sie einst gewesen war, in ihrer Schönheit und in ihrer Schwäche und mit der kargen Liebe, die sie einst für ihn gehegt hatte. », II, 478-479.

<sup>2</sup> Même référence que plus haut au terme allemand : « Glücksspiel », 'jeu de chance' ou de 'hasard', 'Glück' en allemand possédant les deux significations.

annonceur de l'événement sinistre à venir, ce signe se confirme alors qu'à travers une nouvelle évocation de bijoux, mais dans un contexte totalement différent, contexte de cadeaux et normalement de joie, nous ressentons cependant de la peine car nous assistons à la chute de Heinrich dans la futilité :

Mais Heinrich n'oubliait pas sa femme pour autant [lorsqu'il gagne aux jeux, R.L.]. Si la chance voulait qu'il se trouvât momentanément en possession d'une somme d'argent, ce qui, à ses yeux, faisait de lui, à chaque fois, un homme riche, il lui arrivait d'en dépenser la moitié pour des chaînes ou des bagues en or, ou pour une étoffe précieuse dont il parait le beau corps de son épouse. Mais que pouvait faire Anna de toutes ces choses, elle, la femme d'un petit commerçant, et ce d'autant plus que la direction du magasin lui incombait de plus en plus ? [...]. Après avoir regardé un instant le visage de sa femme, il [Heinrich,R.L.] la conduisit devant la glace et, soudain, lui mit autour du cou un collier serti à jour de saphirs ; heureux comme un enfant, il la contempla. 'Eh bien, Anna ? Accepte-le jusqu'à ce que je puisse t'apporter des diamants !' L'enfant [celui de Heinrich et de Anna] saisit les pierres qui brillaient en poussant des cris de joie, mais Anna regarda son mari avec effroi [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 73-74)

Il y a contradiction dans la perception de l'événement : Heinrich ressemble à un gamin, il est insouciant et joyeux, tel son enfant, au contraire, Anna, voit dans ces achats la catastrophe à venir. Le substantif « effroi » s'oppose clairement à celui de « joie » (mots extraits de la citation). Si le bonheur est apparent et de courte durée, la catastrophe est prochaine et tiendra dans la durée. Dans ce sens, il y a gravité de la situation perçue par Anna,

---

<sup>1</sup> Ib. : «Heinrich hatte bei alledem die Augen für sein Weib noch nicht verloren. Warf das Glück ihm einen augenblicklichen Gewinn zu, der ihn in seinem Sinne jedesmal zum reichen Manne machte, so gab er wohl die Hälfte davon hin, sei es für goldene Ketten oder Ringe oder für einen kostbaren Stoff, um ihren schönen Leib damit zu schmücken. Aber was sollte Anna, als die Frau eines Kleinhändlers, mit diesen Dingen, zumal da nach und nach die ganze Leitung des Ladengeschäftes auf ihre Schultern gekommen war ? [...] Nachdem er eine Weile seine Augen auf ihrem Antlitz hatte ruhen lassen, führte er sie vor den Spiegel und legte dann plötzlich ein Halsband mit à jour gefaßten Saphiren um ihren Nacken ; glücklich wie ein Kind betrachtete er sie. 'Nun, Anna ? – Laß dir's gefallen, bis ich dir Diamanten bringen kann !' Der Knabe griff nach den funkelnden Steinen und stieß Laute des Entzückens aus, aber Anna sah ihren Mann erschrocken an. », II, 508. C'est moi-même qui souligne pour mettre en avant le rapport à la chance et par là, au hasard.

entraperçue par Heinrich, qui préfère se mentir, se dire qu'il ressemble à sa mère et qu'il n'y peut rien : « Qu'y puis-je si le vin que je bois donne des maux de tête à mon père ? »<sup>1</sup> (Ib., 74)

Pour résumer, le bijou dans *Curator* tient deux rôles importants : premièrement, il est révélateur du passé douloureux chez Carsten. Le bijou devait être représentatif de l'amour et de la fidélité, or il s'est trompé. Secondement, il est annonciateur d'un malheur à venir chez Heinrich. Finalement, les deux fonctions se recourent puisque les bijoux rassemblent deux personnages qui se ressemblent : il s'agit de la mère Juliane et de son fils Heinrich, et ces bijoux, en tant que représentation de la légèreté et de la frivolité sont également et surtout la marque de leur perte. Tandis que la bague fait office de lien entre ceux qui s'aiment et qui se perdent, ce bijou fait aussi office de lien entre deux personnages, dans *Kirch*, Wieb et Heinz, scellant en quelque sorte leur amour. Nous observons que la bague d'après les quatre scènes où elle apparaît, passe systématiquement d'un personnage à l'autre. Ces passages se situent en début et fin de nouvelle comme dans *Curator*. Reprenons la chronologie : Heinz et Wieb jeunes adolescents, Heinz est dans sa douzième année et il est sous le charme de la petite Wieb. Le jour de la foire de la Saint-Michel, ils accostent tous les deux sur une île au large du Warder, là où habite une parente de Wieb, appelée Möddersch. Lors de la foire, le regard de Wieb s'arrête sur une petite bague en argent, tant bien que mal, Heinz la lui achète. La fillette enfle la bague se faisant la promesse de ne pas s'en séparer :

Ils étaient déjà montés sur les chevaux de bois, avaient mangé des cœurs en pain d'épices et ils étaient restés plantés devant plusieurs orgues de Barbarie lorsque les yeux bleus de Wieb s'immobilisèrent sur une petite bague en argent, exposée dans la baraque d'un orfèvre entre des chaînes et des cuillères.<sup>2</sup> (*Kirch*, 20)

Plus loin, il est raconté comment les deux enfants font possession du bijou, car financièrement parlant, ce n'était pas simple : « Cette somme [Celle de Heinz, R.L.], ajoutée

---

<sup>1</sup> Ib. : « Was kann denn ich dafür, wenn der Wein, den ich trinke, meinem Vater Kopfweh macht ? », II, 509.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Sie waren schon im Karussell gefahren, hatten Kuchenherzen gegessen und bei mancher Drehorgel still gestanden, als Wiebs blaue Augen an einem silbernen Ringlein haften blieben, das zwischen Ketten und Löffeln in einer Goldschmiedsbude auslag. », III, 67.

aux trois pièces de six pfennigs, leur permit d'acquérir la bague. »<sup>1</sup> (Id.) A la fin de cette scène, nous retrouvons Wieb passant la bague à son doigt et se tenant cette promesse : « Mais Wieb portait l'anneau d'argent à son doigt, et elle se promettait de ne pas s'en séparer. »<sup>2</sup> (Id.) Nous pensons évidemment à une promesse de fiançailles ou de mariage, en tout cas d'un lien amoureux fort grâce à cet anneau d'argent faisant office d'alliance ; en effet, la bague est offerte par Heinz à Wieb, jeune fille qui deviendra femme.

Deuxième passage, les amoureux ont dix-sept ans, il est prévu que Heinz parte sur l'*Hammonia*, un bateau de Hambourg pour un voyage en Chine pendant un an, il passe une dernière soirée dans la ville, il retrouve Wieb et lui propose une sortie en barque. La jeune fille reste mutique et renfermée, ce qui agace le jeune homme jusqu'au moment où il s'aperçoit que sa potentielle fiancée ne porte plus l'anneau qu'il avait difficilement acquis lors de la foire de Saint-Michel. A cet instant, Wieb sort de sa robe l'anneau attaché à un cordon et lui enfile autour du cou. Ce geste est riche en signification car dans cette scène, la bague passe de la jeune femme vers le jeune homme.

[...] lorsqu'elle l'[le châle, R.L.] eut relevé et qu'elle le maintint sur sa poitrine, il se rendit compte qu'elle ne portait plus la petite bague qu'il l'avait aidée à acquérir jadis à la foire.

- Ta bague, Wieb ! s'exclama-t-il malgré lui. Qu'as-tu fait de ta bague ?

[...] Comme le canot tanguait, elle dut s'appuyer d'une main sur l'épaule de Heinz ; elle plongea son autre main dans l'échancrure de sa robe et en exhiba un cordon auquel l'anneau était attaché. Le souffle court, elle ôta son bonnet qui coiffait les boucles brunes de son ami et lui passa le cordon autour du cou.<sup>3</sup> (Ib., 29)

---

<sup>1</sup> Id. : « [...] aber Heinz, der gestern alle seine Kaninchen verkauft hatte, besaß nach der heutigen Verschwendung noch acht Schillinge, und dafür und für die drei Sechslinge wurde glücklich der Ring erhandelt. »

<sup>2</sup> Id. : « [...] aber Wieb hatte ihren silbernen Ring, den sie nun nicht mehr von ihrem Finger ließ. »

<sup>3</sup> Ib. : « Das schwere Tuch war ihr von der Schulter geglitten ; als sie es wieder aufgerafft hatte und nun mit ihrer Hand über der Brust zusammenhielt, vermißte er den kleinen Ring an ihrem Finger, den er einst auf dem Jahrmarkte ihr hatte einhandeln helfen. 'Dein Ring, Wieb !' rief er unwillkürlich. 'Wo hast du deinen Ring gelassen ?' [...] Sie musste in dem schwankenden Boot die eine Hand auf seine Schulter legen, mit der anderen langte sie in den Schlitz ihres Kleides und zog eine Schnur hervor, woran der Ring befestigt war. Mit stockendem Atem nahm sie ihrem Freunde die Mütze von den braunen Locken und hing die Schnur ihm um den Hals. », III, 71.

La bague n'est plus portée au doigt, mais passée par un cordon autour de la nuque ; elle passe du doigt au cœur, pour terminer jetée par terre à la fin de ce passage. Ce cordon lié à l'anneau est serré par Heinz contre son cœur au moment où il subit la colère de son père pour être rentré trop tard à la maison :

Le fils vit monter la colère dans les yeux de son père. Il devint pâle jusque sous ses boucles brunes, pourtant il dit calmement :

- Je n'ai pas 'traîné', père.

Et sa main saisit involontairement la petite bague qu'il cachait sous sa veste ouverte.<sup>1</sup>

(Ib., 30)

Ainsi dans cette scène, la bague passe de Wieb à Heinz, le lien invisible est renforcé par le cordon, en quelque sorte, lien tangible et donc visible.

Le troisième épisode se situe au moment où Heinz revient dix-sept ans plus tard<sup>2</sup>, alors qu'on ne le reconnaît pas et qu'on commence à douter de son identité en le prenant pour Hasselfritz, un garçon de l'Assistance parti en mer au même moment que lui. Heinz décide d'aller à l'auberge pour boire un verre, Wieb y est serveuse, elle est d'abord importunée par des hommes, puis lui, l'interpelle pour lui commander à boire. Elle semble le reconnaître, puis présente ses excuses en prétextant l'avoir pris pour un autre : « Il vit avec étonnement ses yeux se braquer sur lui, immobiles et cependant comme absents, tandis qu'elle restait plantée là, devant sa table. »<sup>3</sup> (Ib., 112) Lui, finalement, va la rejoindre à la cuisine et là, la reconnaît : « - Wieb ! appela-il. Petite Wieb ! [...] / - Heinz ! s'exclama-t-elle. Heinz, c'est toi ! Oh, les gens prétendaient que ce n'était pas toi. »<sup>4</sup> (Ib., 113) A cet instant de retrouvailles, Heinz, comme pour prouver le lien qui les unit, arrache de son cou un cordon auquel est accrochée la

---

<sup>1</sup> Ib. : « Der Sohn sah den Jähzorn in seines Vaters Augen aufsteigen, er wurde blaß bis unter seine dunklen Locken ; aber er sagte ruhig : 'Nicht umhergetrieben, Vater' ; und seine Hand faßte unwillkürlich nach dem kleinen Ringe, den er unter seiner offenen Weste barg. », III, 72.

<sup>2</sup> Le chiffre 17 a son importance, en effet, c'est à dix-sept ans que Heinz part sur l'Hammonia.

<sup>3</sup> Ib. : « [...] aber als er ihr Bescheid gab, schien sie es kaum zu hören ; er sah verwundert, wie ihre Augen starr und doch wie abwesend auf ihn gerichtet waren und wie sie noch immer vor ihm stehen blieb. », III, 112. .

<sup>4</sup> Ib. : « 'Wiebchen, kleines Wiebchen !' [...] 'Heinz', rief sie, du bist es ; o, sie sagten, du seist es nicht. », III, 105.

petite bague en argent : « - Vois-tu, dit-il d'une voix blanche en levant une petite bague d'où pendaient les extrémités d'un cordons arraché, notre jeu d'enfant est toujours là ! Si ça avait été de l'or, je ne l'aurais pas conservé si longtemps sur moi. »<sup>1</sup> (Ib., 107-109) Cet anneau a été conservé par Heinz tout le temps où il était en mer. Il accorde à cet anneau une grande importance au même titre qu'un lieu où se réfugier : « Ce n'était probablement rien qu'une superstition [Le fait de garder avec soi cet anneau, R.L.], parce que, au bout du compte, cela représentait tout ce qui me restait de chez moi. »<sup>2</sup> (Ib., 108) Heinz est conscient qu'il ne pourra plus retourner chez son père, il sait également que Wieb est mariée et ne pourra plus lui appartenir, il sait finalement que tout est fini et tristement fini. Pour cette raison, il laisse tomber la bague sur le sol. Wieb ne regarde pas cette scène, celle-ci n'est qu'entendue. C'est le sens de l'ouïe qui est sollicité. Le mouvement de chute vient clore tragiquement la scène de la bague :

Mais elle ne répondit pas ; on avait juste l'impression que ses yeux imploraient son pardon. Puis elle lui tourna le dos et elle se mit à préparer la boisson chaude, ainsi qu'on le lui avait ordonné. Elle ne s'interrompit qu'une seule fois dans son travail : un tintement métallique sur le sol en pierre avait frappé son oreille. Elle savait très bien de quoi il s'agissait, nul besoin de se retourner. Qu'aurait-il pu faire de la bague désormais ?<sup>3</sup> (Id.)

La bague est d'abord désignée par le bruit qu'elle fait en tombant, puis elle est en fin de compte, littéralement nommée comme pour mieux en marquer sa disparition. Ainsi, l'anneau sert ici de preuve de l'identité de Heinz. C'est grâce à ce bijou que nous savons que

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Siehst du', sagte er tonlos und hielt einen kleinen Ring empor, von dem die Enden einer zerrissenen Schnur herabhingen, 'da ist auch noch das Kinderspiel ! 'Wär's Gold gewesen, er wär so lang wohl nicht bei mir geblieben. », III, 103. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « Es war wohl nur ein Aberglaube, weil's doch noch das letzte Stück vom Hause war. », III, 114.

<sup>3</sup> Ib. : « Aber sie antwortete nicht ; es war nur, als flehten ihre Augen um Erbarmen. Dann wandte sie sich und machte sich daran, wie es ihr befohlen war, den heißen Trank zu mischen. Nur einmal stockte sie in ihrer Arbeit, als ein feiner Metallklang auf dem steinernen Fußboden ihr Ohr getroffen hatte. Aber sie wußte es, sie brauchte nicht erst umzusehen ; was sollte er denn jetzt noch mit dem Ringe ! », III, 115. C'est moi-même qui souligne dans la traduction et dans la citation. Comme nous l'avons indiqué plus haut, la bague passe bien de la main vers le cœur pour terminer sa course par terre. Le mouvement passe de l'horizontal, (de la main vers le cœur) à la verticale lorsque l'anneau tombe au sol ce qui dessine manifestement une croix. Nous avons repéré exactement le même cas de figure dans *Curator*. L'analyse a été faite plus haut.

Heinz est bien Heinz, par conséquent, c'est à ce moment également que nous ressentons en tant que lecteurs toute l'intensité tragique de cette scène : effectivement, Hans a bien été chassé de chez lui, lui, le fils rejeté par son père. Ici, Wieb certifie au père Hans l'identité de son fils Heinz en lui présentant la bague attachée au cordon :

- Ecoutez-moi ! dit-elle [Wieb s'adresse aux membres de la famille de Heinz, R.L.]. Par miséricorde envers votre propre enfant ! Vous pensez que ce n'était pas lui, mais je sais que ce n'était pas un autre ! Ceci – elle sortit de sa poche le cordon avec la petite bague –, ça n'a aucune importance que je le dise à présent ... c'est ce que je lui ai donné à l'époque où nous étions encore presque des enfants, parce que je ne voulais pas qu'il m'oublie ! Il l'a rapporté au pays, et l'a jeté hier sous mes yeux dans la poussière.<sup>1</sup> (Ib., 120)

En conclusion pour cette nouvelle, la bague joue ici, premièrement, le rôle d'une alliance entre un homme et une femme, elle est le signe fort de leur union. Cependant, les événements de la vie font que ceux-ci sont séparés, ils se retrouvent dix-sept ans plus tard, l'amour est présent, mais Wieb est lié à un autre, tandis que Heinz est chassé de chez lui parce qu'on le prend pour un autre. Secondement et pour finir, la bague est l'objet qui permet de savoir que Heinz n'est pas un imposteur, par conséquent, elle est le moyen qui donne toute l'intensité tragique au rejet du fils par son père.

Enfin, dernière nouvelle qui traite du bijou, il s'agit de *La parure* de Maupassant. La particularité de ce texte figure dans le titre qui traite du collier en particulier. Toute l'histoire repose sur un bijou emprunté par Mme Loisel à son amie pour une soirée au ministère de l'instruction où travaille son mari. En effet, Mme Loisel veut se parer de la plus belle toilette et également du plus beau bijou afin de paraître. Le problème étant que le couple, pauvre et misérable, c'est bien là le drame de Mme Loisel, n'a pas suffisamment d'argent pour acheter une robe et un bijou pour madame. Si la robe a été achetée par monsieur au détriment de l'acquisition d'un fusil, la question du bijou n'est d'abord pas résolue : « - Cela m'ennuie de

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Hören Sie mich !' rief sie. 'Aus Barmherzigkeit mit Ihrem eigenen Kinde ! Sie meinen, er sei es nicht gewesen ; aber ich weiß es, dass es niemand anders war ! Das – und sie zog die Schnur mit dem kleinen Ringe aus ihrer Tasche, – es ist ja einerlei nun, ob ich's sage – das gab ich ihm, da wir noch halbe Kinder waren ; denn ich wollte, dass er mich nicht vergesse ! Er hat's auch wieder heimgebracht und hat es gestern vor meinen Augen in den Staub geworfen. », III, 120-121.

n'avoir pas un bijou, pas une pierre, rien à mettre sur moi. J'aurai l'air misère comme tout. J'aimerais presque mieux ne pas aller à cette soirée. » (*La parure*, I, 1200) Le mari propose de remplacer le bijou en question par une fausse fleur, évidemment, celle-ci ne fait pas la donne. L'idée vient alors à M. Loisel que sa femme emprunte une parure à son amie Mme Forestier : « - Que tu es bête ! [C'est le mari qui parle à sa femme, R.L.]. Va trouver ton amie Mme Forestier et demande-lui de te prêter des bijoux. Tu es bien assez liée avec elle pour faire cela. » (*Ib.*, I, 1201) A partir de ce moment, le déclic se met en marche. Mme Loisel choisit un bijou parmi tant d'autres :

Elle vit d'abord des bracelets, puis un collier de perles, puis une croix vénitienne, or et pierreries, d'un admirable travail. Elle essayait les parures devant la glace [...]. Tout à coup elle découvrit, dans une boîte de satin noir, une superbe rivière de diamants ; et son cœur se mit à battre d'un désir immodéré. (Id. C'est moi-même qui souligne dans la citation pour mettre en avant le coup du destin qui agit avec brutalité.)

Il est important de relever dans cette citation l'adverbe « tout à coup » qui marque la soudaineté avec laquelle Mathilde Loisel tombe sous le charme de ce bijou, la preuve en est qu'elle est comme ensorcelée, car son cœur bat la chamade ; cet adverbe manifeste le déclic dont nous parlions plus haut. La soirée se passe jusqu'au moment où : « [...] soudain elle poussa un cri. Elle n'avait plus sa rivière autour du cou ! » (*Ib.*, I, 1202) A ce moment, il apparaît qu'elle ne détient plus le collier, l'a-t-elle perdu ? Lui a-t-on volé ? Dans les deux cas de figure, cela s'avère être un drame. Elle bégaie à son mari : « - J'ai ... j'ai ... je n'ai plus la rivière de Mme Forestier. » (Id.) Ici, l'adverbe « soudain » reprend en écho l'adverbe « tout à coup », cité plus haut lorsqu'elle choisit la parure, marque la brutalité avec laquelle la catastrophe s'abat sur elle et par conséquent également, sur son mari. L'utilisation de la négation renforce le côté tragique de la situation. De là, c'est la dégringolade pour le couple qui prend la décision de « remplacer ce bijou. » (*Ib.*, I,1203) Les deux personnages se trouvent à présent sur une pente descendante jusqu'à la fin de l'histoire qui en constituera la chute. L'achat d'un autre bijou pour remplacer celui manquant, coûte tellement d'argent que le couple doit déménager, renvoyer la bonne et connaître la vie des pauvres et cela, pendant dix ans. A cet instant, le narrateur se pose cette question existentielle à propos de Mme Loisel : « Que serait-il arrivé si elle n'avait point perdu cette parure ? Qui sait ? Qui sait ? Comme la vie est singulière, changeante ! Comme il faut peu de chose pour vous perdre ou vous sauver ! » (Id.) Le bijou est l'objet révélateur d'un hasard absurde, de l'accident

imprévisible et parfois risible, risible car à la toute dernière ligne de la nouvelle, nous lisons que le bijou pour lequel le couple Loisel a tout sacrifié pendant dix ans de sa vie est en fait un faux :

Mme Forestier s'était arrêtée.

- Tu dis que tu as acheté une rivière de diamants pour remplacer la mienne ?

- Oui, tu ne t'en étais pas aperçue, hein ? Elles étaient bien pareilles.

Et elle souriait d'une joie orgueilleuse et naïve. Mme Forestier, fort émue, lui prit les deux mains.

- Oh ! Ma pauvre Mathilde ! Mais la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs ! ... (Ib., I, 1206)

Là, le texte se replie sur lui-même, laissant Mme Loisel dans un état d'hébétéude certain. La fin est ouverte désignant la surprise complète et le désarroi dans lequel le personnage se trouve. Le collier, dans cette nouvelle tient toute la place. En effet, il est celui autour duquel l'action s'organise, il en est le noyau dur, il est le révélateur de la fausseté des objets indiquant que ceux-ci nous rattachent à une superficialité de l'existence. Le bijou est en quelque sorte la mise en abyme de la vie-même dans ce qu'elle a de léger et de vain, en cela, il est une caractéristique du tragique de l'existence.

## 2.2 L'objet décoratif de la maison

Alors que l'objet s'inscrit dans une optique de décoration, il est soumis à l'aventure d'une petite provinciale à Paris d'une femme dans *Une aventure parisienne*. En effet, cette dernière cherche à connaître le grand frisson dans la capitale et s'apprête à repartir lorsqu'elle tombe sur une boutique qui vend des bibelots japonais : « [...] elle songeait à s'en retourner, quand le hasard vint à son aide. Un jour, comme elle descendait la rue de la Chaussée-d'Antin, elle s'arrêta à contempler un magasin rempli de ces bibelots japonais si colorés qu'ils donnent aux yeux une sorte de gaieté. » (*Une aventure parisienne*, I, 331) Ces objets prennent la forme de personnages, de statuettes ou encore de vases, lorsque l'attention est portée sur une figurine trapue en porcelaine venue d'Extrême Orient, mis en évidence par son unicité exprimée littéralement et grâce à l'emploi du discours indirect libre : « Elle considérait les mignons ivoires bouffons bizarres, quand elle entendit, à l'intérieur de la boutique, le patron qui, avec force révérences, montrait à un gros petit homme chauve de crâne, et gris de

menton, un énorme magot ventru, pièce unique disait-il. » (Id.) De nouveau, Maupassant évoque cet objet de décoration quelques lignes au-dessous, encore une fois nous sommes mis en alerte : « Les autres clients, des jeunes femmes, des messieurs élégants, contemplaient, d'un coup d'œil furtif et rapide, d'un coup d'œil comme il faut et manifestement respectueux, l'écrivain renommé qui, lui, regardait passionnément le magot de porcelaine. » (Id.)

Le jeu de regard manifeste va placer le magot japonais au centre des préoccupations. Relevons le champ lexical du regard : « contemplaient, coup d'œil, coup d'œil (deux fois !), regardait ». Il est clair que le sens de la vue est signifié de manière notoire et ce, afin d'accorder toute l'importance et la concentration sur cet objet. L'écrivain est finalement en train d'être observé dans sa contemplation du bibelot, contemplation exagérément qualifiée de « passionnée ». La phrase s'achève par la désignation-même de l'objet et cette dénomination porte l'accent de la phrase. Cette scène se joue à travers le regard des clients et de l'écrivain comme une mise en abyme dont le point de mire n'est autre que le bibelot. Cet objet va ensuite être considéré de deux points de vue : celui de l'écrivain, Jean Varin et celui de la provinciale en quête d'aventure. Par ailleurs, la jeune femme n'a ni nom ni prénom, son existence administrative est niée, elle n'existe que pas sa condition de femme à la recherche d'une aventure, pas en tant qu'individu. Les deux visions du magot ne concordent pas, ainsi pour l'écrivain, le magot est décrit de manière péjorative : « Après un long combat, une douloureuse hésitation, il reposa la potiche sur la table. » (Id.) Et nous notons cette périphrase pour désigner le magot : « [...] le bonhomme aux yeux d'email. » (Id.) Les termes « potiche » et « bonhomme » n'ont clairement rien d'élogieux. Tandis que chez la provinciale, ce magot n'a rien d'un objet médiocre, mais est plutôt ordinaire et banal. Si elle en fait l'achat, c'est seulement dans le souhait d'acquérir le regard et la considération de l'écrivain, et, au fond d'elle-même, elle sait très bien que c'est également pour vivre son « aventure » : « Et puis une femme qui achète un bibelot de quinze cents francs n'est pas la première venue. » (Id.) Plus loin : « [...] ce bibelot est à vous [en s'adressant à l'écrivain, R.L.]. » (Id.) Il existe un équilibre dans la désignation de l'objet, ainsi il est nommé deux fois négativement pour l'écrivain et deux fois indifféremment pour la femme aventurière. Il est de la sorte signifié, d'une part, que l'écrivain désire cet objet, mais que ce désir est peu fondé, ressemblant davantage à un caprice d'homme célèbre qu'à une véritable envie, d'autre part que la femme achète cet objet non pas selon son plaisir d'acquérir l'objet, mais au contraire dans le plaisir de l'offrir. Cette idée est déjà sous-jacente en elle. Par désir, il en va presque nécessairement de désir sexuel, cette provinciale s'étant finalement déplacée dans la capitale

pour connaître l'aventure sexuelle. Le magot retrouve ensuite sa place d'objet à juste titre, il n'est plus la piètre pièce considérée par l'écrivain, ni la marque d'indifférence de la provinciale, il redevient « magot » au moment où la femme prend la décision de l'acheter pour l'offrir à l'écrivain : « Permettez-moi de vous offrir ce magot comme souvenir d'une femme qui vous admire passionnément et que vous aurez vue dix minutes. » (Ib., I, 332) A partir du moment où l'objet est acheté, l'« aventure » est en action. Le magot japonais est bien le moyen à travers lequel l'aventure est possible, sans lui, aucune aventure n'est envisageable. Il est clairement le déclic permettant la mise en marche de la mécanique lançant l'aventure. Cet objet perd complètement sa caractéristique d'objet lorsqu'il est acheté par la provinciale. Il n'est effectivement plus du tout dénommé, mais remplacé textuellement soit par un pronom personnel, soit par un substantif : « 'Eh bien ! Je vais le porter chez vous tout de suite ; où demeurez-vous ?' » (Ib., I, 333. C'est ce que demande la provinciale à l'écrivain une fois le magot acquis, R.L.). « Il [l'écrivain, R.L.] refusa de donner son adresse ; mais elle, l'ayant demandée au marchand, la connut, et, son acquisition payée, elle se sauva vers un fiacre. » (Id.) Quelques lignes plus loin, nous lisons : « L'écrivain courut pour la rattraper, ne voulant point s'exposer à recevoir ce cadeau [...]. » (Id.) Nous ressentons la résistance de l'écrivain, résistance qui ne va pas s'étendre, il succombe au caprice de la jeune femme, c'est elle qui détient 'les rênes' de l'aventure en restant chez lui. L'objet n'étant plus dénommé prend la place petit à petit de l'écrivain lui-même. Autrement dit, ce dernier se transforme en magot japonais, en « figurine trapue de l'Extrême Orient, en porcelaine, pierre ou jade »<sup>1</sup> :

Alors il [l'écrivain, R.L.] s'endormit. [...] elle regardait, navrée, à son côté, ce petit homme sur le dos, tout rond, dont le ventre en boule soulevait le drap comme un ballon de gaz. Il ronflait avec un bruit de tuyau d'orgue, des renâclements prolongés, des étranglements comiques. Ses vingt cheveux profitaient de son repos pour se rebrousser étrangement, fatigués de leur longue station fixe sur ce crâne nu dont ils devaient voiler les ravages. Et un filet de salive coulait d'un coin de sa bouche entrouverte. (Ib., I, 334. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

L'objet décoratif, le magot japonais est l'élément déclencheur de l'aventure, il est ce qui a permis que l'aventure se produise. Comme dans *La parure*, cet objet est caractéristique d'une promesse et d'une joie, puis d'une perte et d'un désarroi, il possède donc une double

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire de la langue française*, Paul Robert, Paris, 1972, p. 1022.

facette. En outre, il est d'autant plus frappant de constater qu'à la fin, l'écrivain lui-même est devenu magot, autrement dit, un simple objet décoratif et répugnant. L'écrivain et le magot sont ainsi placés sur un même plan, Jean Varin ronflant, faisant gonfler son gros ventre, ses « vingt cheveux sur le caillou » (Id.), tandis qu'elle se trouve profondément déçue par cette aventure qu'elle a finalement achetée. La double connotation du mot magot, celui-ci désignant également une somme d'argent, nous fait nous interroger sur cette idée de hasard, finalement, il n'y a plus vraiment de hasard puisqu'elle l'achète. Par ailleurs, il faut observer dans l'objet placé sur le même niveau que l'écrivain, une connotation d'ordre sexuel, le magot est asexué, l'écrivain n'étant pas capable d'offrir l'aventure tant désirée par la jeune provinciale, perd toute sexualité. Jean Baudrillard s'exprime ainsi sur la relation de l'objet à la sexualité, il fait ici une comparaison entre les animaux castrés et les objets :

[...] ils sont aussi dénués de sexe, quoique vivants, que les objets, c'est à ce prix qu'ils peuvent être affectivement sécurisants, c'est au prix d'une castration réelle ou symbolique qu'ils peuvent jouer auprès de leur propriétaire le rôle de régulateur de l'angoisse de castration, – rôle que jouent éminemment aussi tous les objets.<sup>1</sup>

C'est comme si Jean Varin était castré afin de devenir objet et perd donc toute signification de vie humaine, voire animale. Ou alors, il faut voir dans l'objet-même, autrement dit le magot, la sexualité perdue de Jean Varin puisque dans la représentation de l'inconscient l'objet est bien souvent soumis à une interprétation sexuelle, en d'autres termes :

Le schème d'exécution technique du monde est lié au schème de l'accomplissement sexuel du sujet : à ce titre, le machin, l'instrument par excellence, est fondamentalement un substitut du phallus, médium opératoire de la fonction par excellence. N'importe quel objet d'ailleurs est un peu machin : dans la mesure où son instrumentalité pratique s'efface, il peut être investi d'une instrumentalité libidinale.<sup>2</sup>

Dans cette nouvelle, l'aventure amoureuse est signifiée par l'objet lui-même qui rappelle au sujet, l'écrivain, son incapacité à agir sexuellement, qui le renvoie donc à son impuissance et à la déception de la femme qui pourtant attise ses désirs, mais ce, en vain. Le

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 126.

<sup>2</sup> Id.

parallélisme entre le bibelot et la femme se retrouve également chez Carsten et Jaspers que nous pouvons assimiler à leur canne, et Jaspers a sa perruque. L'objet est placé sur un même plan que le personnage, jouant ainsi un rôle aussi important que celui du personnage lui-même. Etymologiquement, « aventure » a pour « sens initial, 'sort, destin', [et, R.L.] est voisin de celui de 'avenir' ; 'aventure' s'est dit aussi pour 'hasard' (déb. XII<sup>e</sup> s.), 'danger' (se mettre en aventure) ; il en subsiste l'expression 'la bonne aventure' (XV<sup>e</sup> siècle) dans le contexte de la prédiction ; la langue classique emploie encore 'bonne et mauvaise aventure', 'destin'. Mais le mot a pris très tôt une nuance particulière, celle d'« événement inattendu, accidentel » (fin XI<sup>e</sup>s.), avec des locutions telles que 'par aventure' (XIII<sup>e</sup> s., Chrétien de Troyes) [...]. »<sup>1</sup> L'aventure est donc à placer en lien direct avec le hasard.

### 3. L'objet en papier

#### 3.1 La lettre

La lettre en tant qu'objet de correspondance est certes, un objet en soi, mais constitue également une représentation à travers l'écriture d'objets divers. Effectivement, les signes qui constituent l'écriture et qui s'organisent en lettre, sont historiquement parlant la transcription graphique d'objets. Ainsi « la lettre première aurait imité un objet, et il resterait des traces de cet état ancien dans l'alphabet latin, avec le [T] qui ressemble à un marteau [...]. »<sup>2</sup> Pour faire court, la lettre évoque l'objet sur un double plan, d'une part en tant qu'expression graphique d'une multitude d'objets, puisque « la lettre peindrait les choses, et serait analogue à l'onomatopée »<sup>3</sup> ; d'autre part, en tant qu'objet-même, palpable et représentable, appartenant à une réalité papier, servant de moyen d'échange entre des individus.

#### La lettre d'ami

Dans *Doppelgänger*, nous trouvons pour la première fois chez Storm le contenu d'une lettre rédigée. La nouvelle ne s'organise nullement autour de cet objet, au contraire, ici, la lettre ne fait que jouer son rôle originel de lien écrit entre individus. Il se trouve que ce lien est particulier car c'est celui qui va se tisser entre le narrateur et ses nouveaux amis, le forestier et sa femme dont le texte entier porte sur l'histoire de son père. Ainsi, nous trouvons tout à la fin

---

<sup>1</sup> « aventure », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. 1, p. 270-271, p. 271.

<sup>2</sup> « Lettre », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 3, p. 15-17, p. 16.

<sup>3</sup> Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, Demonville-Edition, p. 93.

de *Doppelgänger* deux lettres rédigées de la main du forestier, l'une quinze jours après le départ de leur ami ; la seconde remerciant le forestier d'avoir accepté l'invitation du couple à venir passer quelques jours chez lui. La lettre ici est un moyen de ne pas oublier des gens appréciés et permet de conserver une relation. Elle est un lien avec le passé, dans le sens où elle évoque ce qui a été, mais aussi avec l'avenir puisqu'elle implique de nouvelles actions, comme l'invitation. L'amitié se fonde et se pérennise grâce à la lettre, ceci est prononcé par le forestier : « 'Nous vous écrivons, dit le forestier, d'ordinaire je n'écris guère de lettres, mais soyez-en sûr, je le ferai ; il faut que nous nous efforcions de vous retenir afin qu'un jour vous retrouviez le chemin qui mène jusqu'à nous.' »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 229 )

### **La lettre de dénonciation**

Chez Maupassant, il est moins question de l'objet-lettre que chez Storm. Toutefois, nous le retrouvons dans deux nouvelles *M. Jocaste* et *La Petite Roque* dans lesquelles le courrier tient une place prépondérante et joue également ce rôle de déclic dans la mécanisation fatale. Ainsi, dans la première nouvelle évoquée, il est question d'un homme Pierre Martel, amoureux d'une femme donnée en mariage à un vieil homme. De cet amour naît une fille, tandis que la mère meurt en couche. C'est une lettre qui apprend à Pierre Martel que le mari de la femme qu'il a tant aimée a succombé. A partir de ce moment, le désir le prend de revoir sa fille dont il tombe amoureux comme il l'a été de la mère et dont il demande la main. L'inceste peut avoir lieu parce que la lettre reçue l'informe de la disparition du vieillard. Avec cette lettre, c'est une mécanique vers l'inceste qui se met en marche : « Or, il reçut un matin une lettre d'un indifférent lui apprenant, par hasard, la mort de son ancien rival, et un trouble vague, une sorte de remords l'envahit. Qu'était devenue cette enfant, son enfant ? » (*M. Jocaste*, I, 718-719) Ce qui est surprenant et notable, c'est l'intervention d'une quelconque personne dans l'envoi de ce courrier, dans la citation, nous relevons « un indifférent » (Id.), mais également la dénomination du hasard dans la communication que transmet cette lettre, nous citons « par hasard » (Id.) comme si cette lettre pouvait survenir sans raison apparente, mais entraînant dans l'information qu'elle véhicule une conséquence drastique, puisque le père épouse sa propre fille tout en le sachant. Seconde nouvelle où il est question de la lettre chez Maupassant, il s'agit de *La Petite Roque*. Le maire, Renardet, après

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « 'Wir schreiben Ihnen einmal !', sagte der Oberförster. 'Ich bin sonst kein Briefsteller ; aber gewiß, ich tu's ; wir müssen Sie festzuhalten suchen, damit Sie einmal wieder den Weg zu uns hinausfinden !' », III, 578. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

avoir violé la petite Roque, étant assailli par son fantôme et des cauchemars incessants, cherche d'abord à mourir, mais le geste lui est trop pénible, finalement, il prend la décision d'écrire une lettre pour se dénoncer au juge d'instruction :

Et tout à coup<sup>1</sup>, une bizarre pensée traversa son esprit. Il allait écrire au juge d'instruction qu'il connaissait intimement, pour se dénoncer lui-même. Il lui dirait tout, dans cette lettre, et le crime, et les tortures qu'il endurait, et sa résolution de mourir, et ses hésitations, et le moyen qu'il employait pour forcer son courage défaillant. Il le supplierait au nom de leur vieille amitié de détruire sa lettre dès qu'il aurait appris que le coupable s'était fait justice. (*La Petite Roque*, II, 645. C'est moi-même qui souligne.)

Cette lettre est l'écriture d'un crime, un aveu qui se profile par une énumération de faits au moyen de la conjonction de coordination « et ». Ce courrier n'a d'autres fins que la destruction. Autant dire qu'il sert uniquement à informer une personne de la justice d'un crime commis, en plus de constituer un soulagement pour l'auteur de cette lettre. Seulement, une fois la lettre postée dans la grosse boîte-aux-lettres, Renardet a un regret, il « eut un sursaut, la sensation d'une douleur le traversant, et il s'élança dans l'escalier tournant pour reprendre sa lettre, pour la réclamer au facteur. » (Ib., II, p. 647) Comme dans *Kirch*, lorsque Wieb réclame la lettre non affranchie de Heinz au facteur, ici aussi, ce préposé au courrier, en bon fonctionnaire et en bon agent de poste, ne fait pas défaut à sa mission et refuse de rendre un courrier posté. Le facteur Médéric ne fait que répéter quatre fois « Non, je n'peux pas, m'sieu le maire ! » (Ib., II, 648-649) et il repart avec le courrier adressé à la justice. La conséquence en est dramatique puisque Renardet se jette du haut de la tour du Renard dans l'intention évidente de se tuer. La lettre met en marche le déclic fatal emportant avec ses mots le maire dans la mort. Elle participe bien à un mécanisme engendrant une grave conséquence.

### **La lettre de demande**

Dans *Curator*, l'objet-lettre apparaît de manière récurrente donnant son rythme au récit. La première évocation de la lettre se situe dans le premier quart de la nouvelle. Heinrich a trouvé du travail à Hambourg grâce à un ami, cependant, il vit difficilement dans la grande

---

<sup>1</sup> Même remarque que pour la nouvelle *Une aventure*, nous attirons l'attention sur l'emploi de l'adverbe de manière « tout à coup » qui marque la brutalité avec laquelle l'action se met en marche.

ville. De là, Heinrich envoie quelques courriers à son père Carsten, mais ceux-ci restent exceptionnels et si le père reçoit une lettre, c'est pour lui demander de l'argent : « Les lettres de Heinrich étaient rares et elles réclamaient souvent de l'argent puisqu'avec le maigre salaire qui était le sien, disait-il, il avait du mal à vivre à Hambourg. »<sup>1</sup> (*Curator*, 42) Dans le même passage, il est question d'un autre courrier envoyé par Heinrich à son père, courrier dans lequel il annonce sa venue pour Noël et dans cette lettre, à la différence de la première, il n'y est pas question d'argent :

Mais lorsque, peu avant Noël, Carsten eut fait part à son fils de la mort subite du sénateur, une réponse lui parvint bientôt, dans laquelle Heinrich annonçait sa venue pour le soir de Noël. Dans sa lettre, le jeune homme ne réclamait aucun argent ; il ne demandait même pas qu'on lui paie les frais du voyage.<sup>2</sup> (Id.)

Même s'il n'est pas question d'argent, ce dernier est quand même évoqué par l'emploi de la négation. A noter également que Heinrich ne se rendra pas chez son père à Noël, cette lettre joue donc un rôle nul : « [...] son Heinrich n'était pas venu. »<sup>3</sup> (Ib., 45) La lettre remplace une absence et l'annonce clairement. Le courrier est remplacé par un autre, Heinrich expliquant à son père son absence à Noël :

Lorsqu'il [Carsten, R.L.] revint chez lui, épuisé par toutes ses démarches [Carsten, inquiet, s'est rendu à Hambourg pour prendre des nouvelles de Heinrich, R.L.], il trouva une lettre de Heinrich ; le facteur avait oublié de la remettre à l'heure habituelle. Il la décacheta à la hâte. Ses mains étaient fébriles, c'est à peine s'il put prendre ses lunettes<sup>4</sup> dans sa poche. Mais c'était une lettre tout à fait gaie. [...] Il

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Briefe von Heinrich kamen selten, und oftmals forderten sie Geld, damit dem geringen Gehalte sich dort nicht auskommen lasse. », II, 480.

<sup>2</sup> Id. : « Als aber kurz vor Weihnachten Carstens seinem Sohne den plötzlich eingetroffenen Tod des Senators gemeldet hatte, erfolgte in einigen Tagen schon eine Antwort, worin Heinrich seinen Besuch zum Weihnachtsabend ansagte. Eine Geldforderung enthielt der Brief nicht ; nicht einmal die Reisekosten hatte er sich ausgebeten. »

<sup>3</sup> Ib. : « [...] sein Heinrich war nicht gekommen. », III, 483.

<sup>4</sup> Les lunettes au même titre que la perruque et la canne peuvent être considérées comme un objet qui joue le rôle d'une prothèse pour le personnage qui a une mauvaise vue. Cet objet n'est pas analysé dans le cadre de ce travail.

[Heinrich, R.L.] ne semblait pas se douter le moins du monde des soucis qu'il avait causé aux siens.<sup>1</sup> (Ib., 48-49)

Le second courrier reçu par Carsten annonce avec retard la raison pour laquelle Heinrich ne s'est pas déplacé comme il l'avait indiqué dans la première lettre. Carsten s'est déplacé à Hambourg pour rien, et cela parce que le facteur a omis de lui remettre le courrier. Cette intervention du hasard permet de donner des nouvelles dans un temps retardé, ce qui annihile encore une fois la fonction de la lettre qui devait en fait avertir le père. Ainsi, les deux courriers qui se suivent dans un laps de temps court sont étroitement liés dans leur fonction, l'un et l'autre, finalement, ne jouant pas le rôle de transmission d'un message d'un individu à l'autre. Ce même courrier est désigné par trois fois sur la même page puisque Heinrich y ajoute un post scriptum indiquant à Carsten qu'il savait où se procurer de l'argent. Une fois encore l'objet-lettre est étroitement lié à la notion d'argent. C'est à travers cette évocation de l'argent dans cette lettre que Carsten réagit de manière désespérée puisque la ressemblance entre Heinrich et Juliane, sa mère, dans leur rapport à la vie et à l'argent, est flagrante :

La lettre contenait aussi un post-scriptum : il avait, en compagnie de l'un de ses amis, conclu quelques bonnes affaires, écrivait-il, qui avaient déjà rapporté une belle somme ; il savait à présent, continuait-il, où il y avait de l'argent à prendre, ils ne tarderaient pas à avoir d'autres nouvelles de lui. Que ces relations d'affaires aient été hasardeuses<sup>2</sup> à bien des égards, de cela, bien entendu, il ne disait mot. Après avoir lu et relu entièrement la lettre, Carsten se renversa, l'air las, sur sa chaise ; sans qu'il le veuille, le nom de 'Juliane' lui venait aux lèvres. [...] Il leur [à Anna et à Brigitte, R.L.] tendit la lettre. »<sup>3</sup> (Ib., 49)

---

<sup>1</sup> Ib. : « Als er nach vielfachem Umherrennen erschöpft nach Hause kam, war ein Brief von Heinrich da ; ein Versehen des Postboten hatte die Abgabe verspätet. Hastig riß er das Siegel auf ; die Hände flogen ihm, das ser kaum seine Brille aus der Tasche ziehen konnte. Aber es war ein ganz munterer Brief ; [...] schien ihm keine Ahnung gekommen zu sein. », III, 485-486.

<sup>2</sup> Référence au capitalisme naissant et à l'industrialisation. R.L.

<sup>3</sup> *Curator* : « Auch eine Nachschrift enthielt der Brief : er habe auf eigene Hand mit einem guten Freunde einige Geschäfte eingefädelt, die schon hübschen Gewinn abgeworfen hätten ; er wisse jetzt, wo Geld zu holen sei, sie würden bald noch Anderes von ihm hören. – Wie gewagt, nach mehr als einer Seite hin, diese Geschäftsverbindung sei, davon freilich war nichts geschrieben. Carsten, da er Alles einmal und noch einmal

La lettre ne joue pas seulement le rôle de lien de communication entre deux personnages, dans ce cas présent, elle est également révélatrice d'un lien de ressemblance entre le fils Heinrich et sa mère Juliane. Cette lettre permet de la sorte un retour en arrière et sert également d'annonciateur de l'avenir puisqu'elle est la preuve tactile qu'Heinrich en ressemblant à sa mère, présente un caractère dépensier et joueur. Par ce moyen, Storm fait s'abattre un voile obscur sur le futur de Heinrich. La lettre possède donc une fonction dramaturgique forte car elle participe au déroulement de l'histoire et offre au lecteur un avertissement sur ce qui va se passer. Sur la même page, il est encore question d'une lettre, celle-ci est écrite par Anna et adressée à Heinrich, la jeune femme se plaint à son cousin de son comportement quelque peu dédaigneux. Le courrier est envoyé avec les cadeaux de Noël qui étaient attribués à Heinrich :

Le lendemain matin, les cadeaux de Noël furent retirés des tiroirs et, soigneusement emballés dans une petite caisse, envoyés à Heinrich par la poste ; au-dessus du paquet, il y avait une lettre de Anna dans laquelle elle prodiguait de chaleureux conseils et faisait part aussi de sa sincère indignation.<sup>1</sup> (Ib., 49)

A cette lettre, le cousin répond à Pâques par l'envoi d'un œuf en sucre contenant une broche en or. La lettre de Anna, la seule, par ailleurs dans toute la nouvelle à être écrite par elle-même, entraîne dans sa provocation une cocasserie de Heinrich, ce qui met encore plus l'accent sur son caractère ingénu, naïf et insouciant. Ces lettres ne servent qu'à laisser transparaître ce qui se trame par la suite. D'autres lettres de Heinrich suivent, provenant de Hambourg. A la différence des premiers courriers, ceux-ci sont directement liés à l'argent. Il existe ici encore un lien très étroit entre la lettre et l'argent. Cette situation se répétera à d'autres reprises dans cette nouvelle :

---

gelesen hatte, lehnte sich müde in seinen Stuhl zurück ; der Name 'Juliane' drängte sich unwillkürlich über seine Lippen. [...] Er reichte ihnen den Brief. », II, 486.

<sup>1</sup> Ib. : « Am anderen Morgen wurden die Weihnachtsgeschenke aus den Schubladen wieder hervorgeholt und, sorgsam in ein Kisten verpackt, an Heinrich auf die Post gegeben ; obenauf lag ein Brief von Anna, voll herzlichen Zuredens und voll ehrlicher Entrüstung. », II, 496-487.

Sans doute les affaires dont Heinrich avait entendu monts et merveilles prirent-elles une autre tournure. Car un mois à peine après son départ, des lettres parvinrent de Hambourg écrites par lui-même et aussi par des tiers. Carsten sut en cacher le contenu aux deux femmes [Anna et Brigitte, R.L.] mais il se vit contraint de demander une entrevue confidentielle à son protecteur [...].<sup>1</sup> (Ib., 55)

Au deux-tiers de la nouvelle, il est question d'une autre lettre. Celle-ci a son importance puisqu'il s'agit d'une demande en mariage de Heinrich à Anna. Voici comment la scène est racontée :

Lorsqu'elle [Anna, R.L.] sortit dans le couloir avec la vaisselle, le facteur passait justement. 'Pour la demoiselle', dit-il, en lui tendant une lettre par la porte d'entrée à demi ouverte. [...] Puis, devenant soudain sérieuse, elle [Anna, R.L.] tira une lettre de sa poche. 'Lisez vous-même [à Carsten, R.L.], dit-elle, je l'ai reçue hier avant d'aller me coucher.

Les mains de Carsten saisirent la lettre : mais elles tremblaient à tel point que c'est à peine si ses yeux pouvaient suivre les lignes. Ce qu'elle lui avait donné, était la lettre de quelqu'un qui n'en pouvait plus de vivre loin de chez lui. [...] La lettre était tombée sur la table [...].<sup>2</sup> (Ib., 66-69)

Cette lettre est déterminante dans la narration puisqu'elle va sceller l'existence de Anna à celle de Heinrich. Il est apparent que les événements cruciaux sont exprimés au moyen de la lettre. Dans cet instant capital, Carsten a envie de faire ressusciter les lettres qu'il avait reçues de son fils lui demandant de l'argent. En effet, ces courriers ont été jetés au feu. La lettre ici est associée à la destruction, thématique que nous repérons déjà dans le début du

---

<sup>1</sup> Ib. : « Die Geschäfte, von denen Heinrich sich goldene Berge versprochen hatte, mussten doch einen anderen Erfolg gehabt haben. Kaum einen Monat nach seiner Abreise kamen Briefe aus Hamburg, von ihm selbst und auch von Dritten, deren Inhalt Carsten den Frauen zu verbergen wusste, der ihn aber veranlaßte, sich bei seinem Gönner [...]. », II, 492.

<sup>2</sup> Ib. : « Als sie mit dem Geschirr auf den Flur hinaustrat, ging eben der Postbote vorüber. 'Für die Mamsell', sagte er und reichte ihr einen Brief durch die halb offene Tür. [...] Dann plötzlich ernst werdend, zog sie einen Brief aus ihrer Tasche. 'Da leset selbst', sagte sie, 'ich erhielt ihn gestern vor dem Schlafengehen'. Seine Hände griffen danach ; aber sie bebten, dass seine Augen kaum die Zeilen fassen konnten. Was sie ihm gegeben hatte, war der Brief eines Heimwehkranken. [...] Der Brief war auf den Tisch gefallen [...]. », II, 501-504.

texte lorsque le courrier servait à annoncer quelque chose qui ne se passe pas. Le feu<sup>1</sup> est l'élément subversif supprimant toute trace de papier et par là-même toute preuve. Ainsi Carsten aurait envie de prévenir Anna contre ce mariage en lui présentant ces lettres, cependant, celles-ci n'existent plus :

Carsten ne répondit rien. Sans qu'il le veuille, ses yeux se tournèrent vers le poêle où se trouvaient les lettres déchirées. S'il allait les rechercher maintenant ! S'il les reconstituait devant les yeux de Anna, morceau par morceau ! Ni la jeune fille ni Brigitte ne savait quoi que ce soit de tout cela.<sup>2</sup> (Ib., 70)

Une autre et dernière image de ces lettres brûlées dans le poêle se situe dans le dernier quart de la nouvelle. Cette séquence apparaît dans un souvenir de Carsten se rendant bien compte de la triste avancée des événements dans la vie de Anna et de Heinrich :

Lorsqu'après une discussion sur ce sujet [Thématique de l'argent, R.L.] son fils l'avait quitté, dépité, le vieillard regardait en gémissant le poêle où, des années auparavant, les restes des fameuses lettres avaient brûlé, ou bien il se tenait devant son tableau de famille et avait un dialogue muet et douloureux avec l'ombre de sa propre jeunesse.<sup>3</sup> (Ib., 76)

Ces lettres, appartenant au passé, déchirées et brûlées ne peuvent être reconstituées, elles n'existent plus, cimentant de manière claire et évidente Anna à Heinrich et les précipitant tous les deux dans un avenir sombre comme en témoignent les adjectifs « muet » et « douloureux » dans la citation précédente. Anna ne pouvant, finalement, échapper à cette histoire qui la lie à Heinrich. Les preuves ont été détruites et la mise en marche de cette machine entraînant les personnages vers le malheur ne peut ni être freinée, ni être stoppée. La

---

<sup>1</sup> Le lien entre le papier et le feu, le geste de brûler les lettres dans le poêle est une thématique récurrente chez Storm que nous trouverons également dans les deux autres nouvelles de l'auteur allemand à l'étude.

<sup>2</sup> Ib. : « Carsten erwiderte nichts. Unwillkürlich gingen seine Blicke nach dem Ofen, worin die Fetzen jener Briefe lagen. – Wenn er sie jetzt hervorholte ! Wenn er vor ihren Augen sie jetzt wieder Stück für Stück zusammenfügte ! – Weder Anna noch Brigitte wussten von diesen Dingen. », II, 505.

<sup>3</sup> Ib. : « Stöhnend, wenn nach solcher Verhandlung der Sohn ihn unwillig verlassen hatte, blickte der Greis wohl nach dem Ofen, in dem vor Jahren die Reste jener Briefe verbrannt waren, oder er stand vor seinem Familienbilde und hielt stummen, schmerzlichen Zwiesprach mit dem Schatten seiner eigenen Jugend. », II, 510.

souffrance naît aussi du fait que Carsten est conscient de cette avancée vers le côté obscur des choses et ces lettres ne font que confirmer ce déploiement inexorable vers le malheur. Carsten est envahi par le sentiment de culpabilité parce qu'il n'a pas prononcé un seul mot de l'existence de ces courriers.

### **La lettre refusée**

Dans *Kirch*, la lettre est un des objets fondamentaux dans l'histoire avec l'horloge<sup>1</sup>. En effet, tout le récit est ponctué d'épisodes incluant la présence ou l'absence d'une lettre. Ce texte est le plus chargé dans l'évocation de cet objet, nous pouvons affirmer que toute la narration finalement se concentre autour du courrier et d'une scène en particulier concentrant l'attention sur la lettre. Heinz part sur l'*Hammonia*, un bateau de Hambourg en tant que matelot. D'abord, la famille reçoit par courrier des nouvelles du fils parti en mer :

Au bout de six semaines, une lettre de Heinz était arrivée, porteuse d'une bonne nouvelle : grâce à une intervention hardie à l'instant opportun, son capitaine lui avait spontanément augmenté sa paie. La mère entra au moment où son mari enfournait la lettre dans sa poche.<sup>2</sup> (*Kirch*, 33-34)

La lettre est le moyen de communication entre la terre et la mer. Au début de son voyage et peu de temps après le départ, des nouvelles depuis la mer sont transmises à la famille. Néanmoins, ceci ne dure pas car l'épisode suivant indique que les nouvelles de Heinz n'existent plus. L'utilisation de la négation dans cette séquence est évocatrice de l'absence de courrier, signifiant donc l'absence de lien ou de communication entre le fils et le père, soit, entre la mer et la terre : « Des mois s'étaient écoulés. Les ports depuis lesquels Heinz aurait dû écrire, comme cela était convenu, devaient être dépassés depuis longtemps, pourtant Heinz n'écrivait pas. Puis on eut des nouvelles de son bateau, mais aucune lettre de lui. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 39) Une sorte de pacte avait été défini entre Heinz et sa famille, pacte consistant à donner de ses

---

<sup>1</sup> Nous étudions cet objet plus tard dans le travail.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Nach sechs Wochen war ein Brief von Heinz gekommen ; er brachte gute Nachricht ; wegen kecken Zugreifens im rechten Augenblick hatte der Kapitän freiwillig seine Heuer erhöht. Die Mutter trat herein, als ihr Mann den Brief soeben in die Tasche steckte. », III, 73.

<sup>3</sup> *Ib.* : « Monate waren vergangen ; die Plätze, von denen aus Heinz nach Abrede hätte schreiben sollen, mussten längst passiert sein ; aber Heinz schrieb nicht ; dann kamen Nachrichten von dem Schiffe, aber kein Brief von ihm. », III, 76.

nouvelles par le moyen de la lettre, l'utilisation du conditionnel passé « aurait dû » insiste sur la quasi-obligation qui entraînait Heinz à s'adresser à sa famille en leur écrivant régulièrement. Or la double négation « n'écrivait pas » (Id.) et « aucune lettre de lui » (Id.) souligne bien l'absence de tout courrier venant de la part du fils parti. Le lecteur est de suite informé de la faute qui pèse sur Heinz, celle de ne pas écrire à sa famille. Cette faute est d'autant plus grave que le père reçoit des nouvelles du bateau, mais pas de son fils. Tout converge à dire que seul Heinz est responsable de l'absence de courrier, aucun événement extérieur ne rendant cet échange épistolaire impossible. Cette absence de lettre considérée dans cette situation comme un péché est renforcée par la question posée de manière systématique par Hans : « Chaque fois qu'il rentrait, il demandait aussitôt à sa femme : 'Une lettre de Heinz ?', mais chaque fois elle lui répondait tristement non de la tête. »<sup>1</sup> (ib., 34) Les adverbes de temps « chaque fois », « aussitôt » et encore une fois « chaque fois » dans la traduction, répondant au texte originel « wenn », « jedesmal » et « immer » rendent parfaitement compte de la systématisation de la question de Hans et donc de son désir ardent de recevoir un courrier de son fils. Néanmoins, ce désir n'est pas satisfait et cette quête du père est vaine. Par conséquent, il le prend très mal, pensant que son fils cherche à le braver : « 'Il veut me défier ! pensa Hans Adam. Nous verrons bien qui de nous deux tiendra le plus longtemps !' »<sup>2</sup> (Ib., 77) La mère ignorant tout de la lettre écrite par son mari, ressassait ses soucis, incapable de comprendre son garçon, effectivement, Hans : « [...] se retrouva chez lui installé à son pupitre, écrivant à son fils d'une plume rapide une lettre dans laquelle se déversait sans plus de barrières la colère qu'il avait réfrénée le dernier soir à cause de l'intervention de sa femme. »<sup>3</sup> (Ib., 38) Le courrier ressemble à une arme utilisée contre le fils parce qu'il a failli aux devoirs paternels. Le père affronte son fils à coup de plume, tandis que le fils décide finalement de ne plus donner aucune nouvelle. L'un attaque, l'autre fait le mort. Au final, la querelle est extrêmement présente, mais pas prononcée verbalement. Seule la lettre sert de moyen pour déverser sa rage, ou l'absence de courrier est la manifestation d'un

---

<sup>1</sup> Id. : « Freilich, wenn er von den dadurch veranlaßten Reisen, teils nach den Hafestädten des Inlandes, einmal sogar mit seinem Schoner nach England, wieder heimkehrte, 'Brief von Heinz?', war jedesmal die erste hastige Frage an seine Frau, und immer war ein trauriges Kopfschütteln die einzige Antwort, die er darauf erhielt. »

<sup>2</sup> Ib. : « 'Er will mir trotzen !' dachte Hans Adam. 'Sehen wir, wer's am längsten aushält von uns beiden !' », III, 77.

<sup>3</sup> Ib. : « Bald darauf saß er zu Hause an seinem Pult und schrieb mit fliegender Feder einen Brief an seinen Sohn, in welchem in verstärktem Maße sich der jähe Zorn ergoß, dessen Ausbruch an jenem letzten Abend durch die Dazwischenkunft der Mutter war verhindert worden. », III, 76.

désaccord avec le père. Dans les deux cas de figure, la lettre joue un rôle prépondérant dans la relation entre le père et le fils, dans le conflit qui se trame entre eux parce que : « [...] le père sait que le fils ne peut pas être celui qu'il espérait, tandis que le fils comprend que son père ne correspond pas à l'idéal qu'il s'était forgé en tant que petit enfant. Plus l'amour de l'un ou de l'autre ou des deux est grand, plus grandes sont la déception et l'amertume. »<sup>1</sup>

Et voici la scène cruciale de la nouvelle dont le noyau s'organise autour de l'objet-lettre. Les éléments avaient été placés auparavant de telle sorte qu'ils préparaient la crise qui se joue ici dans le deuxième quart de la nouvelle. Voici ce qui s'y passe : le facteur, le vieux Marten apporte aux Kirch une lettre de Heinz, seulement, ce courrier n'est pas suffisamment affranchi. Si la petite Wieb se donne, en vain, la peine pour payer le timbre afin de lire le courrier, le père, au contraire, impose son refus de payer l'amende, rejetant donc la lettre, celle-ci étant par la suite renvoyée à son expéditeur. Pour mieux analyser cette scène décisive et en rendre compte, organisons-la en six épisodes.

Première étape, le facteur apporte enfin un courrier de Heinz : « C'était le lendemain, le vieux facteur descendait cette même rue. Il marchait vite et tenait sans sa main une grosse lettre qu'il semblait avoir tirée par avance de son sac en cuir. »<sup>2</sup> (*Kirch*, 43) Le fait que le facteur ait mis de côté ce courrier lui attribue une certaine importance, il est à part des autres lettres et cela lui confère une signification particulière.

Dans un deuxième temps, nous avons affaire à la réaction des personnages face à la réception de ce courrier. Ainsi, la petite Wieb est toute guillerette : « 'De Heinz !' [La lettre est de Heinz, R.L.] finit-elle par articuler timidement et la joie illuminait son jeune visage comme une flamme vive. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 44) Tandis que la mère est tout aussi joyeuse : « Cela éclata

---

<sup>1</sup> Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1999 : « Die Beziehungen zwischen Vater und Sohn erleiden meist erst in der Zeit des Reifens der jungen Generation Störungen : Jetzt erst erkennt der Vater, dass der Sohn nicht so wurde, wie er ihn sich erhoffte, und der Sohn begreift, dass der Vater nicht dem Ideal seiner Kindertage entspricht. Je größer die Liebe des einen oder des anderen Partners oder beider war, um so größer ist die Enttäuschung und Erbitterung. », p. 728. Traduction par moi-même. La relation père/ fils est également longuement analysée chez Alain Cozic, op. cit., p. 23 et Christoph Deupmann, op. cit., p. 88.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Es war am Tage danach, als der Postbote dieselbe Straße hinabschritt. Er ging rasch und hielt einen dicken Brief in der Hand, den er schon im Vorwege aus seiner Ledertasche hervorgeholt zu haben schien [...]. », III, 78. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>3</sup> *Ib.* : « 'Von Heinz !' kam es dann schüchtern hintennach, und wie eine helle Lohe brannte die Freude auf dem jungen Antlitz. », III, 79.

comme un cri de joie dans cette poitrine silencieuse [celle de la mère, R.L.]. »<sup>1</sup> (Id.) Pour finir, la réaction du père, d'abord surpris tout en ronchonnant :

- Pourquoi faites-vous tant de vacarme avec ma femme ? [Question posée par Hans, R.L.] En guise de réponse, Marten lui tendit la lettre. De ses yeux perçants, qui n'avaient pas encore besoin de lunettes, Kirch avisa l'écriture d'un air maussade. – De Heinz, maugréa-t-il après avoir attentivement considéré tous les tampons ; il serait temps ! En vain le vieux Marten attendit de déceler aussi un éclair de joie dans l'œil du père.<sup>2</sup> (Ib., 45)

Si la mère, la petite amie, et même la sœur Lina expriment clairement leur bonheur à enfin recevoir des nouvelles de Heinz, chez le père, il en est tout autrement. La tension est bien présente et l'orgueil du père l'empêche de pouvoir exprimer un quelconque sentiment de plaisir.

Troisième étape dans l'analyse de cette scène, il s'agit du point central, nous apprenons en même temps que le père que la lettre n'est pas affranchie :

- Monsieur Kirch, permettez, il faut que je vous demande trente schillings ! [C'est Marten le facteur qui parle, R.L.]  
- Pour quelle raison ? (Hans Kirch jeta les ciseaux. Je ne dois rien à la poste !  
- Vous voyez bien, monsieur, la lettre n'est pas affranchie.<sup>3</sup> (Ib., 46)

A partir de ce moment, la tension se noue davantage, nous considérons ce passage comme la quatrième étape narratologique. Cette situation permet à Hans de se retrancher dans son orgueil et dans son défi au fils. Toute sa cruauté ressurgit à cet instant précis : « Hans

---

<sup>1</sup> Id. : « 'Heinz !' rief auch sie, 'O von Heinz !' und wie ein Jubel brach es aus dieser stillen Brust. »

<sup>2</sup> Ib. : « [...] 'Was treibt Er den für Lärmen draußen mit der Frau ?' Statt einer Antwort überreichte Marten ihm den Brief. Fast grollend betrachtete er die Aufschrift mit seinen scharfen Augen, die noch immer der Brille nicht bedurften. 'Von Heinz', brummte er, nachdem er alle Stempel aufmerksam besichtigt hatte, 'Zeit wär's denn auch einmal !' Vergebens wartete der alte Marten, auch aus des Vaters Augen einen Freudenblitz zu sehen [...]. », III, 79-80.

<sup>3</sup> Ib. : « Und schon hatte er sie angesetzt, als Marten seinen Arm berührte : 'Herr Kirch, ich darf wohl noch um dreißig Schilling bitten !' 'Wofür ?' – Er warf die Schere hin – 'Ich bin der Post nichts schuldig !' 'Herr, Sie sehen ja wohl, der Brief ist nicht frankiert.' », III, 80.

Adam ricana féroce en son for intérieur : ce garçon n'avait même pas eu de quoi payer le port de sa lettre ! Et il était censé conquérir le siège qui s'était révélé inaccessible pour le père. »<sup>1</sup> (Id.)

Dans ces quelques lignes, tout est dit : l'affront du père et sa jalousie, sa ténacité et son orgueil : « 'Gueux ! cria-t-il. Ce n'est pas comme ça que tu reviendras dans la maison de ton père !' La lettre atterrit devant les pieds du facteur épouvanté. »<sup>2</sup> (Id.) En rejetant la lettre non affranchie de son fils, c'est son fils lui-même que le père rejette. Le fait que la lettre ait été violemment jetée, la mimique d'épouvante du facteur signifie bien à quelle intensité de violence le père exclut son fils de sa maison, par conséquent l'éloigne de sa famille. Cette scène violente met un terme à tout espoir de réconciliation entre le père et le fils et annonce quasiment ce qui se trame à l'avenir. L'argument pour comprendre le refus de la lettre est d'ordre financier, à l'orgueil du père s'ajoute son avarice : « Non, mon enfant, ce n'est pas un père qui était à la maison. Le vieux Kirch était là, mais pour lui cette lettre coûtait trop cher. »<sup>3</sup> (Ib., 48) C'est Marten le facteur qui parle à Wieb, ne comprenant pas pourquoi ce dernier repart avec la lettre adressée à Hans. De nouveau, nous observons un lien très fort qui se tisse entre l'objet-lettre et l'argent, tel que nous avons déjà pu le signaler dans *Curator*. Un lien est à établir entre l'argent et l'amour, ainsi que l'argent et la lettre qui est révélateur du lien existant entre le fils et le père établi comme une relation œdipale.

La cinquième étape présente Wieb, du haut de ses seize ans, prête à racheter la lettre afin de pouvoir la lire et de recevoir des nouvelles de Heinz :

Wieb demeura immobile dans la rue. Elle regarda encore un moment vers la porte qui venait de se refermer derrière le vieil homme, puis, comme une idée lui venait tout à coup, elle mit la main dans sa poche et on entendit tinter des petites pièces d'argent. [...] - Voici l'argent, Marten, donne-moi la lettre !<sup>4</sup> (Ib., 48-49)

---

<sup>1</sup> Id.: « Hans Adam lachte grimmig in sich hinein. – Nicht 'mal das Porto hatte er gehabt ! Und der, der sollte im Magistrat den Sitz erobern, der für ihn, den Vater, sich zu hoch erwiesen hatte. »

<sup>2</sup> Id. : « Der Brief war dem erschrockenen Boten vor die Füße geschleudert. »

<sup>3</sup> Ib. : « 'Nein, Kind, sein Vater war wohl nicht zu Hause ; der alte Hans Kirch war da ; aber für den war der Brief zu teuer. », III, 81. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>4</sup> Ib.: « Wieb blieb auf der Gasse stehen. Einen Augenblick noch sah sie auf die Tür, die sich hinter dem alten Mann geschlossen hatte ; dann, als käme ihr plötzlich ein Gedanke, griff sie in ihre Tasche und klimperte darin, als wie mit kleiner Silbermünze. [...] 'Da ist das Geld Marten ; gib mir den Brief !' », III, 81-82.

Le fait que Wieb puisse se procurer la lettre en payant l'amende révèle à quel point ce geste était faisable pour le père, cela ne fait qu'accroître le sentiment de haine du père. Malheureusement, Wieb ne peut recevoir la lettre puisque celle-ci ne lui est pas adressée. En bon fonctionnaire, le facteur n'accepte pas cette proposition : « - Mon enfant, dit-il en lui prenant la main et en la regardant affectueusement au fond de ses yeux apeurés, s'il ne s'agissait que de moi nous ferions ce marché, mais le maître de poste en personne n'aurait pas le droit de te vendre une lettre. »<sup>1</sup> (Ib., 49) Ainsi, cette situation est sans issue, la lettre sera retournée à son expéditeur. Ce moment est déclencheur d'une mécanisation dramatique de l'histoire à venir.

Le dernier épisode de cette séquence est marqué par le désespoir de Wieb qui sait à quoi s'attendre en étant témoin du retour de ce courrier : « Ceux [Les gens que croise Wieb, R.L.] qui remontaient en sens inverse se retournaient, étonnés, sur son passage, car elle tenait les mains pressées sur sa poitrine et sanglotait à grand bruit. »<sup>2</sup> (Ib., 50) Ces larmes ne font que renforcer le sentiment de malheur que le lecteur peut dès à présent pressentir. Cette séquence narrative constitue la clé de voûte de la mise en marche de la mécanique fatale. Avant cet événement, les éléments étaient installés pour lui donner toute son importance, avec cet épisode, nous allons à présent assister à une dégringolade dans le malheur. Cette scène sur laquelle nous avons choisi de nous attarder consiste en l'acmé de la nouvelle.

A présent, tout converge vers la chute finale. Dans l'esprit de Hans Kirch, la lettre peut être considérée comme un moyen à utiliser afin de regagner la maison familiale : « Lui-même n'entreprenait rien de tel ; il [Hans, R.L.] se répétait obstinément que son fils, par l'intermédiaire d'une lettre ou en personne, devrait s'y prendre autrement pour frapper à la porte de la maison paternelle, ou ne jamais revenir. »<sup>3</sup> (Ib., 53) La lettre est mise sur le même plan que l'individu lui-même, ce qui confère à cet objet un intérêt particulier. Il existe une relation objet/ personne telle que nous avons pu la mettre également en évidence dans *Une*

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Kind', sagte er, indem er ihre Hand ergriff und ihr freundlich in die angstvollen Augen blickte, 'wenn's nach mir ginge, so wollten wir den Handel machen ; aber selbst der Postmeister darf der keinen Brief verkaufen. », III, 82.

<sup>2</sup> Id. : « Wer den Weg entgegenkam, sah ihr verwundert nach ; denn sie hatte die Hände auf die Brust gepreßt und schluchzte überlaut. » C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>3</sup> Ib. : « Er selbst tat nichts dergleichen ; er sagte sich beharrlich vor, der Sohn, ob brieflich oder in Person, müsse anders oder niemals wieder an die Tür des Elternhauses klopfen. », III, 84.

*aventure parisienne* avec le bibelot. Nous situons ensuite dans le texte deux moments dans lesquels la lettre joue son rôle de communication. Le premier événement concerne la lettre envoyée par Fritz Reimers, un marin sur le même bateau que le fils Kirch, qui annonce le retour de Heinz. Ce courrier est reçu par l'épicier, Rickerts qui transmet ensuite cette information à Hans : « Alors vous êtes au courant, voisin ! [Le voisin en question est Hans, R.L.] dit-il [Rickerts, R.L.] Ce n'est pas une plaisanterie, j'ai lu de mes propres yeux la lettre de Fritz Reimers. »<sup>1</sup> (Ib., 62) L'autre épisode pendant lequel il est question d'une lettre servant aux personnages d'être informés d'une situation concerne la lettre écrite par Hans à sa famille annonçant son arrivée de Hambourg avec Heinz :

Aujourd'hui encore sa poitrine restait oppressée [Celle de Lina, la sœur de Heinz, R.L.]. La lettre dans laquelle son père avait annoncé son retour et celui de son fils ne mentionnait aucunement des retrouvailles joyeuses, en revanche, son contenu lui apprit qu'au départ le fils prodigue avait cherché à dissimuler son identité sous son nom d'emprunt, et qu'il suivrait probablement son père à contrecœur vers sa ville natale.<sup>2</sup> (Ib., 67)

Le contenu de la lettre écrite par Hans est purement informatif. Nous apprenons avec Lina que Heinz voilera son identité et qu'il reviendra avec son père. Cela permet à Lina d'émettre une hypothèse, celle du non désir de Heinz de rentrer chez lui. Il s'agit ici de la deuxième lettre écrite par Hans, la première étant l'expression de sa colère après que Heinz a rencontré Wieb. Un autre épisode fait écho à la séquence que nous jugions clé dans cette nouvelle. En effet, la lettre non affranchie n'a pas été acceptée par Hans telle que nous l'avons analysé, cependant, cette scène refait surface vers la fin du texte lorsque Heinz est rentré à la maison familiale. En effet, celui-ci a besoin d'explication, et ce, dans un contexte où Heinz n'est pas considéré comme étant le fils prodigue, mais comme un éventuel usurpateur, autrement dit, Hasselfritz, ce garçon de l'Assistance. Dans ce moment de retour, Heinz a encore besoin de savoir une chose venant de son père, voici ses paroles :

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Sie wissen es also, Nachbar !' sagte er, 'Es hat seine Richtigkeit ; ich habe den Brief von Fritze Reimers selbst gelesen.' », III, 88-89.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] aber auch heute war ihr die Brust nicht freier. Der Brief, worin der Vater seine und des Sohnes Ankunft gemeldet hatte, enthielt kein Wort von einem frohen Wiedersehen zwischen beiden ; wohl aber ergab der weitere Inhalt, das der Wiedergefundene sich anfangs unter seinem angenommenen Namen vor dem Vater zu verbergen gesucht habe und diesem wohl nur widerstrebend in die Heimat folgen werde. », III, 91-92.

- Cependant, reprit-il [Heinz, R.L.] en se tournant d'un air sombre vers le vieil homme, il faut que vous me disiez encore une chose : Pourquoi à l'époque où j'étais encore jeune, m'avez-vous fait ça, ce coup de la lettre ? Pourquoi ? Sans cela, je serais revenu à la maison et vous m'auriez retrouvé tel que vous me connaissiez.<sup>1</sup> (Ib., 89)

Dans cette situation, Heinz parle de cette anecdote lourde de conséquence, effectivement, si la lettre n'était pas retournée à son expéditeur, les événements auraient été complètement différents, Heinz serait rentré et sa famille l'aurait retrouvé tel qu'il était. L'utilisation ici du conditionnel indique bien que cet épisode est le mécanisme déclenchant des événements qui suivent en installant l'action dans une éventuelle réalité qui aurait pu se produire, mais qui n'est pas arrivée. La scène qui suit, révèle l'arrogance du père et la déception du fils. Le conflit est réel et s'articule autour de l'objet-lettre :

- Une lettre ? dit-il [Hans, R.L.] alors. Mon fils Heinz n'avait pas l'habitude d'écrire des lettres.

- Possible, père. Pourtant une fois ... une fois, il a tout de même écrit. Il avait posté sa lettre de Rio, et plus tard, bien plus tard – il faut croire que le diable a eu sa part dans tout ça –, à Santiago, dans ce nid à fièvre, quand le courrier fut distribué à l'équipage, on lui dit : 'Tiens, il y a aussi quelque chose pour toi.' Et lorsque le fils, tremblant de joie, tendit sa main et faillit avaler des yeux l'adresse de l'expéditeur, il se rendit compte que la lettre venait bel et bien de chez lui, et qu'une écriture bien connue se trouvait dessus, mais c'était sa propre lettre qui lui revenait au bout de six mois, intacte. [Ce sont les paroles de Heinz, R.L.]<sup>2</sup> (Ib., 89)

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Warum damals, da ich noch jung war, habt Ihr das mit dem Brief mir angetan ? Warum ? Denn ich hätte Euch sonst mein altes Gesicht wohl wieder heimgebracht.' », III, 103.

<sup>2</sup> Ib. : « 'Einen Brief ?' sagte er dann ; 'Mein Sohn Heinz war nicht für das Briefschreiben.' 'Mag sein, Vater ; aber einmal – einmal hatte er doch geschrieben ; in Rio hatte er den Brief zur Post gegeben, und später, nach langer Zeit – der Teufel hatte wohl sein Spiel dabei – in San Jago, in dem Fiebernest, als die Briefschaften für die Mannschaft ausgeteilt wurden, da hieß es : 'Hier ist auch was für dich.' Und als der Sohn vor Freude zitternd seine Hand ausstreckte und mit den Augen nur die Aufschrift des Briefes erst verschlingen wollte, da war's auch wirklich einer, der von Hause kam, und auch eine Handschrift von zu Hause stand darauf ; aber – es war doch nur sein eigener Brief, der nach sechs Monaten uneröffnet an ihn zurückkam. », III, 103-104.

Heinz parle de lui à la troisième personne du singulier en utilisant le pronom personnel « il » (Id.) et employant également une fois le substantif « le fils » (Id.), comme s'il n'était plus sujet de la situation racontée et comme pour rendre davantage compte également de la gravité de l'événement. La confrontation père/ fils en devient d'autant plus virulente. D'abord, le fils ressent de la joie à l'idée de recevoir du courrier venant de chez lui, puis, ce bonheur prend très vite des allures de haine lorsqu'il se rend compte qu'il s'agit de sa propre lettre qui lui revient après six mois. Le père clôt ce dialogue avec une réplique cinglante : « - Cette lettre ne contenait certainement pas grand-chose de glorieux ! dit-il [Hans, R.L.] plein de rancune. »<sup>1</sup> (Ib., 90) A cette parole, Heinz répond par un juron et s'en va. Evidemment, il est clair que la discussion n'est plus possible, Heinz n'a plus rien à attendre de son père. Le coup de la lettre n'a fait qu'envenimer la relation entre le père et le fils, induisant le rejet du fils par son père. Dès le renvoi de la lettre, la pierre avait été posée et le mécanisme enclenché, à présent, nous ne sommes pas loin du déclin final. Jule, la sœur de Hans est convaincue que Heinz est un imposteur. Pour le père, cela n'est pas clair, pour la sœur, c'est une évidence. Hans prétexte l'épisode de la lettre, si Heinz connaît les détails de cette histoire, il ne peut pas être un autre que son fils. Pour Jule, c'est différente, cet individu n'a fait que s'approprier cette mésaventure qu'il a entendu circuler dans la ville. Le récit de la lettre a été partagé et est connu de bon nombre d'individus. Il ne s'agit donc pas seulement d'une anecdote familiale, mais d'un fait présenté aux yeux de tous, ce qui ne fait qu'amplifier son caractère dramatique. L'affaire familiale devient une affaire publique : « - Mais, dit-il [Hans s'adressant à Jule qui prétexte que Heinz est un autre, R.L.] en se remémorant la conversation qu'il venait d'avoir avec Heinz, et en même temps les revenue à Santiago ! »<sup>2</sup> (Ib., 93) Voici la réponse de Jule qui nous fait écrire que l'affaire est connue de tous : « - L'histoire de la lettre, Hans ! Oui, on nous l'a suffisamment resservie depuis quinze jours. Pour deux sous, le premier mendiant venu lui aura donné tous les détails ! »<sup>3</sup> (Id) Cette histoire de la lettre nous rappelle l'histoire de la ficelle, extrait du texte éponyme de Maupassant. En effet, la narration se construit autour d'une histoire racontée à la communauté, le paysan Hauchecorne raconte son histoire de ficelle à qui veut l'entendre, dans *Kirch*, même le « premier mendiant » (Id.) a

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Viel Rühmlisches mag auch nicht darin gestanden haben !' sagte er grollend. », III, 104.

<sup>2</sup> Ib. : « 'Aber', sagte er – den das Gespräch von vorhin flog ihm durch den Kopf ; doch schienen ihm die Worte schwer zu warden – 'Sein Brief von damals ; wir redeten darüber ; er hat ihn in San Jago selbst zurückerhalten !' », III, 106.

<sup>3</sup> Id. : « 'Die Briefgeschichte, Hans ! Ja, die ist seit den vierzehnTagen reichlich wieder aufgewärmt ; davon konnte er für einen Dreiling bei jedem Bettelkinde einen Suppenlöffel voll bekommen! [...]'. »

été informé du coup de la lettre. En faisant le choix du mendiant, Storm veut transmettre l'idée que toute la communauté a eu vent de l'histoire de la lettre, le mendiant étant la personne au plus bas de l'échelle sociale. Si ce coup de la lettre a permis la séparation radicale entre le père et le fils, dans la bouche de Jule, il a entraîné également et définitivement la rupture, puisqu'elle signifie par là qu'il n'est pas Heinz, mais un autre. A partir de ce moment, cet individu qu'on prend pour le fils de Hans n'a plus rien à faire au domicile familial et c'est effectivement ce qui se produit quelques pages plus loin. Le dernier moment où il est question non pas de la lettre, mais de son contenant, autrement dit, l'enveloppe, se situe à la fin du texte lorsque :

Hans Kirch tendit la main vers un portefeuille posé près de lui. Il l'ouvrit lentement et en sortit une quantité de billets de faible valeur. Après les avoir étalés devant lui, il en remit une partie dans le portefeuille, puis, après quelques hésitations, il en remit encore un peu. Il plaça les autres dans une enveloppe qu'il tenait prête. »<sup>1</sup> (Ib., 112)

Plus question de lettre car il n'y a plus rien à dire. Cette communication est bel et bien anéantie, il ne reste plus que la coquille vide, l'enveloppe qui sert à y mettre de l'argent, autre objet de litige, présenté à Heinz qui n'en prendra qu'une partie en quittant à tout jamais la maison. L'enveloppe devient ensuite lettre lorsque Heinz prend un crayon et y écrit dessus en anglais, comme si le langage ici devenait impossible : « Thanks for the alms and farewell forever ! »<sup>2</sup> (Ib., 115) Lettre et enveloppe se confondent, quoi qu'il en soit, le message est clairement transmis, mais dans une langue étrangère. Même Heinz : « [...] ignorait lui-même pourquoi il n'avait pas écrit cela en allemand. »<sup>3</sup> (Id.)

Pour conclure, il apparaît clairement que ce texte est un des seuls à l'étude dont l'élément clé est la lettre. Tout s'organise autour de cet objet, notamment autour de la scène du courrier non affranchi. Nous percevons clairement ce moment comme un déclic autorisant

---

<sup>1</sup> Ib. : « Hans Kirch streckte die Hand nach einer neben ihm liegenden Ledertasche aus ; langsam öffnete er sie und nahm eine Anzahl Kassenscheine von geringem Werte aus derselben. Nachdem er sie vor sich ausgebreitet und dann einen Teil, und nach einigem Zögern noch einen Teil davon in die Ledertasche zurückgelegt hatte, steckte er die übrigen in ein bereit gehaltenes Couvert ; er hatte genau die mäßige Summe abgewogen. », III, 116. L'argent remplace ici la lettre en tant que contenu.

<sup>2</sup> Ib. : En anglais dans le texte, trad. Roland Fuentès, III, 118.

<sup>3</sup> Id. : « Er wusste selbst nicht, warum er das nicht auf Deutsch geschrieben hatte. »

un mécanisme à se mettre en marche de manière irréversible et mettant en évidence un conflit presque incestueux entre le père et le fils.

### 3.2 Les papiers d'identité

#### Les papiers compromettants

Les papiers d'identité ont une forte valeur sociale parce qu'ils permettent la reconnaissance de l'individu au sein de la communauté. S'il en est dépourvu, l'individu en est exclu et se voit commettre un délit. Pour cela, il peut être puni d'emprisonnement. Pour cette étude, nous rapprochons deux textes, l'un de Storm, *Doppelgänger* ; l'autre de Maupassant, *Le vagabond*, très proches dans l'histoire racontée et les thématiques abordées, nous nous interrogerons également sur *Kirch*.

Commençons par ce cas un peu particulier, celui de *Kirch* où il n'est pas question de papiers d'identité, mais de tatouage faisant office de référence identitaire. Ainsi toute la famille doute de l'identité de Heinz, doute donc de son existence en tant qu'individu, Heinz est en effet pris pour Hasselfritz parce qu'il ne porte plus l'ancre qu'il avait tatouée sur son bras. Le tatouage fait office d'objet d'identité, cependant, il n'est pas aussi fiable que des papiers d'identité puisqu'un tatouage peut s'être effacé au cours du temps. C'est effectivement le cas pour Heinz. Les personnages entourant Heinz se trompent sur son identité, sauf Wieb, sa petite fiancée d'autrefois qui le reconnaît. Jule, la sœur de Hans, est persuadée que son neveu, Heinz est un usurpateur d'identité et tente d'en convaincre son frère :

- Eh bien, Hans, dit-elle, il faut que je rentre, mais tu as le choix maintenant : l'ancre ou les cicatrices de la variole ! Que pourra donc nous montrer ton nouveau Heinz ? Lina, elle, n'a rien pu voir de tout ça ; à ton tour de regarder, si tes yeux sont encore bons !<sup>1</sup> (Ib., 96)

Nous avons affaire ici à une erreur sur l'identité de quelqu'un, à une identité qui n'est pas assurée, parce que cette reconnaissance n'est justement pas fondée sur des papiers d'identité, ce qui entraînera la perte du personnage. Néanmoins, la présence de papiers

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Nun, Hans', sagte sie dann ; 'ich muss nach Haus ; aber du hast nun die Wahl : den Anker oder die Blatternarben ! Was hat dein neuer Heinz denn aufzuweisen ? Die Lina hat nichts von Beiden sehen können ; nun sieh du selber zu, wenn deine Augen noch gesund sind !' », III, 108.

d'identité n'empêche pas non plus le déclin du personnage vers un environnement défavorable. Citons *Doppelgänger* où les papiers d'identité ne concernent pas le personnage principal, mais Wenzel, un ancien compagnon de route de John qui l'a conduit à commettre les pires bêtises et à se retrouver en prison. Wenzel est un drôle de personnage, antipathique de prime abord. Il se trouve que Wenzel refait apparition dans la ville et vient chercher John : « Je voulais m'installer chez toi pour une semaine, John, en payant mon loyer ! Ce n'est pas facile pour moi de trouver à me loger ! »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 217) John fuit cet ancien ami qui n'en est plus un, craignant fortement qu'on le surprenne avec lui et que sa réputation d'homme bon soit détruite. Mais Wenzel se fait insistant, se promenant à ses côtés jusqu'à ce que les deux compères tombent sur des gendarmes. Ceux-ci réclament les papiers d'identité de Wenzel : « En levant les yeux, il [John, R.L.] vit un gendarme venant vers eux par un chemin adjacent. John le montra du doigt mais Wenzel répliqua : 'je ne le crains pas, mes papiers sont en règle.' »<sup>2</sup> (*Ib.*, 217-218) Ces papiers en règle entraînent John Glückstadt vers la catastrophe finale. En effet, nous pourrions imaginer un Wenzel sans papier, il aurait été conduit directement en prison et n'aurait pas nui à John. Or, ce n'est pas le cas, le codétenu est parfaitement en règle, il tend ses papiers aux gendarmes, le maire est prévenu de sa présence ainsi que de sa fréquentation avec John, à vrai dire, cela est trop tard, John ne peut échapper aux commérages et aux rumeurs, le maire lui-même en fait la remarque :

Le maire se trouvait à l'hôtel de ville, dans son bureau lorsque le gendarme entra et annonça le détenu Wenzel qu'on venait de libérer. Le maire sourit : 'Une vieille connaissance !'

- Je l'ai trouvé à l'extérieur de la ville, sentier des Vaches ; John Glückstadt était près de lui, rapporta le gendarme.

Le maire réfléchit un instant : - John Glückstadt, tiens tiens !<sup>3</sup> (*Id.*)

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « 'Ich wollt' mich auf eine Woche bei dir einmieten, John ! Es ist nicht leicht für mich, Quartier zu kriegen !' », III, 568.

<sup>2</sup> *Id.* : « Als er aufblickte, kam aus einem Seitenwege ein Gensdarm auf sie zu. John wies auf den Polizeisoldaten ; aber Wenzel sagte : 'Den fürcht' ich nicht, meine Papiere sind in Ordnung.' »

<sup>3</sup> *Id.* : « Der Bürgermeister befand sich auf dem Rathause in seinem Arbeitszimmer, als der Gendarm eintrat und den entlassenen Züchtling Wenzel meldete. Er lächelte. 'Ein alter Bekannter !' 'Ich traf ihn hinten am Kuhnsteig ; der John Glückstadt stand bei ihm', berichtete der Gendarm. Der Beamte sann einen Augenblick : 'Ja, ja, - John Glückstadt, das lässt sich denken.' »

A partir de là, le déclic se met en branle, tout cela parce que les papiers de Wenzel, un criminel, sont en règle ! La règle ou la norme ne protègent pas l'individu, elles ne correspondent donc pas à ce que nous pouvons attendre d'elles. Dans ces lignes, nous y lisons également de l'ironie, comme une remise en question de la norme ou de la loi, Storm étant représentant de la loi, il écrit ces lignes sciemment, telle une critique de la règle institutionnelle.

Dans ce chapitre sur l'identité, nous ne pouvons pas justement ne pas évoquer la double identité de John Glückstadt. En effet : « [...] il est exact que le père de ma femme [C'est le forestier qui parle, s'adressant au narrateur, R.L.] s'appelait John Hansen ; mais pour les gens, il était John Glückstadt, d'après le nom de la ville où, lorsqu'il était jeune, il avait purgé une peine de prison. »<sup>1</sup> (Ib., 173) Cette double identité a forcément une incidence sur la vie de John puisque l'une de ces identités, John Glückstadt, est associée à un passé de détenu qui ne cesse de le rattraper et ce phénomène est accentué lors de l'arrivée de Wenzel ; tandis que la seconde identité, John Hansen, en fait son véritable patronyme, permet de faire table rase du mauvais passé. Cependant, avec l'arrivée de Wenzel et à cause de ses papiers en règle, le passé revient au galop. Le dédoublement du 'moi' est en fait engendré par la création de nouveaux papiers d'identité et non par des forces surnaturelles telles que nous pouvons le trouver dans certaines légendes traitant du thème du double<sup>2</sup>. La thématique du double concrétisée ici par les papiers d'identité possède : « [...] une résonance tragique et fatale. Il [Le double, R.L.] peut être le complémentaire, mais plus souvent, l'adversaire qui nous invite à combattre. Rencontrer son double est dans des traditions anciennes un événement néfaste, parfois même un signe de mort. »<sup>3</sup> Chez John, le combat qui a lieu s'effectue contre le passé, contre un personnage mauvais qu'il a été et qu'il refuse d'être. Malheureusement :

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] der Vater meiner Frau hieß freilich John Hansen ; von den Leuten aber wurde er John Glückstadt genannt, nach dem Orte, wo er als junger Mensch eine Zuchthausstrafe verbüßt hatte. [...] ». », III, 529. L'ironie est présente dans le choix du prénom de John.

<sup>2</sup> Le double est une thématique qui prend son essor au moment du romantisme. Relevons quelques exemples littéraires caractéristiques : Jean-Paul avec Siebenkäs en 1796, E.T.A. Hoffmann, notamment avec *Der Sandmann* en 1817, *Aurélia* de Nerval en 1855, *Le Horla* de Maupassant écrit en 1887 trouvant une place particulière dans notre travail, même si le texte ne fait pas partie du corpus.

<sup>3</sup> « Double », in *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 364-365, p. 365.

[...] dans toute la ville, on parla de projets dangereux tramés par Wenzel et John Glückstadt qui étaient de nouveau complices ; et bien que Wenzel fut relâché dès le lendemain puis renvoyé d'une administration à l'autre et qu'on ne vît plus en ce lieu, sa présence aux côtés de John laissa des traces.<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 219)

### Les papiers d'exclusion

Nous retrouvons quasiment la même situation dans *Le vagabond* de Maupassant. En pleine crise économique de 1882, Jacques Randel, ne trouvant pas de travail dans sa région, décide de parcourir les routes à la recherche d'un emploi. Il s'adresse à un bourgeois en redingote passant près de lui, lui réclamant du travail. Il se trouve que cette personne en question est le maire et lui rappelle qu'il est interdit de vagabonder et de mendier. Un quart d'heure plus tard [...] :

Le gendarme : - Vous avez des papiers ?

- Oui, j'en ai.

- Donnez-les.

Randel prit dans sa poche ses papiers, ses certificats, de pauvres papiers usés et sales qui s'en allaient en morceaux, et les tendit au soldat.

L'autre les épelaient en ânonnant, puis constatant qu'ils étaient en règle, il les rendit avec l'air mécontent d'un homme qu'un plus malin vient de jouer. (*Le vagabond*, II, 861)

Dans ce court dialogue entre le vagabond et les gendarmes, le mot « papier » (Id.) est récurrent. Jacques Randel se fait arrêter pour vagabondage et mendicité parce qu'il n'a pas d'argent sur lui et se retrouve de nouveau face à face avec le maire qui, à son tour, lui demande ses papiers : « Montrez-moi ces papiers. » (Ib., II, 863) Par ailleurs, il y a coexistence entre les papiers d'identité et l'argent. Cette exigence de la part des forces représentatives de l'autorité est systématique. Jacques Randel est finalement relâché, mais repris à la fin de la nouvelle en état d'ivresse. Le maire se réjouit « Ah ! gremlin, ah ! sale gremlin, tu tiens tes vingt ans, mon gaillard. » (Id.) Il est évident que les papiers d'identité correspondent à une règle sociale à laquelle doivent obéir chaque citoyen d'une communauté,

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « [...] und so war bald die ganze Stadt voll von den gefährlichen Plänen, welche Wenzel und John Glückstadt in erneuerter Kameradschaft mit einander geschmiedet hätten ; und obwohl Wenzel schon am folgenden Tage wieder entlassen und dann von Behörde zu Behörde gewiesen war und hier niemals wiedergesehen wurde, so hatte er doch für John des Teufels Spur zurückgelassen. », III, 569.

cependant, même en règle, que ce soit pour Wenzel ou Jacques Randel, les individus sont arrêtés par les gendarmes parce qu'ils sont pris pour des vagabonds en état de mendicité. Pour Wenzel, entre en ligne de compte un élément supplémentaire, celui de son passé, pour ainsi dire, fortement présent. Quoi qu'il en soit, les papiers d'identité sont le lien concret existant entre l'individu et la communauté, ils répondent à une norme et à une autorité qu'il est nécessaire de respecter sous peine de se retrouver en prison. L'exigence des papiers d'identité répond à une réalité sociale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle puisque la crise entraîne avec elle chômage et difficulté à vivre des citoyens en Europe entre 1873 et 1896 :

[...] provoqué par la spéculation déclenchée en Allemagne à la suite du versement de l'indemnité française et de l'optimisme engendré par la victoire ; elle est renforcée par la faillite de la première Kreditanstalt de Vienne ; elle se répercute sur les banques anglaises qui avaient des intérêts en Autriche, et se trouvaient par ailleurs affaiblies par les transferts d'or effectués vers l'Allemagne pour le compte de la France [...].<sup>1</sup>

En 1882, un krach économique concernant la bourse, l'industrie et l'agriculture suit et touche la France comme l'Allemagne : « Une nouvelle crise éclate en 1882 à la suite de spéculations boursières ; elle se traduit en France par la faillite de l'Union Générale, banque catholique, fondée quatre ans auparavant. »<sup>2</sup> Par conséquent, les citoyens n'ont plus de travail, ne gagnent plus d'argent et ne peuvent donc pas vivre décemment, ils en sont alors réduits à la mendicité. Pour conclure, malgré des papiers en bonne et due forme, la norme sociale n'a pu être respectée par Jacques Randel, d'une part, par John Glückstadt d'autre part, qui, tous deux, frappés par le chômage régnant et une réputation de vagabond qui leur nuit, se retrouvent confrontés à la prison pour l'un, à la mort pour l'autre en tombant dans un puits. Les papiers d'identité participent au déclic de la fatale mécanisation.

#### **4. L'objet libéré de ses fonctions : l'argent et le temps**

##### **4.1 L'argent : moyen économique de communication**

---

<sup>1</sup> Christian Ambrosi, *L'apogée de l'Europe, 1871-1918*, Paris, Masson, 1974, p. 58. Se conférer également à la première partie de ce travail concernant le contexte historique.

<sup>2</sup> Id. Voir également à ce sujet Jacques Droz, *Histoire de l'Allemagne*, Paris, Hatier, 1997.

Commençons par poser ce fait : le bibelot, le collier et même la lettre se distinguent de l'argent dans le sens où ils sont palpables et leur représentation est concrète ; au contraire, l'argent n'est qu'un objet abstrait comparé aux objets étudiés précédemment puisqu'il a surtout une valeur fiduciaire, la pièce de monnaie ou le billet de papier n'étant qu'une représentation concrète et palpable de cette valeur abstraite fixée arbitrairement par les hommes :

L'aspect abstrait et rationnel de l'argent, conceptualisé par le concept de 'monnaie', engendre un paradoxe : bien que dégagé de la matérialité des phénomènes et proche d'une algèbre, l'argent est en conflit avec les valeurs spirituelles en ce qu'il représente la matérialité brutale des rapports humains.<sup>1</sup>

Si nous ne pouvons pas toucher et nous représenter l'argent tel un bibelot ou un bijou, le toucher de billets ou la mention d'un portefeuille reste pourtant une action bien ancrée dans le réel et fortement présente chez les deux auteurs. L'argent par son omniprésence prend donc la place d'un objet à part entière et c'est ainsi que nous nous autorisons à l'étudier dans ce chapitre en tant qu'objet dont l'influence a un impact sur l'existence des personnages. Stendhal exprime ainsi l'omniprésence de l'argent dans cette société du XIX<sup>e</sup>. Dans une lettre adressée à sa sœur Pauline, nous trouvons à propos de l'argent qui prend ainsi toute la place au sein de la société, un regard quelque peu critique, légèrement ironique et satirique : « Ce siècle est commode ; il n'y a qu'un mobile : l'argent ; sous Louis XIV, par exemple, il y en avait trois ou quatre : il était impossible, quelque argent qu'on eût, de réparer le manque de naissance et de vaincre certains préjugés que Voltaire et Rousseau ont détruits. »<sup>2</sup> En quelque sorte, l'argent n'est finalement qu'un moyen d'échange, pourtant il est considéré comme objet parce qu'il est un élément de prestige étant l'incarnation matérielle d'un équivalent en or, argent ou cuivre. Au même titre que Karl-Heinz Kohl, nous considérons l'argent comme un bien de consommation, appartenant, certes, à un modèle de classification abstrait de l'objet, mais étant une représentation prestigieuse de ce même objet<sup>3</sup>, la pièce de monnaie ou le billet

---

<sup>1</sup> « Argent », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 1, p. 479-482, p. 479.

<sup>2</sup> Stendhal, *Lettres à Pauline, Correspondance*, tome I, Lettre du 19 avril 1805, Paris, Librairie Droz, 1994, p. 342.

<sup>3</sup> Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge, Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, op. cit., p. 144: « Das Geld schließlich ist im Prinzip nur noch Tauschmittel. [...]. Die Einteilung materieller Gegenstände in die

en sont la meilleure preuve tangible. Karl-Heinz Kohl distingue les objets en trois catégories : l'objet d'échange, l'objet de prestige et l'objet de représentation. D'après lui, l'argent par exemple, est un objet d'échange, le vin, un objet de prestige, la fourche un objet de représentation. Nous conservons de Karl-Heinz Kohl deux catégories d'objets : l'objet d'échange, dont l'argent fait partie ; ainsi que l'objet de représentation, par exemple tout simplement, le bibelot. Nous apportons cette nuance au propos de Karl-Heinz Kohl que l'argent en tant qu'objet d'échange est aussi un objet de prestige. L'argent réunit toutes ses fonctions avec la montée en puissance du capitalisme, tout s'organise autour de sa valeur et du pouvoir qu'il exerce sur les familles, les entreprises naissantes et le pouvoir en place. L'argent devient roi dans cette nouvelle société capitaliste en plein essor : « Dans le monde capitaliste, financier et boursier qui s'organise au XIX<sup>e</sup> siècle, les grandes puissances d'argent vont jusqu'à sanctifier le symbole du pouvoir économique. »<sup>1</sup> Après la révolution industrielle, la société assiste au triomphe d'un nouveau système économique à l'échelle européenne, appelé le capitalisme. Pour faire court, ce dynamisme engendré par l'industrie florissante permet la naissance d'entreprises petites ou moyennes de plus en plus nombreuses, par conséquent, cette prolifération de nouvelles sociétés de production ainsi que l'expansion des marchés vont entraîner avec leur succès la création de nouveaux systèmes monétaires, bancaires et financiers dès 1854. Par exemple, la création du Crédit Mobilier est lancée :

La politique du Crédit Mobilier, Isaac Pereire la définit très clairement lors de la première assemblée générale des actionnaires, le 29 avril 1854 : 'La pensée du Crédit Mobilier est née de l'insuffisance des moyens de crédit offerts à l'organisation des grandes affaires du pays, de l'isolement où étaient réduites les forces financières, de l'absence d'un centre assez puissant pour les relier entre elles ...' Il fallait 'amener sur le marché le concours régulier de capitaux nouveaux destinés à aider au développement du crédit public et du crédit industriel.'<sup>2</sup>

Il s'agit d' :

---

Gebrauchsgüter mit ihren verschiedenen Unterklassen, in Tausch-, Prestige- und Repräsentationsgüter stellt zwar nur ein abstraktes Klassifikationsmuster dar, scheint aber geradezu universelle Gültigkeit zu besitzen. »

<sup>1</sup> « Argent », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 1, p. 479-482, p. 481.

<sup>2</sup> Bertrand Gille, « La fondation du Crédit Mobilier et les idées financières des frères Pereire », in *La banque en France au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Librairie Droz, 1970, p. 135.

[...] un régime socio-économique où le capital n'appartient pas à ceux dont le travail produit les richesses mais à un nombre restreint de capitalistes, ces détenteurs de capitaux contrôlant le pouvoir politique ; économiquement, le terme s'applique à toute économie où une grande masse de biens capitalisés est affectée à la production ; on peut alors parler de capitalisme d'Etat et le mot s'applique à toute société industrielle en développement.<sup>1</sup>

A propos du capitalisme, Maupassant quant à l'approche de ce mouvement économique naissant, tient une approche particulière : en effet, il est effectivement complètement opposé à cette inscription de la monnaie dans cette organisation mécanique des finances. Ainsi, telle que Marie-Claire Bancquart le signale :

Dès lors, la signification de la course à l'argent se modifie : elle n'est plus vitale, elle devient odieuse. On entre dans un système social que Maupassant dénonce. Le capitalisme crée une démarche accumulative : A-t-on quelque argent, on en veut d'autre, sans cesse, de telle sorte que toutes les autres valeurs sont médiatisées par lui. Amour, honneur, honnêteté, s'éclipsant devant l'argent qui en tient lieu [...].<sup>2</sup>

Maupassant arrive à parler d'argent de manière la plus pure et la plus réaliste qui soit, exposant le fonctionnement des débuts du capitalisme, nonobstant ces descriptions si précises, c'est également un monde double qu'il nous présente parce que plongé dans une sorte de schizophrénie imprégnée par les aléas du hasard :

C'est en cela que l'évocation de l'argent, chez lui [chez Maupassant, R.L.], si fidèle d'une part à l'observation de la société de son temps, entre d'autre part, dans le système de son œuvre, traversée par une incessante dichotomie. Le monde capitaliste est le double du monde si vivant de la folie, mais, comme toujours chez Maupassant, son double non conforme : il en est le cadavre. Il fascine et prolifère comme lui, mais c'est à partir d'une mystification. De là vient le grand malaise qu'il suscite chez le lecteur.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Capitalisme », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. 1, p. 614-615, p. 615.

<sup>2</sup> Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et l'argent », in *Romantisme*, Paris, Minart, 1983, p. 133.

<sup>3</sup> Marie-Claire Bancquart, *ib.* p. 139.

## L'argent matérialisé par un objet

### Le portefeuille

Toute l'action de *La ficelle* se concentre sur un objet : ce bout de cordelette ramassé par radinerie<sup>1</sup> par un paysan, Maître Hauchecorne à Goderville, le jour du marché : « Maître Hauchecorne, de Bréauté, venait d'arriver à Goderville, et il se dirigeait vers la place, quand il aperçut par terre un petit bout de ficelle. » (*La ficelle*, I, 1081) Il est important de signaler que cet objet serait insignifiant si personne n'avait observé Maître Hauchecorne et si le bout de ficelle n'avait pas été pris pour un portefeuille. En effet, le bout de cordelette prend toute sa signification parce qu'un jeu de regard s'installe dans cette scène : Maître Hauchecorne observe le bout de ficelle et est lui-même examiné par le bourrelier Malandain : « Il prit, par terre, le morceau de corde mince, et il se disposait à la rouler avec soin, quand il remarqua, sur le seuil de sa porte, maître Malandain, le bourrelier, qui le regardait. » (Id. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Nous relevons ici une mise en abyme dont le point de mire n'est autre que ce morceau de ficelle. Le champ lexical de la vue se poursuit : « Maître Hauchecorne fut pris d'une sorte de honte d'être vu ainsi, par son ennemi, cherchant dans la crotte un bout de ficelle. » (Id. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) La forme passive ne fait qu'insister sur le regard appuyé qui pèse sur Hauchecorne. Il devient objet et non plus sujet ce qui renforce l'attention portée au bout de ficelle et au paysan le ramassant. Ce faisant, le paysan est empli de honte, jouant alors quelque peu la comédie afin qu'on ne le prenne pas pour un radin et c'est par ailleurs ce qui par la suite lui nuira : « Il cacha brusquement sa trouvaille sous sa blouse, puis dans la poche de sa culotte ; puis il fit semblant de chercher encore par terre quelque chose qu'il ne trouvait point, et il s'en alla vers le marché, la tête en avant, courbé en deux par ses douleurs. » (Id.)

Nous relevons à trois le nombre d'éléments qui entraîneront l'histoire vers le malheur de Maître Hauchecorne : premier argument, la trouvaille du bout de ficelle et le fait de le ramasser par avarice ; deuxième argument, l'observation de ce geste par un autre paysan

---

<sup>1</sup> N'est-ce pas finalement seulement le hasard qui offre ce bout de ficelle à Maître Hauchecorne ? La radinerie étant par conséquent l'élément déclencheur du malheur ? En effet, parce que le paysan est défini par l'avarice, il ne peut que ramasser ce bout de cordelette placé ici volontairement par le hasard. Serait-ce une vengeance du hasard ? Une manière de se moquer de la radinerie du paysan et de le faire payer ? Ce sera notre observation et notre considération au sein de ce travail.

représentatif du regard de la société<sup>1</sup>, autrement dit, de la communauté ; enfin, troisième argument, la petite scène de comédie jouée autour d'un prétendu objet inexistant pour masquer un défaut et qui donne ainsi plus de vie à l'objet. Ces trois actions réunies entraînent le déclin du paysan. Ces éléments sont des briques nécessaires à la construction de la catastrophe à venir. Maupassant les présente d'abord, concentrant toute la tension autour d'un objet significatif, la ficelle, puis le récit est interrompu à peu près au milieu de la nouvelle par la locution adverbiale « tout à coup »<sup>2</sup> (Ib. I, 1082). A partir de ce moment, il y a comme une sorte de déclin dans l'histoire du paysan, une sorte de chute irréversible vers un moment de douleur. Effectivement, le crieur public annonce qu'un portefeuille a été perdu et qu'il est demandé à la population de le rapporter en récompense de quoi, une somme de vingt francs sera offerte à la personne bienveillante. La descente du paysan vers la folie, puis la mort se met en marche à ce moment précis attendu qu'il a été observé ramasser un objet et que celui-ci a été pris pour le portefeuille perdu. Le jeu de regard tient une place prépondérante dans la mise en branle de cette mécanique. Le maire affirme : « On vous a vu » (Ib., I, 1083) ; affolé, le paysan répète : « On m'a vu, mé ? Qui ça qui m'a vu ? » (Id. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) C'est parce qu'il y a erreur sur l'objet ramassé, en l'occurrence, un bout de ficelle est pris pour un portefeuille, et cela parce que le bourrelier a justement 'mal vu', que la chute de Hauchecorne est possible. La confiance est accordée au bourrelier, tandis que le paysan perd complètement la fiabilité qui pouvait lui être accordée : « Vous ne me ferez pas accroire, maître Hauchecorne, que M. Malandain, qui est un homme digne de foi, a pris ce fil pour un portefeuille. » (Ib., I, 1084) Et pourtant, c'est bien cette méprise qui accentue le mouvement vers la chute faisant jouer à l'objet un rôle crucial. Soulignons que Maupassant utilise d'ailleurs le mot lui-même lorsqu'il fait dire au maire : « Après avoir ramassé l'objet [la ficelle, R.L.], vous [Maître Hauchecorne, R.L.] avez encore cherché longtemps dans la boue, si quelque pièce de monnaie ne s'en était pas échappée. » (Ib., I, 1085) Cela pour

---

<sup>1</sup> Le regard de la société est particulièrement important, rappelons-nous que Mme Loisel dans *La parure* est également très sensible au regard des autres. Elle veut absolument paraître belle et riche aux yeux de la communauté, cependant, ce n'est pas par avarice que le malheur touche le couple, mais plutôt par manque d'argent : elle ne peut pas se payer cette parure, plus exactement, son mari en tant que modeste employé ne peut pas la lui offrir. Pour tromper la société, elle se fait prêter un bijou. Même cas de figure ici, Maître Hauchecorne, pour ne pas paraître avare et tromper d'éventuels observateurs, fait semblant de chercher quelque chose au sol.

<sup>2</sup> L'adverbe de manière « tout à coup » fait écho à la même situation dans *La parure*, lorsque Mathilde Loisel découvre « tout à coup » la parure qui pourra être sienne le temps d'une soirée, et plus loin, c'est l'adverbe « soudain » que nous trouvons quand elle découvre soudainement qu'elle l'a perdue. Ce terme indique la brutalité avec laquelle les personnages sont traités par le hasard.

signifier que tout ce qui se trouve autour du paysan finit par s'écrouler entraînant dans cette chute celle du paysan lui-même qui se met à raconter en boucle l'histoire de la ficelle à la communauté entière, celle-ci ne lui accordant aucune croyance et se moquant de lui. La folie et la mort sont la conclusion d'une histoire provoquée par un petit bout de ficelle : « Il mourut dans les premiers jours de janvier, et, dans le délire de l'agonie, il attestait son innocence, répétant : 'Une 'tite ficelle ... une 'tite ficelle ... t'nez la voilà, m'sieu le maire. » (Ib., I, 1086) La nouvelle s'achève sur la désignation de l'objet et sa répétition comme pour lui faire exprimer toute la force qu'il détient. C'est aussi la preuve qu'il ne s'agissait pas d'un portefeuille.

### **Le livre de comptes**

Un autre objet est à relier directement à la notion d'argent, il s'agit du livre de comptes. Celui-ci est la représentation concrète d'une notion abstraite qu'est l'argent. Le livre de comptes sert à référencer les recettes et les dépenses, le mot 'compte' apparaît « au sens actif de 'calcul (d'une quantité) et désigne très tôt par métonymie, le résultat du calcul, la quantité dénombrée. »<sup>1</sup> Pour ainsi dire, le livre de comptes permet la gestion des biens d'un individu ou d'une famille, il est la représentation de la règle et du calcul. Rien n'est laissé au hasard, tout est régi et inscrit sur ce cahier. Ce livre de comptes fait son apparition dans *Curator* et dans *Kirch*. Nous choisissons de l'évoquer à ce moment car il nous permet une transition entre ces deux nouvelles. Ainsi dans *Curator*, il est très tôt signalé que Carsten dans le cadre de sa profession en tant que curator s'occupe des biens d'autrui en les inscrivant dans un livre de comptes. Voici ce qu'il propose à Juliane après que cette dernière a perdu son père : « 'Vous voyez bien, Mademoiselle, que je suis précisément ici pour vous aider ; voulez-vous me confier les livres de comptes de votre père ? – Des livres de comptes ? Je ne sais rien de cela ; je vais regarder. »<sup>2</sup> (*Curator*, 18) Par cette dernière phrase à la forme négative de Juliane, tout est quasiment dit, nous avons affaire à une personne qui n'est pas du tout informée des affaires de son père et qui ne connaît rien à la gestion des biens. Elle se laisse vivre, ne jetant jamais un œil à un livre de comptes quelconque. C'est à peine si Juliane connaît la signification-même de ce mot. Par la négation, Juliane fait montre de surprise. Au

---

<sup>1</sup> « Compte », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. 1, p. 829-830, p. 830.

<sup>2</sup> *Curator* : « [...] 'Sie sehen ja, Mamsell', sagte er dann, 'ich bin eben hier, um Ihnen zu helfen ; wollen Sie mir die Bücher Ihres Vaters anvertrauen ?' 'Bücher ? Ich weiß nichts davon ; aber ich will suchen'. », II, 458.

contraire, Carsten sait très bien de quoi il parle et en fait l'énonciation avec professionnalisme.

Dans *Kirch*, le livre de comptes est également fortement présent. Le mot apparaît littéralement à deux reprises : « Dans le salon, au rez-de-chaussée, Hans Kirch était assis à son pupitre, deux livres de comptes ouverts devant lui. Les pertes, exceptionnellement élevées ces temps-ci, le préoccupaient. »<sup>1</sup> (*Kirch*, 45) Plus loin, nous trouvons : « Là-dessus, Hans Kirch empoigna sa plume et il se remit à feuilleter ses livres de comptes. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 47) Nous notons qu'une pièce de la maison, le salon, est entièrement attribuée à la gestion des comptes. Comme pour Carsten, la tenue de compte est une activité qui appartient au quotidien à laquelle ni Hans ni Carsten ne déroge à la règle. La tenue des comptes est une activité bien ancrée dans le réel, cependant, elle est également un moyen pour Hans de s'échapper du réel. Ce livre de comptes prend également une autre forme, c'est un autre livre dans un autre endroit de la maison :

Quelquefois, comme il avait passé un moment assis en bas, au bureau, Hans Kirch avait ouvert devant ses yeux quelques registres afin qu'il prenne en compte l'état actuel de ses affaires, mais chaque fois, il les avait feuilletés rapidement et laissés de côté comme une chose qui lui était totalement étrangère.<sup>3</sup> (*Ib.*, 71)

Le registre de comptes sert également de moyen d'évasion pour Hans, comme une manière d'échapper au réel et d'oublier les soucis de la vie. En effet, cette scène apparaît au moment où des doutes sur l'identité de Heinz commencent à se forger. Hans se rendant compte de l'argent qu'il dépense pour cet individu, préfère se mettre la tête dans les comptes, comme pour se changer les idées, comme si s'abreuver de chiffres étaient un exutoire pour Hans. Néanmoins, la situation est tellement critique que même en s'évadant dans les chiffres, le père de Heinz ne peut trouver le repos de l'esprit. Après cet arrêt sur cet objet qu'est le livre

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « Im Wohnzimmer unten saß Hans Kirch an seinem Pulte zwei aufgeschlagene Handelsbücher vor sich ; er war mit seinem Verlust-Konto beschäftigt, das sich dies Mal ungewöhnlich groß erwiesen hatte. », III, 79.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Und Hans Kirch griff zur Feder und blätterte in seinen Kontobüchern . », III, 80.

<sup>3</sup> *Ib.* : « Ein paar Mal, da er unten im Kontor gesessen, hatte Hans Kirch das eine oder andere der Geschäftsbücher vor ihm aufgeschlagen, damit er von dem gegenwärtigen Stande des Hauses Einsicht nehme ; aber er hatte sie jedes Mal nach kurzem Hinundherblättern wie etwas Fremdes wieder aus der Hand gelegt. », III, 94.

de comptes, observons trois orientations quant à la thématique de l'argent pour la nouvelle *Kirch*. D'abord, nous montrerons à quel point Hans est un personnage avare, ensuite nous verrons que Heinz est considéré comme un fils prodigue, enfin nous reviendrons très brièvement sur la scène de l'enveloppe remplie de billets adressée à Heinz afin qu'il quitte la maison. Hans est décrit comme un personnage proche de ses sous, l'argent lui importe énormément, la dépense inutile l'insupportant au plus profond de lui-même. Si Carsten est effondré face aux dépenses excessives de son fils, il n'est cependant pas décrit comme particulièrement radin, au contraire de Hans chez qui l'avarice fait presque partie intégrante de son caractère. Ainsi, dès les premières pages de la nouvelle, nous lisons : « Sa femme, qu'il avait choisie – et c'était surprenant de sa part – bien qu'elle fût la fille d'un maître d'école sans le sou, se pliait à toutes ses volontés. Craignant les colères légendaires de son mari, elle économisait la moindre bouchée de pain. »<sup>1</sup> (Ib., 9) Même son épouse est poussée à faire des économies si elle ne veut pas entendre gronder la colère du mari. Elle se soumet complètement à lui et c'est ce qu'il aurait également souhaité de son fils, sauf que ce dernier lui échappe complètement et c'est ce qui constitue son problème. Plus bas, nous trouvons :

Après quelques années, le couple eut un garçon qui fut élevé avec la même parcimonie. 'Tout cet argent dépensé pour rien !' Ces paroles qui firent le tour de la ville, sont celles que Hans Adam jeta à sa femme parce qu'elle avait acheté à son garçon un sucre d'orge un jour de la semaine. Malgré cette exactitude qui frisait l'avarice, le capitaine était et demeurait un commerçant fiable, réfractaire à toute idée de profit illicite ; et cela non seulement en raison d'une nature loyale, mais aussi par ambition.<sup>2</sup> (Ib., 9-10)

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] und da die Frau, welche er im Widerspruch mit seinem sonstigen Tun aus einem armen Schulmeisterhause heimgeführt hatte, nur seinen Willen kannte und überdies aus Furcht vor dem bekannten Jähzorn ihres Mannes sich das Brot am Munde sparte, so pflegte dieser bei jeder Heimkehr auch zu Hause einen hübschen Haufen Kleingeld vorzufinden. », III, 60-61.

<sup>2</sup> Ib. : « In dieser Ehe wurde nach ein paar Jahren ein Knabe geboren und mit derselben Sparsamkeit erzogen. 'All wedder'n Dreiling umstünst utgeb'n!' Dies geflügelte Wort lief einmal durch die Stadt ; Hans Adam hatte es seiner Frau zugeworfen, als sie ihrem Jungen am Werktag einen Sirupskuchen gekauft hatte. Trotz dieser dem Geize recht nahe verwandten Genauigkeit war und blieb der Kapitän ein zuverlässiger Geschäftsmann, der jeden ungeziemenden Vorteil von sich wies ; nicht nur in Folge einer angeborenen Rechtschaffenheit, sondern eben so sehr seines Ehrgeizes. », III, 61.

Hans est peut-être avare, mais il est honnête. Seulement, son avarice lui jouera un mauvais tour, plaçant la barre d'attente beaucoup trop haute pour son fils, provoquant ainsi leur séparation. Un autre exemple faisant preuve de son avarice :

Hans Kirch ne se laissa pas vraiment perturbé par tout cela [Par le fait qu'il ne reçoive pas de nouvelle de son fils, R.L.] : 'Il finira bien par venir, se disait-il ; il ne sait que trop ce qui l'attend ici.' Et c'est ainsi qu'après avoir acquis à bas prix le grenier de Schmüser Hans Kirch travailla vigoureusement au développement de son commerce et n'épargna pas sa peine.<sup>1</sup> (Ib., 39)

Hans est convaincu que si les affaires ne fonctionnent pas si bien que cela pour lui, il mise toutes ses chances sur son fils :

[...] mais ses pensées étaient déjà occupées à lui ouvrir une nouvelle voie pour atteindre son but : il lui paraissait clair qu'il devait encore amasser et épargner. Ainsi, quand la prochaine occasion se présenterait, cette porte ne pourrait pas résister non plus à la pression de l'argent ; et si cela ne marchait pas pour lui, alors ce serait son Heinz qui, fort d'une meilleure éducation, y parviendrait dès qu'il aurait, selon l'usage achevé son temps de marin avec le grade de capitaine.<sup>2</sup> (Ib., 76)

Toute l'ambition du père est reportée sur le fils, ce qui, finalement, est lourd à porter pour Heinz. Hans est totalement engagé dans l'appât du gain et se démène corps et âme afin de faire fructifier le peu de capital qu'il possède, c'est, pour ainsi dire, le principe du capitalisme. En achetant ce grenier, Hans ne peut qu'accroître ses revenus et c'est ce qu'il cherche avant tout, quitte à faire passer l'amour de son fils en second plan. Un autre exemple

---

<sup>1</sup> Ib. : « Hans Kirch ließ sich das so sehr nicht anfechten : 'Er wird schon kommen.', sagte er zu sich selber, 'Er weiß gar wohl, was hier zu Haus für ihn zu holen ist. 'Und somit, nachdem er den Schmüser'schen Speicher um billigen Preis erworben hatte, arbeitete er rüstig an der Ausbreitung seines Handels und ließ sich keine Mühe verdrießen. », III, 76.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] seine Gedanken aber waren schon rastlos tätig, eine neue Bahn nach seinem Ziele hinzuschaukeln : Das war ihm klar, es musste noch mehr erworben und – noch mehr erspart werden ; dem Druck des Silbers musste bei wiederkehrender Gelegenheit auch diese Pforte noch sich öffnen ; und sollte es für ihn selbst nicht mehr gelingen, für seinen Heinz, bei dessen besserer Schulbildung und stattlicherem Wesen, würde es damit schon durchzubringen sein, sobald er seine Seemannsjahre nach Gebrauch als Kapitän beschlossen hätte. », III, 74.

flagrant de sens justifiant l'avarice du père se situe lorsqu'il refuse la lettre non affranchie envoyée par son fils depuis le Brésil. Voici ce que répond le facteur à la petite Wieb : « Le vieux Kirch était là, mais pour lui, cette lettre coûtait trop cher. »<sup>1</sup> (ib., III, 48) Comme nous l'avions relevé plus haut, nous établissons un lien entre l'objet-lettre et l'argent. Cette scène, telle que nous l'avions évoquée, est particulièrement révélatrice des événements à venir. Pour finir sur le thème de l'avarice du père, citons ce moment à la fin de la nouvelle alors que l'identité de Heinz est remise en question :

[...] il comptait, additionnait, soustrayait, il voulait savoir ce que ce fils qu'il était allé quérir sans réfléchir, ou plutôt – si ce n'était pas son fils – cet individu lui coûterait encore. D'une main énergique, il plongeait sa plume dans l'encre et alignait les chiffres sur le papier. Fils ou non, il n'y avait plus à hésiter : cela devait prendre fin.<sup>2</sup> (Ib., 111)

La fermeté avec laquelle Hans mène ses comptes met clairement en évidence la colère retenue qui le possède lorsqu'il constate que ce prétendu Heinz lui coûte de l'argent, ce qui est d'autant plus notable à travers l'emploi de la phrase « fils ou non » (Id.), finalement, peu importe l'identité de cet individu, Hans ne peut supporter plus longtemps le fait de le blanchir et de le nourrir. L'expression : « Il n'y avait plus à hésiter : cela devait prendre fin » (Id.) témoigne de la prise de décision de Hans. A présent, il ne veut plus prendre soin de cet homme, il fait le choix de le jeter hors de la maison familiale.

Deuxième thème à aborder concernant l'argent dans *Kirch*, il s'agit de l'acception fils prodigue quand il est question de Heinz. En effet, lorsque dix-sept ans plus tard, il est question du retour de Heinz sur terre, l'épicier Rickerts lance à Hans, alors que celui-ci s'apprête à aller chercher son fils à Hambourg : « Vous feriez bien d'emporter beaucoup d'argent : à ce que l'on dit, les vêtements de votre fils ne seraient pas en excellent état. Hans

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] der alte Kirch war da ; aber für den war der Brief zu teuer. », III, 81.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] er rechnete, er summierte und subtrahierte, er wollte wissen, was ihm dieser Sohn, den er sich so unbedacht zurückgeholt hatte, oder – wenn es nicht sein Sohn war – dieser Mensch noch kosten dürfe. Mit rascher Hand tauchte er seine Feder ein und schrieb seine Zahlen nieder ; Sohn oder nicht, das stand ihm fest, es musste jetzt ein Ende haben. », III, 116.

Kirch sursauta. [...] »<sup>1</sup> (Ib., 64) D'après les commérages, Heinz serait pauvrement vêtu et cette information dérange le père qui en est presque surpris, à en lire le sursaut auquel il est soumis lors de cette remarque par l'épicier. La désignation de Heinz en tant que fils prodigue apparaît trois fois dans l'ensemble de la nouvelle. Mais avant d'établir notre relevé, précisons le sens de l'adjectif 'prodigue' :

Le terme est emprunté (vers 1265) au latin *prodigus* 'gaspilleur, dissipateur', dit aussi des choses, 'qui fait gaspiller, ruineux', [...]. Le français a repris le mot avec toutes ses valeurs du latin mais les emplois qualifiant les personnes l'ont emporté. [...]. Il entre dans l'expression enfant prodigue (1560), allusion à une parabole évangélique, d'abord pour désigner celui qui, ayant reçu et dissipé son héritage, retourne repentant chez son père qui l'accueille par une grande fête et, au figuré (1718), celui qui, après des absences et de l'inconduite, retourne dans la maison paternelle.<sup>2</sup>

Dans notre nouvelle, c'est la seconde définition qui est applicable à Heinz. Cette expression « a servi à former le proverbe 'à père avare, fils prodigue' (1753). »<sup>3</sup> Ce qui signifie que le fait de voir de façon régulière des comportements qui relèvent du défaut risque de provoquer chez nous le défaut inverse. Nous retrouvons trace de ce proverbe chez Hans. A présent, relevons les trois passages en question se rapportant à l'expression fils prodigue :

La lettre dans laquelle son père avait annoncé son retour et celui de son fils ne mentionnait aucunement des retrouvailles joyeuses ; en revanche, son contenu lui apprit qu'au départ, le fils prodigue avait cherché à dissimuler son identité sous son

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Sie werden gut tun, sich reichlich mit Geld zu versehen ; den die Kleidung Ihres Sohnes soll just nicht im besten Stand sein. », III, 90.

<sup>2</sup> « Prodigue », in *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. 3, p. 2954-2955. Ici, référence évidente à la Bible, nous avons également déjà signalé la référence biblique dans le choix du prénom Hans Adam Kirch. Cette allusion au nom du premier homme de la bible n'est pas anodine, comme pour signaler la supériorité de Hans Kirch sur son fils en tant que « premier » ou aîné, ce qui lui confère toute autorité et le droit de l'exercer comme il l'entend.

<sup>3</sup> « Prodigue », id.

nom d'emprunt, et qu'il suivrait probablement son père à contrecœur vers sa ville natale.<sup>1</sup> (*Kirch*, 67)

Puis :

[...] il [Heinz, R.L.] correspondrait au portrait que Dame Lina lui [à Hans, R.L.] avait dressé le matin de son retour à Hambourg : le fils prodigue ne songeait guère à faire valoir ses droits sur le patrimoine familial.<sup>2</sup> (*Ib.*, 71-72)

Enfin, le dernier passage où il est question du fils prodigue se situe au moment où Heinz se rend à l'église avec sa famille et où tous les regards curieux des gens de la ville se tournent vers lui :

Mais Hans Kirch, tandis qu'en bas – cela ne lui échappa point – tous les regards convergeaient vers le fils prodigue, restait assis en haut parmi les autres vieux capitaines et armateurs et il regardait fixement comme autrefois, le buste en marbre du vieux commandeur. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 77)

Evidemment, cette référence au fils prodigue ne peut pas ne pas faire penser à cet épisode biblique dans lequel il est raconté qu'un père partagea ses biens entre ses deux fils, l'un des deux vendit sa part et quitta son pays en dilapidant tous ses biens, tandis que l'autre s'épuisait à la tâche. Lorsque le cadet revint au pays, le père fit tuer le veau et donna une grande fête pour le retour du fils perdu et retrouvé. Le frère aîné, jaloux, reçut cette

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « Der Brief, worin der Vater seine und des Sohnes Ankunft gemeldet hatte, enthielt kein Wort von einem frohen Wiedersehen zwischen beiden ; wohl aber ergab der weitere Inhalt, dass der Wiedergefundene sich anfangs unter seinem angenommenen Namen vor dem Vater zu verbergen gesucht habe und diesem wohl nur widerstrebend in die Heimat folgen werde. », III, 91-92. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> *Ib.* : « In Einem aber schien er, zur Beruhigung des jungen Ehemannes, der Schilderung zu entsprechen, die Frau Lina an jenem Vormittage von ihrem Bruder ihm entworfen hatte : An eine Ausnutzung seiner Sohnesrechte schien der Heimgekehrte nicht zu denken. », III, 94.

<sup>3</sup> *Ib.* : « Aber Hans Kirch, während unten, wie ihm nicht entging, sich Aller Blicke auf den Heimgekehrten richteten, saß oben unter den anderen alten Kapitänen und Reedern und starrte, wie einst, nach der Marmorbüste des alten Kommandeurs ; das war auch ein Stadtsjunge gewesen, ein Schulmeisterssohn, wie Heinz ein Schulmeistersenkel ; wie anders war der heimgekommen ! », III, 97.

explication de son père : « [...] 'Mon enfant, tu es toujours avec moi, et tout ce que je possède est aussi à toi. Mais nous devons faire une joyeuse fête et être heureux, car ton frère que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et je l'ai retrouvé. »<sup>1</sup> Cette parabole du fils prodigue est à resituer dans la nouvelle en question. Cependant, il y a une restriction à apporter à la comparaison avec cet épisode biblique car s'il y a un rapprochement à faire avec ce dernier, il y a aussi des divergences à relever :

*Hans und Heinz Kirch* raconte l'histoire du fils prodigue de manière semblable à la parabole racontée dans la bible [Reprise ci-dessus, R.L.], à la différence près que la nouvelle fait le récit du célèbre texte biblique à contre point puisqu'elle transfère le récit biblique dans une histoire réaliste empreinte de malheur ; puisqu'elle remplace une économie divine tournée vers l'au-delà par une économie d'argent purement terre-à-terre tournée vers le réel et puisqu'elle remplace l'espérance transcendantale en l'au-delà qui s'ouvre à la fin, en l'imminence de ce monde marqué par le réalisme.<sup>2</sup>

Autrement dit, si dans la bible, la croyance en un au-delà justifie l'attitude du père envers le fils prodigue, dans la nouvelle au contraire, le réel rappelle au père la sévérité du quotidien et le fils prodigue dans *Kirch* ne sera malheureusement pas traité comme le fils prodigue de la bible. Au contraire, il sera considéré beaucoup plus durement, il ne recevra pas un festin de la part de son père, mais une enveloppe de billets afin qu'il quitte définitivement la maison familiale. Et cette anecdote constitue la troisième évocation de l'argent dans cette nouvelle, selon notre hiérarchisation présentée au début de cette analyse. Cette étude ayant déjà été présentée dans le chapitre consacré à la lettre, nous nous contentons ici d'évoquer ce passage où il est question de Hans retirant de son portefeuille une modeste somme afin de l'offrir, osons le dire par moquerie envers Hans, 'généreusement' au fils :

---

<sup>1</sup> *La bible*, Luc, 15,11-32.

<sup>2</sup> Christoph Deupmann, « Hans und Heinz Kirch, Kontrafaktur der Heilsgeschichte », in *Interpretationen Theodor Storm Novellen*, Stuttgart, Philipp Reclam Jung Verlag, 2008, p. 89 : « [...] Hans und Heinz Kirch erzählt eine Geschichte vom verlorenen Sohn, die sich auf durchaus eigensinnige Weise auf das Modell des biblischen Gleichnisses (Lk 15,11-32) bezieht. Aber die Novelle erzählt den prominenten Bibeltext gewissermaßen gegen den Strich, nämlich indem sie die gleichnishafte Heilsgeschichte in eine 'realistische' Unheilsgeschichte überführt, indem sie die Ablösung jenseitsgerichteter Heilsökonomie durch eine diesseitige Geldökonomie vorführt und indem sie die transzendente Erwartung des Jenseits, die sich am Ende öffnet, in die Immanenz des Diesseits zurückbiegt. » Traduction par moi-même.

Et pourtant, comme s'il obéissait contre son gré à une instance extérieure, ses mains ouvrirent une fois encore le portefeuille en cuir et elles en sortirent en hésitant quelques gros billets. Chaque fois qu'il en ajoutait un à la petite somme qu'il venait de compter, sa rancœur augmentait envers celui qui devait lui vendre en échange son pays et sa maison paternelle. Car ce qui aurait dû servir à construire une vie planifiée de longue date, il le jetait à présent, seulement pour en effacer les derniers vestiges. »<sup>1</sup> (*Kirch*, 113)

Pour conclure, le portefeuille, comme le livre de comptes, est un objet réel représentatif de la notion abstraite qu'est l'argent. Le père est empli d'amertume lorsqu'il offre son argent au fils, geste qui lui est pénible parce que la somme qu'il donne est à retirer des affaires qu'il pourrait encore faire fructifier. La différence avec la parabole est ici flagrante, en effet, dans la bible, le père offre un festin à son fils retrouvé dans une grande générosité de cœur, ce qui est le total opposé de Hans qui compte et recompte ses billets avant de jeter dehors son fils recouvré. L'argent en tant qu'objet palpable participe au déclic de cette mécanique fatale, entraînant le fils dans son malheur.

### **L'argent en litige**

La rigueur et la droiture à laquelle la petite bourgeoisie allemande tient, incitent Carsten et Hans à avoir un œil sévère sur l'utilisation de l'argent, en effet, ils y font attention, ne le gaspillant pas, faisant des placements à bon escient et cherchant à gagner des sommes encore plus importantes. Cependant, leur fils respectif, Heinrich et Heinz ne possèdent pas ce trait de caractère, ce qui leur nuit profondément car au contraire, ils sont dépensiers ou joueurs<sup>2</sup>. Et cette personnalité ne va pas de paire avec la pensée économe et arriviste de leur

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « Und dennoch, als ob er widerwillig einem außer sich Gehorsam leiste, öffneten seine Hände noch einmal die Ledertasche und nahmen zögernd eine Anzahl großer Kassenscheine aus derselben. Aber mit jedem einzelnen, den Hans Adam jetzt der vorher bemessenen kleinen Summe zugesellte, stieg sein Groll gegen den, der dafür Heimat und Vaterhaus an ihn verkaufen sollte ; denn was zum Ausbau lang gehegter Lebenspläne hatte dienen sollen, das musste er jetzt hinwerfen, nur um die letzten Trümmer davon wegzuräumen. », III, 116-117. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Nouvelle référence déjà évoquée plusieurs fois plus haut au « Glücksspieler ». L'utilisation de ce terme en allemand fait fortement allusion à la chance et au hasard. De même que le nom de « Glückstadt » choisi par les habitants de la ville pour désigner John Hansen après sa sortie de prison.

père, ni avec la pensée capitaliste de l'époque. Dans *Curator*, nous ne pouvons pas omettre le fait que le personnage de Carsten est entièrement consacré à la tenue des comptes d'autrui de part sa profession. La preuve en est d'autant plus marquante que le surnom qui lui est donné est Curator, autrement dit, il est le tuteur de bon nombre de personnes perdant pied dans la gestion de leurs affaires financières. Storm précise que Carsten n'est pas intéressé par l'argent, car il est vraiment altruiste, cependant, son rapport à l'argent fait de lui un homme soucieux de la bonne utilisation des finances :

Comme lorsqu'il réglait les affaires d'autrui, ce n'était pas le profit qui lui importait d'abord, mais le travail en lui-même, il se distinguait nettement de ceux qui, d'ordinaire, se chargent de pareilles choses ; aussi les mourants ne tardèrent-ils pas à voir en lui la personne la plus appropriée pour être le tuteur de leurs enfants, les tribunaux en firent l'administrateur des actifs lors de faillites ou des masses successorales dont il avait la charge. Sous le nom de Curator, il était à présent un homme à l'honneur irréprochable, connu de tous.<sup>1</sup> (*Curator*, 16)

Si Carsten a un rapport à l'argent extrêmement sérieux et professionnel, cela est loin d'être le cas de Heinrich, le fils qu'il a eu avec Juliane, une jeune femme dont il a été le tuteur après la mort de son père et qu'il épouse par la suite. En effet, ce garçon se révèle être le portrait craché de sa mère, personnalité futile et volage dont la devise est : « Allons ! Ne nous occupons de rien ! »<sup>2</sup> (*Ib.*, 20). Étonnamment et contradictoirement, Heinrich a appris une profession ayant trait directement à l'argent : « Heinrich – c'est ainsi qu'on avait baptisé le jeune garçon, comme le père de son père –, était allé à l'école puis avait appris le métier de commerçant. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 461) Il n'en est pas moins que Heinrich est un très mauvais commerçant, désespérant son père Carsten parce que jetant l'argent par les fenêtres. Dans cette même nouvelle, un troisième personnage de taille trouve sa place dans le milieu financier, il s'agit de

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Da bei ihm, wenn er die Angelegenheiten Anderer ordnete, nicht der eigene Gewinn, sondern die Teilnahme an der Arbeit selbst voranstand, so unterschied er sich wesentlich von denen, welche sonst derartige Dinge zu besorgen pflegten ; und bald wussten auch die Sterbenden als Vormund ihrer Kinder und die Gerichte als Verwalter ihrer Konkurs- und Erbmassen keinen besseren Mann als Carsten Carstens an der Twiete, der jetzt unter dem Namen 'Carsten Curator' als ein unantastbarer Ehrenmann allgemein bekannt war. », II, 456.

<sup>2</sup> *Ib.* : « 'Muss gehen ! Wir kümmern uns um nichts !' », II, 461.

<sup>3</sup> *Id.* : « Heinrich – so hatte man nach seinem Vaters Vater den Knaben getauft – war in die Schule und aus der Schule in die Kaufmannslehre gekommen [...]. »

Jaspers qui exerce la profession de courtier et qui apparaît régulièrement dans les différents temps du texte. Ainsi, les trois personnages principaux masculins de *Curator* travaillent dans le milieu de l'argent, et ceci est caractéristique de cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle capitaliste. Relevons cette citation à propos de Jaspers :

Tandis que Carsten et elle [Anna, R.L.] prenaient congé du maire, celui-ci avait jeté un coup d'œil par la fenêtre, comme pour se distraire, une fois les affaires réglées. 'Malheur ! s'écria-t-il, Monsieur le courtier Jaspers ! Quelle histoire cet oiseau de malheur a-t-il encore à me raconter !'<sup>1</sup> (Ib., 23)

A propos de cet argent gaspillé par le jeune Heinrich, relevons ce bel exemple lorsqu'il avoue à Anna avoir perdu beaucoup d'argent en le jouant. Le mot « argent » revient six fois sur toute cette séquence. Voici le dialogue entre les deux jeunes gens :

- Samedi, tu [Heinrich, R.L.] es revenu de Flensbourg ! dit-elle [Anna, R.L.] alors, tu devais encaisser de l'argent pour le sénateur !

Il approuva de la tête, sans lever les yeux.

- Parle donc ! Je vois, une fois de plus tu as été négligent ; tu as posé l'argent quelque part, à l'auberge ou ailleurs ! Et à présent, tu ne l'as plus !

- Non, je ne l'ai plus, dit-il

- Mais peut-être pourra-t-on le retrouver ! Pourquoi ne dis-tu rien ? Parle donc !

- Non, Anna, l'argent n'a pas disparu comme tu l'imagines. Nous étions joyeux, je l'ai joué ...

- Tu l'as perdu au jeu, Heinrich ? Au jeu ? Les larmes lui vinrent aux yeux, elle se jeta contre sa poitrine, enlaçant son cou. »<sup>2</sup> (Ib., 27)

---

<sup>1</sup> Ib. : « Während sie und Carsten sich hierauf beurlaubten, hatte der Bürgermeister, wie von Geschäften aufatmend, einen Blick auf die Straße hinaus getan. 'O weh !' rief er, 'Herr Makler Jaspers !' Was mag der Stadtunheilsträger mir wieder aufzutischen haben !' [...] ». II, 463.

<sup>2</sup> Ib. : « 'Du kamst am Sonnabend von Flensburg !' sagte sie dann. 'Du hattest Geld für den Senator einzukassieren !' Er nickte, ohne aufzublicken. 'Sag's nur ! Ich kann's schon denken – du bist einmal leichtsinnig gewesen ; da hast das Geld umherliegen lassen, im Gastzimmer oder sonst wo ! Und nun ist's fort !' 'Ja, es ist fort', sagte er. 'Aber vielleicht ist es noch wieder zu bekommen ! Warum sprichst du nicht ? So erzähl doch !' 'Nein, Anna – es ist nicht so verloren, wie du es meinst. Wir waren lustig ; es wurde gespielt –'

Anna, de bonne foi, pense d'abord que Heinrich a perdu innocemment l'argent. Or, celui-ci lui avoue sans préambule et précaution qu'il l'a perdu aux jeux. Après tout, Heinrich est honnête dans son explication et bien peu fier puisqu'il a envie à ce moment là de se jeter dans le puits : « [...] Je n'ai plus que deux possibilités : Ou bien me jeter dans ce puits ou bien être surveillé par un gardien de prison. »<sup>1</sup> (Id.) La perte d'argent peut avoir des conséquences funestes. Le sort de Heinrich est scellé dès sa naissance du fait qu'il ressemble à sa mère dans son caractère dépensier. A ce moment, sa parole peut être entendue comme un message subliminal, une sorte d'anticipation sur ce qui l'attend. D'emblée, le ton est donné. Egaleme nt avec la réaction de Anna face aux difficultés financières de Heinrich, étant prête à l'aider, à le soutenir, à faire en sorte qu'il reste dans la vie et surtout qu'il ne plonge pas au fond du trou comme le préfigure l'image du puits : « Heinrich ! s'écria-t-elle [Anna, R.L.], c'est affreux que tu aies fait cela ; mais j'ai de l'argent, je vais t'aider ! »<sup>2</sup> (ib., II, 28) Plus loin, la discussion se poursuit afin de trouver une issue favorable :

- Seulement moi, Anna, et, je te le promets, pas plus qu'il ne sera nécessaire. Quant à l'argent ...
- Oui, l'argent !
- Je te paierai des intérêts, je te signerai une reconnaissance de dette ; tu ne seras pas lésée à cause de moi.
- Ne dis pas de nouveau des bêtises, Heinrich. Reste ici dans le jardin ; lorsque ton père arrivera, je lui demanderai la somme.<sup>3</sup> (Ib., 28-29)

---

‘verspielt, Heinrich ? verspielt ?’ Die Tränen stürzten ihr aus den Augen, und sie warf sich an seine Brust, mit beiden Armen seinen Hals umschlingend. », II, 467.

<sup>1</sup> Ib. : « [...] ich habe nur noch zwei Wege ; entweder hier in den Brunnen oder zum Büttel ins Gefängnis. », II, 466.

<sup>2</sup> Ib. : « ‘Heinrich’, rief sie, ‘Es ist schrecklich, dass du es getan hast ; aber ich habe Geld, ich helfe dir !’ », II, 467.

<sup>3</sup> Ib. : « ‘Nur ich, Anna ; und ich versprech’es dir, nicht mehr, als nötig ist. Und das Geld –’ ‘Ja, das Geld !’ ‘Ich verzins’ es dir, ich stelle dir einen Schuldschein aus ; du sollst keinen Schaden bei mir leiden.’ ‘Sprich nicht wieder so dummes Zeug, Heinrich. Bleib hier im Garten ; wenn dein Vater kommt, werd ich ihn um die Summe bitten.’ », II, 468. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction. Relevons le champ lexical de l'argent, nous nous situons dans un véritable échange d'affaires dont l'unique objectif consiste à résoudre un problème d'ordre financier.

Le champ lexical de l'argent est riche afin de centrer l'attention sur cet objet primordial, plus exactement, sur ce rapport douloureux et compliqué à l'argent qui est gaspillé inutilement par le fils d'un homme, Carsten, qui lui, au contraire le gère à la perfection et est observé par un second homme, Jaspers, qui ne fait que se délecter de la faillite des autres. Heinrich manque d'argent tout au long de la nouvelle. Le lecteur pressent le manque et la douloureuse situation financière dans laquelle Heinrich se trouve : « Les lettres de Heinrich étaient rares et elles réclamaient souvent de l'argent puisqu'avec le maigre salaire qui était le sien, disait-il, il avait du mal à vivre à Hambourg. [...] »<sup>1</sup> (Ib., 42) Quelques lignes au-dessous, nous lisons :

Mais lorsque, peu avant Noël, Carsten eut fait part à son fils de la mort subite du sénateur, une réponse lui parvint bientôt, dans laquelle Heinrich annonçait sa venue pour le soir de Noël. Dans sa lettre, le jeune homme ne réclamait aucun argent ; il ne demandait même pas qu'on lui paie les frais du voyage.<sup>2</sup> (Id.)

Entre les deux citations, nous relevons cette contradiction, en effet, dans la première Heinrich réclame de l'argent, pas dans la seconde. Ceci s'explique par le fait qu'il a su trouver un moyen pour en gagner facilement. Effectivement, plus loin, nous trouvons à travers un autre courrier rédigé de sa main : « [...] il savait à présent, continuait-il, où il y avait de l'argent à prendre, ils ne tarderaient pas [les membres de sa famille, R.L.] à avoir d'autres nouvelles de lui. »<sup>3</sup> (Ib., 49) Comme nous l'avions signalé plus haut, le lien existant entre la lettre et l'argent est notoire, attendu que bien souvent, la lettre est le moyen par lequel les personnages réclament de l'argent, la lettre devient un moyen d'échange. Anna, dans sa bonté, cherche par tous les moyens à soutenir son cousin qui deviendra son mari. Dès la scène du puits, elle cherchait à offrir de l'argent à Heinrich. Voici sa demande à Carsten, notons qu'elle ne précise pas à son tuteur que cet argent est destiné à Heinrich : « Ne me force pas à la dire,

---

<sup>1</sup> Ib. : « Briefe von Heinrich kamen selten, und oftmals forderten sie Geld, da mit dem geringen Gehalte sich dort nicht auskommen lasse. », II, 480.

<sup>2</sup> Id. : « Als aber kurz vor Weihnachten Carstens seinem Sohne den plötzlich eingetroffenen Tod des Senators gemeldet hatte, erfolgte in einigen Tagen schon eine Antwort, worin Heinrich seinen Besuch zum Weihnachtsabend ansagte. Eine Geldforderung enthielt der Brief nicht ; nicht einmal die Reisekosten hatte er sich ausgebeten. ».

<sup>3</sup> Ib. : « [...] er wisse jetzt, wo Geld zu holen sei, sie würden bald noch Anderes von ihm hören. », II, 486. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

mon oncle ! [L'utilité de cet argent, R.L.] Mais il faut, il faut que j'aie cet argent ! »<sup>1</sup> (Ib., 34)  
L'exigence de Anna révélée par la répétition de « il faut » (Id.) signale ce besoin quasi vital de récupérer son bien afin de le donner à Heinrich, Anna est dans la générosité complète, à l'opposé de Heinrich. Même scène à relever plus loin :

Carsten releva le visage de Anna qui reposait sur ses genoux et dit : 'Oui, Anna, je le sais bien ; mais cet argent, une seule personne doit le lui donner, celle qui lui a aussi donné la vie. Et à présent, ma chère enfant, je ne veux plus entendre parler de cette affaire.'<sup>2</sup> (Ib., 65)

Il est évident que Carsten veut protéger sa filleule. Carsten a honte de ce fils qui dilapide tous les biens de la famille, incapable de gagner de l'argent. Les lettres qu'il reçoit de Hambourg, il les brûle au fur et à mesure, comme pour effacer la dette de Heinrich, comme pour ne plus voir la réalité en face qui connote clairement la descente vers la ruine. Anna, dans sa grande bonté et par amour pour lui, finit par se donner à son cousin afin d'éponger ses dettes. C'est un véritable don de soi au sens propre comme au figuré. Heinrich lui demande sa main, elle y répond favorablement dans une intention complètement altruiste, ne désobéissant pas à son oncle lui demandant de ne pas donner son argent à son fils. Voici les paroles de Anna à son tuteur : « 'Vous avez dit hier que je n'avais pas le droit de donner mon argent pour le bonheur de Heinrich ; mais ... si hier vous aviez raison, pendant la nuit, les choses ont changé. [...] car votre Heinrich m'a demandé d'être sa femme et je vais lui dire oui. »<sup>3</sup> (Ib., 68) Cependant, s'il y a bien quelqu'un qui ne change pas, c'est Heinrich, qui, même marié à une femme droite et respectueuse, continue à dilapider tous ses biens :

Mais Heinrich n'oubliait pas sa femme pour autant. Si la chance voulait qu'il se trouvât momentanément en possession d'une somme d'argent, ce qui, à ses yeux,

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Lass mich's nicht sagen, Ohm ! O; ich muss, ich muss es aber haben !' », II, 473.

<sup>2</sup> Ib. : « Carsten hob ihr Antlitz von seinen Knien zu sich auf und sagte : 'Ja, Anna, das denk' ich auch ; aber den Einsatz darf nur Einer geben ; der Eine, der ihm auch das Leben gab. Und nun, mein liebes Kind, nichts mehr von dieser Sache !' », II, 500.

<sup>3</sup> Ib. : « 'Ihr sagtet gestern, ich dürfe nicht zu Heinrichs Glück den Einsatz geben ; aber – wenn Ihr gestern Recht hattet, es ist nun anders geworden über Nacht.' 'Lass das, Kind !', sagte Carsten ; 'du wirst mich nicht bereden.' 'Ohm, Ohm !', rief Anna, und eine freudige Zärtlichkeit klang aus ihrer Stimme, 'es hilft Euch nun nichts mehr ; den Euer Heinrich hat mich zur Frau verlangt, und ich werde ihm mein Jawort geben.' », II, 503.

faisait de lui, à chaque fois, un homme riche, il lui arriver d'en dépenser la moitié pour des chaînes ou des bagues en or [...].<sup>1</sup> (Ib., 73)

Heinrich est incorrigible, sa femme serait bien plus heureuse à savoir qu'il protège leur argent plutôt qu'il ne le dépense en bijoux de toute sorte, même si l'intention est bonne. Ceci d'autant plus que les dettes s'accumulent et : « [...] Carsten, dont on avait dédaigné les mises en gardes initiales, fut contraint de couvrir les dépenses les unes après les autres et d'hypothéquer ses biens pour payer les dettes successives. »<sup>2</sup> (Id.) La conséquence est drastique. En effet, Heinrich, incorrigible, perdu par sa personnalité dépensière, caractère hérité de sa mère, fait donc faillite. Finalement, tous les éléments recueillis précédemment n'ont servi qu'à jalonner la perte de Heinrich jusqu'à ce moment crucial où Carsten refuse catégoriquement d'aider son fils, ici nous relevons le mécanisme lié à l'argent et aux dettes :

- Je ne te comprends pas ! Que dis-tu ? s'exclama le vieillard. L'argent ? Les titres de ta femme ? Non, je ne te les donnerai pas !
- Mais je vais faire faillite, dès demain !
- Les mots avaient été dits avec force et Carsten les avait compris.
- 'Faillite !' Comme abasourdi, Carsten répéta ce mot. [...] J'ai fait beaucoup pour toi, Heinrich ; que Dieu et ta pauvre femme me le pardonnent ! Je n'en ferai pas plus ; quoi qu'il arrive demain ... Nous paierons l'un et l'autre pour notre faute.<sup>3</sup> (Ib., 81)

---

<sup>1</sup> Ib. : « Heinrich hatte bei alledem die Augen für sein Weib noch nicht verloren. Warf das Glück ihm einen augenblicklichen Gewinn zu, der ihn in seinem Sinne jedesmal zum reichen Manne machte, so gab er wohl die Hälfte davon hin, sei es für goldene Ketten oder Ringe oder für einen kostbaren Stoff, um ihren schönen Leib damit zu schmücken. », II, 508. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] Carsten, dessen Warnung man vorher verachtet hatte, musste einen Posten nach dem anderen decken und eine Schuld über die andere auf seine Grundstücke einschreiben lassen. », 507-508.

<sup>3</sup> Ib. : « 'Ich verstehe dich nicht ! Was sagst du ? rief der Greis. 'Das Geld ? Die Papiere deiner Frau ? – Nein, die gebe ich nicht !' 'Aber – ich bin bankerott – schon morgen !' Die Worte waren gewaltsam hervorgestoßen, und Carsten hatte sie verstanden. 'Bankerott !' Wie betäubt wiederholte er das eine Wort. Aber bald danach trat er zu seinem Sohn, und die hagere Hand wie zu eigener Stütze gegen seine Brust pressend, sagte er fast ruhig : 'Ich bin weit mit dir gegangen, Heinrich ; Gott und dein armes Weib wollen mir das verzeihen ! Ich gehe nun nicht weiter ; was morgen kommt, - wir büßen Beide für eigene Schuld.' », II, 515. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction. La référence au péché au sens religieux du terme est claire. Il y a effraction à la loi divine et aux impératifs religieux.

Cette dernière phrase tombe comme un couperet puisque Carsten tient tête à son fils et ne lui cède pas. Cet argent ne sera pas donné à Heinrich. Soulignons l'emploi du mot « faute »<sup>1</sup> (Id.) dans la dernière phrase prononcée. Effectivement, Heinrich est dans le péché d'avoir gaspillé son argent à tort et à travers, tandis que son père est dans la faute de ne pas avoir su redresser son attitude dépensière, dans la faute également de ne plus l'aider à présent. Ce caractère du fils est la manifestation des conséquences que l'hérédité peut tenir dans l'existence des personnages, tel que le naturalisme peut le concevoir<sup>2</sup>. Nous l'exprimons de la sorte, même si en Allemagne, le naturalisme fait une apparition tardive et se noie rapidement parmi tant d'autres courants :

Le naturalisme a existé. Il prit même au début des formes extrêmes, presque expérimentales. Mais il fut comme le *Sturm und Drang*, sous sa forme pure d'une grande brièveté. Abandonnant ses premières exigences, il s'intégra peu à peu dans la tradition qu'il avait projeté de détruire : sa flèche révolutionnaire s'émoussa promptement.<sup>3</sup>

Par ce souci de l'hérédité et d'autorité du père, Storm se range du côté des naturalistes : « [...] il suffisait de gratter fort peu pour retrouver intacts les personnages de la tradition [naturaliste, R.L.] : le père tyrannique [...]. »<sup>4</sup>

Par ailleurs, l'utilisation de la notion de faute place toute la nouvelle dans une conception chrétienne du péché telle que nous pouvons la trouver dans la bible. La fin de l'histoire répond finalement au début dont les repères étaient posés. Heinrich ne change pas, reste dépensier du début à la fin, la scène du puits au commencement de la nouvelle annonce

---

<sup>1</sup> La notion de culpabilité est très forte dans la nouvelle, elle est à associer au péché au sens religieux du terme. En allemand, c'est le même mot qui est employé pour désigner la faute, le péché ou la culpabilité, il s'agit du terme « Schuld ». Deupmann en a fait une étude intéressante dans son *Interpretationen - Theodor Storm Novellen*, op. cit., p. 88-103.

<sup>2</sup> Voir chapitre sur le naturalisme dans les prolégomènes.

<sup>3</sup> Fernand Mossé, *Histoire de la littérature allemande*, en collaboration avec Georges Zink, Maurice Gravier, Pierre Grappin, Heinrich Plard, Claude David, Paris, Aubier-Montaigne, 1995, p. 787.

<sup>4</sup> Fernand Mossé, ib. p. 789. C'est moi-même qui souligne dans la citation. Si Hans Adam Kirch se montre plutôt tyrannique, Carsten Curator, au contraire, ne l'est pas du tout, il est plus faible moralement et psychologiquement. Il répond à la faiblesse de son fils sans être particulièrement autoritaire. Les deux pères ne réagissent pas de manière similaire, même si les fils se ressemblent dans leur attitude dépensière et volage.

effectivement cette scène finale du rejet du père car exaspéré par son fils, ce qui conduit ce dernier à la mort. L'argent est bel et bien un jalon flagrant dans ce texte. Si dans *Kirch*, le récit s'articule autour de la lettre, dans *Curator*, la narration s'organise autour de l'argent.

### L'insatisfaction financière

La nouvelle *Doppelgänger* présente le thème du manque d'argent<sup>1</sup>. A cause de cette pauvreté, une série de malheurs s'enchaînent. Nous observons ici encore que l'argent devient un objet recherché et qu'à cause de son absence se produisent des événements généralement sombres. Lorsque John affronte sa femme et la blesse avec des mots à propos de faire la manche, celle-ci se défend avec le même aplomb. Néanmoins, c'est dans cette bravade que John va pousser Hanna qui va se fracasser la tête contre la vis du poêle et mourir à cause de ce choc. Si le couple avait eu de l'argent, il n'y aurait pas eu de querelle, John n'aurait pas poussé sa femme, elle ne serait pas décédée à la suite de sa chute. John finit par se retrouver seul avec sa petite fille :

Puis vint cet hiver terrible dans les années quarante, au cours duquel les oiseaux tombaient morts du ciel, les chevreuils gelaient dans la forêt au milieu des arbres qui ployaient sous la neige, les pauvres, l'estomac vide, pour ne pas eux aussi mourir de froid, se glissaient dans leurs paillasses dans des chambres qui n'étaient pas chauffées ; car les sources de travail, elles aussi, étaient gelées. »<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 212)

L'hiver n'arrange rien à la situation des pauvres qui souffrent encore davantage de leur pauvreté. Cette situation n'est que la première d'une suite de conditions semblables. La misère ne fait que s'enraciner de plus en plus ardemment : « La misère commençait à régner dans sa chaumière. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 219) A ce stade, John demande même à sa petite fille de faire comme sa mère autrefois et de mendier : « Puis il répéta : 'Christine' et : 'Pourrais-tu

---

<sup>1</sup> A ce propos, voir également le chapitre intitulé 'Le manque d'argent' de la première partie de ce travail.

<sup>2</sup> *Doppelgänger* : « Da kam jener furchtbarer Winter in den vierziger Jahren, wo die Vögel tot aus der Luft fielen und die Rehe erfroren im Walde zwischen den von Schnee gebeugten Bäumen lagen, wo die armen Leute mit ihrem leeren Magen, um nicht gleichfalls zu erfrieren, in ihre kargen Betten krochen, die in ungeheizten Kammern standen ; denn auch die Arbeit war mit eingefroren. », III, 563.

<sup>3</sup> *Ib.* : « [...] das Elend war schon halb in seiner Kate [...]. », III, 569.

mendier ?' »<sup>1</sup> (Ib., 220) Et puis il se reprend, ne pouvant pas demander une telle chose à sa propre fille. A partir de là, tous les ingrédients sont réunis pour entraîner la catastrophe : de la pauvreté, en passant par l'insatisfaction financière, jusqu'au besoin de se chauffer, (pour cette raison, John a ôté les planches qui protégeaient le puits pour les brûler et réchauffer sa maison), et de se nourrir ; oui, tous les éléments sont réunis pour atteindre l'acmé de la catastrophe. En effet, John se déplace dans un champ pour y voler des pommes de terre, il est obligé de le faire de nuit car ce geste est une faute pénale, par conséquent, il en oublie le puits, tombe dedans et y reste terré à tout jamais.

*A cheval* présente Hector de Gribelin à qui a été accordée une gratification de trois cents francs, qui va lui permettre de faire un tour à cheval à la campagne. L'obtention d'un peu plus d'argent qu'à l'accoutumée permet cette sortie exceptionnelle de la famille du personnage principal et c'est à cette occasion que l'accident se produit, en effet, le cheval d'Hector est incontrôlable et renverse une grand-mère sur son passage. Hector se voit entretenir la petite vieille : « Il vaudrait encore mieux la prendre ici, ça nous coûterait moins cher. » (Ib, I, 710) Ainsi, la notion d'argent fortement présente et lourde en connotation dans la vie réelle de l'auteur constitue un enjeu crucial dans ses textes : « Aussi bien n'est-il pas question d'établir un lien étroitement biographique entre Maupassant et son œuvre, mais de montrer que la fonction de l'argent dans celle-ci est à la fois très fondée et immédiatement transposée dans l'imaginaire. »<sup>2</sup> L'argent est l'élément qui provoque la sortie à cheval, mais il est également le moyen à cause duquel Hector renverse une petite vieille pour laquelle on « renvoya la bonne, dont les gages devenaient trop lourds. On économisa davantage encore, la gratification tout entière y passa. » (*A cheval*, I, 710) Pour ainsi dire, ce qui au début devait être un plaisir grâce à plus d'argent, devient un sinistre par manque d'argent pour soigner une petite vieille qui, apparemment, profite largement de la situation. Dans *La ficelle*, c'est la radinerie qui conduit le personnage à sa perte. Maître Hauchecorne ramasse un bout de ficelle, or il est accusé d'avoir volé un portefeuille. La cordelette en question est prise pour le portefeuille, il ne cesse de raconter son histoire de bout de ficelle, personne ne le croit : « Il rentra chez lui, honteux et indigné, étranglé par la colère, par la confusion, d'autant plus atterré qu'il était capable, avec sa finauserie de Normand, de faire ce dont on l'accusait, et même de s'en vanter comme d'un bon tour. » (*La ficelle*, I, 1061) Rien ne pourra sauver ce paysan, rattrapé par son avarice, mais aussi par le hasard, et ne pouvant échapper au regard

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Christine', sagte er nochmals, 'könntest du wohl betteln ?' », III, 570.

<sup>2</sup> Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et l'argent », in *Romantisme*, op. cit., p. 130.

moqueur et tueur de la communauté. *La parure* présente Mathilde Loisel, mécontente de ne pas avoir suffisamment d'argent, notamment pour sortir à la soirée organisée par le ministre de l'Instruction Publique, souffrant du manque d'argent, plus exactement, toujours dans l'insatisfaction et souhaitant obtenir toujours plus, décide d'emprunter à son ami Jeanne Forestier une belle rivière de diamants afin de paraître sous son meilleur jour et de sortir de « la pauvreté de son logement, de la misère des murs, de l'usure des sièges, de la laideur des étoffes. » (*La parure*, I, 1198) Il se trouve cependant qu'elle perd ce bijou et se voit dégringoler les échelons sociaux pour pouvoir racheter un autre collier tout semblable à celui-ci. Pour cette raison, « Mme Loisel connut la vie horrible des nécessiteux. Elle prit son parti, d'ailleurs tout d'un coup, héroïquement. Il fallait payer cette dette effroyable. Elle payerait. On renvoya la bonne<sup>1</sup> ; on changea de logement ; on loua sous les toits une mansarde. » (Ib. I, 1204) L'argent venant à faire défaut, les Gribelin comme les Loisel sont confrontés à la misère. Le déclin des Loisel est engendré par le désir de paraître aisée de l'épouse. Cet attrait pour l'argent ou ce désir de paraître riche, est contradictoirement la lancée vers la perte d'argent ou la chute dans la pauvreté. Ironie du sort, la parure de Mme Forestier était en fait fautive et Mme Loisel a perdu toute son énergie, sa beauté et son argent pour rembourser un bijou qui finalement n'avait aucune valeur marchande. Tous ces objets sont faux : la fautive parure ou le faux portefeuille ; ainsi, le hasard se joue des personnages, les conduisant dans le malheur pour rien. Dans *Le vagabond*, même scénario que pour *Doppelgänger*, en effet, il n'y a pas de travail, pas d'argent, la seule possibilité qui lui est offerte est celle du vol, rappelons le vol de pommes de terre dans la nouvelle allemande. Ainsi Jacques Randel pénètre dans une maison parce que la faim le terrasse : « Et tout à coup, la faim, une faim féroce, dévorante, affolante, le souleva, faillit le jeter comme une brute contre les murs de cette demeure. » (*Le vagabond*, II, 864) Dans cette maison, il se sent bien à son aise : « Puis il prit encore des choux, des carottes, des oignons, jusqu'à ce que son assiette fût pleine, et l'ayant posée sur la table, il s'assit devant, coupa le bouilli en quatre parts et dîna comme s'il eût été chez lui. » (Id.) Il se jette ensuite sur une bouteille d'eau-de-vie et devient complètement ivre. C'est ainsi qu'il se remet en marche sur la grand-route se faisant de nouveau prendre pour la seconde fois par les gendarmes et finissant en prison. Ainsi, la crise économique de 1882 conduit ce personnage à vagabonder afin de trouver du travail. Puisque rien ne se présente à lui, il se voit contraint de voler, de boire pour oublier sa vie de misère, pour finir, ce manque d'argent le conduit directement dans une geôle. Enfin, la dernière nouvelle de Maupassant concernant la

---

<sup>1</sup> Même situation que pour Hector de Gribelin dans *A cheval*, R.L.

thématique de l'argent est *Le champ d'oliviers*. Dans ce texte, l'abbé de Vilbois, avant d'être curé, appartenait au rang des gens riches car « [...] pendant qu'il achevait ses études, son père succomba à une pneumonie à la suite de chasses au marais, et sa mère, saisie par le chagrin, mourut peut de temps après. Donc ayant hérité soudain d'une grosse fortune, il renonça à des projets de carrière quelconque pour se contenter de vivre en homme riche. » (*Le champ d'oliviers*, II, 1181) De par son rang, il s'autorise à tomber amoureux et à épouser une actrice, qui le trompe avec un autre homme. Il la quitte enceinte, empli d'amertume et de rage à son encontre. A partir de là, il décide d'« offrir à l'Eglise une vie brisée qu'il avait failli lui donner vierge. Il se fit donc prêtre. » (Ib., II, 1184) Le thème de l'argent concerne le fils de l'abbé qui n'en a pas, tandis que le père en possède. Rappelons que ce dernier, au moment de quitter sa femme adultère, ne savait pas qu'elle était enceinte de lui. Le baron de Vilbois a eu donc un fils avec Rosette, la comédienne. Philippe-Auguste, le fils, est malaimé par son beau-père qui le rejette. La mère, se sachant mourir, réclame de l'argent à cet homme pour son fils, voilà ce qu'il lui répond :

'Rosette, je vous ai donné trente-cinq mille francs par an, depuis trente ans, cela fait plus d'un million. Vous avez vécu en femme riche, en femme aimée, j'ose dire, en femme heureuse. Je ne dois rien à ce gueux [Son beau-fils, R.L.] qui a gâté nos dernières années ; et il n'aura rien de moi. Il est inutile d'insister. Nommez-lui l'autre si vous voulez [L'autre, son père, le baron de Vilbois, R.L.]. je le regrette, mais je m'en lave les mains.' (Ib., II, 1198)

Ainsi, le beau-père renvoie hors de sa maison ce fils qui n'est pas le sien, il lui remet de l'argent et le prie de ne pas ennuyer son père. Voici l'attitude du fils face à son beau-père lui remettant cette somme d'argent. Le comportement de Philippe-Auguste est révélateur de son caractère difficile et hargneux :

Il [Le beau-père, R.L.] m'offre un billet de mille ... mille ... mille ... qu'est-ce que je pouvais faire avec mille francs ... moi ... un homme comme moi. Je vis qu'il y en avait d'autres dans le tiroir, un vrai tas. La vue de c'papier-là, ça me donne une envie de chouriner<sup>1</sup>. Je tends la main pour prendre celui qu'il m'offrirait, mais au lieu de

---

<sup>1</sup> Argot : « Frapper avec un couteau, donner un coup de surin [poignard, R.L.].

<http://fr.wiktionary.org/wiki/chouriner>. Site consulté en février 2012.

recevoir son aumône, je saute dessus, je le jette par terre, et je lui serre la gorge jusqu'à lui faire tourner de l'œil, puis, quand je vis qu'il allait passer, je le bâillonne, je le ligote, je le déshabille, je le retourne et puis ... Ah ! Ah ! Ah ! ... je vous ai drôlement vengé ! ... »<sup>1</sup> (*Le champ*, II, 1199)

Comme pour Heinz dans *Kirch*, il s'empare de l'argent et quitte la maison définitivement. Avant de partir, il prend un malin plaisir à torturer son beau-père :

Il se tortillait comme une anguille ... mais je l'avais bien bâillonné, il ne pouvait pas crier. [Philippe-Auguste s'« amuse » à brûler son beau-père avec un tisonnier, R.L.] Puis je pris les billets – douze – avec le mien ça faisait treize ... ça ne m'a pas porté chance. Et je me suis sauvé en disant aux domestiques de ne pas déranger monsieur le comte jusqu'à l'heure du dîner parce qu'il dormait. (*Ib.*, II, 1200)

En sa possession : treize billets. Philippe-Auguste, ajoute pour rire que cela ne lui porte pas chance. En effet, il se fait prendre et écope de trois ans de prison. Après cela, il va retrouver son père, l'abbé de Vilbois dans sa bastide au milieu des champs d'oliviers, cependant, comme avait pu le prédire la scène évoquée ci-dessus, seul le malheur est au rendez-vous, la rencontre se passe mal, « le père et le fils dormaient, l'un la gorge coupée, du sommeil éternel, l'autre du sommeil des ivrognes. » (*Ib.*, II, 1204)

Dans ces extraits de texte, le réalisme est irréprochable, Maupassant indiquant précisément les sommes d'argent à déverser : gratification de 300F pour Hector de Gribelin, Mme Loisel a besoin de 400F pour acquérir une robe de bal, ainsi tout est précisément dit, il est question de sous qui manquent et qui entraînent les protagonistes vers des aventures hasardeuses :

---

<sup>1</sup> Cette scène ne va pas sans rappeler le départ de Heinz de la maison familiale, le père lui remettant une enveloppe remplie de billets. Comme le fils Vilbois, Heinz considère cette somme d'argent comme une aumône, il écrit en anglais sur l'enveloppe : « Thanks for the alms and farewell forever. » Texte, III, 118, traduction, 115. Les deux fils en question considèrent très mal cette offrande de la part du père pour l'un, du beau-père pour l'autre. Heinz quitte la maison, prenant un peu d'argent et disparaissant à tout jamais ; concernant Philippe-Auguste, ce don provoque chez lui une crise de nerf le poussant à torturer son beau-père, puis, comme Heinz, à quitter la maison définitivement .

Mais dans ces récits, comme dans les récits qui portent sur l'amour et la mort, tout est permis, tout est possible, et le hasard est roi. L'argent représente tellement de choses essentielles pour le héros, que le lecteur est prêt à en suivre avec sympathie les aventures les moins plausibles.<sup>1</sup>

Pour clore sur ce chapitre sur l'argent, ajoutons qu' [...] :

à considérer l'ensemble des récits sur l'argent écrits par Maupassant, on s'aperçoit qu'il existe en eux, au-delà du réalisme, cette espèce de folie accélérative débouchant sur le dérisoire, sur l'injustifié. L'argent est le point de départ d'un ébranlement qui le dépasse beaucoup, avant de retomber au néant dont il vient.<sup>2</sup>

Cet ébranlement, dans notre travail, nous le dénommons 'décliv', autrement dit, ce passage d'un état à l'autre assurant un renversement brutal de la situation mise en place.

#### **4.2 L'expression du temps à travers l'évocation d'un objet**

Le temps qui passe est profondément instillé dans les textes de Storm et de Maupassant. Ainsi, ces lectures sont ponctuées, rythmées, agencées et finalement organisées autour d'un objet indicateur du temps qui passe. Pour être plus précis, disons plutôt qu'il s'agit de différents objets jouant tous le même rôle. Citons-les : dans *Curator*, nous rencontrons l'horloge et la cloche du beffroi, ainsi que la montre ; dans *Kirch*, nous y trouvons également le tintement du clocher ; dans *Doppelgänger*, y figurent l'horloge et la montre. Chez Maupassant, le temps est concrètement figuré par le gong d'une cymbale chinoise dans *Le champ d'oliviers*. Le point commun aux textes ci-dessus choisis, consiste en un temps qui ponctue les actions narrées. Plus exactement, il s'agit d'une durée illimitée, sur laquelle agit une accentuation à un moment donné, généralement à un instant crucial dans le déroulé de l'action. Nous avons affaire à un temps représenté par une roue « avec 'son', [R.L.] mouvement tournant, [...] qui 'décrit', [R.L.] le cycle de la vie et, en général, par

---

<sup>1</sup> Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et l'argent », in *Romantisme*, op. cit., p. 131.

<sup>2</sup> Id.

toutes les figures circulaires. »<sup>1</sup> Ce temps ressemble à une toupie dont le « centre du cercle est alors considérée comme l'aspect immobile de l'être, le pivot qui rend possible le mouvement des êtres, tout en s'opposant à celui-ci comme l'éternité au temps. »<sup>2</sup> A cette représentation du temps s'ajoute la définition généralement admise de la conception platonicienne qui rapproche le temps de l'image mobile de l'immobile éternité :

[...] son auteur [l'auteur du monde, R.L.] s'est préoccupé de fabriquer une certaine imitation mobile de l'éternité et, tout en organisant le Ciel, il a fait, de l'éternité immobile cette image éternelle qui progresse suivant la loi des Nombres, cette chose que nous appelons le Temps. En effet, les jours et les nuits, les mois et les saisons n'existaient point avant la naissance du Ciel, mais leur naissance a été ménagée, en même temps que le Ciel a été construit. Car tout cela, ce sont des divisions du Temps : le passé et le futur sont des espèces engendrées du Temps, et lorsque nous les appliquons hors de propos à la substance éternelle, c'est que nous en ignorons la nature.<sup>3</sup>

Si l'éternel mouvement comme le décrit Platon agence l'existence des personnages, cependant, l'objet désignateur du temps ne fait que couper brutalement cette ligne illimitée du temps qui passe. Pour résumer, concevons le temps chez Storm et Maupassant comme une ligne droite éternelle, qui éventuellement peut se refermer sur elle-même, dans ce cas, parlons plus précisément d'un cercle fermé, sur lequel interviennent les objets indicateurs du temps en brisant cette linéarité cyclique et infinie. Voilà donc le rôle que jouent ces objets et ce, nous allons le démontrer en nous appuyant sur les textes à l'étude, de manière frappante. Ainsi, la représentation du temps dans ces textes correspond à l'étymologie du mot du latin médiéval *tempus* dont la racine signifie 'couper, diviser'. Ce terme désigne l'une des caractéristiques principales du temps « qui 'fauche' ou 'moissonne' les heures de l'existence terrestre. »<sup>4</sup> Pour ainsi dire, le temps est interrompu, un couperet s'abat sur cet enchaînement temporel.

---

<sup>1</sup> « Temps », in *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 938.

<sup>2</sup> « Temps », id.

<sup>3</sup> Platon, *Œuvres complètes*, Tome X, « Timée », Paris, Les belles Lettres, 1980, 37d-38a. C'est moi-même qui souligne.

<sup>4</sup> « Temps », in *Symboles et Allégories*, op. cit., p.18-23, p. 18.

## Le beffroi

Pour la suite, nous faisons référence à la cloche du beffroi dans *Kirch*. Regroupons ici six passages. Le premier se situe à peu près dans le premier tiers de la nouvelle. Cela fait quinze ans que Heinz n'a pas revu les siens. Le chapitre commence par une considération généraliste sur l'utilité du beffroi : la jeunesse opte pour la destruction du clocher estimant que celui-ci ne sert plus à rien, au contraire, les anciens sont favorables à sa conservation. Le rapport du beffroi avec le passé et le côté conservateur de la société est révélé dans ces lignes :

La démolition du beffroi avait bien été proposée durant un conseil municipal par un jeune membre qui considérait cela comme une antiquité inutile, mais deux vieux messieurs lui avaient opposé un sermon : quand ils étaient jeunes, la cloche les avait obligés maintes fois à rentrer chez eux avant de commettre des bêtises ; ils ne voyaient pas pourquoi la jeunesse et les domestiques d'aujourd'hui ne devraient pas observer la même discipline. Et comme à l'accoutumée, la petite cloche du beffroi tintait, dispersait les couples qui bavardaient près de la fontaine sur la place du marché.<sup>1</sup> (*Kirch*, 52)

L'objet oppose ici les plus âgés et les jeunes, nous avons affaire à une sorte de querelle entre les nouveaux et les anciens, ces derniers sortant victorieux de cette confrontation d'idées. Il apparaît clairement que la société dans laquelle vivent Hans et Heinz est conservatrice, s'appuyant sur des acquis ancestraux et ne pouvant, par conséquent, peu évoluer. Heinz aux mœurs plus ouvertes, vit dans ce milieu se heurtant à ses exigences et ses interdits d'hier. Le beffroi et sa cloche en sont ici représentatifs.

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « [...] die Abschaffung der Bürgerglocke als eines alten Zopfes war in der Stadtverordneten-Versammlung von einem jungen Mitgliede zwar in Vorschlag gebracht worden, aber zwei alte Herren hatten ihr das Wort geredet ; die Glocke hatte sie in ihrer Jugend von manchem dummen Streich nach Haus getrieben ; weshalb sollte jetzt das junge Volk und das Gesinde nicht in gleicher Zucht gehalten werden ? Und nach wie vor, wenn es zehn vom Turm geschlagen hatte, bimmelte die kleine Glocke hinterdrein und schreckte die Pärchen auseinander, welche auf dem Markt am Brunnen schwatzten. », III, 83. A propos de temps, nous relevons également la double évocation du chiffre dix-sept : Heinz part sur l'Hammonia à dix-sept ans, et revient dix-sept ans plus tard sur terre. Il y a évocation d'un 'avant' et d'un 'après', dix-sept ans avant et dix-sept ans après. Le passé et la modernité sont séparés de dix-sept ans.

Ensuite, le beffroi sonne à quatre reprises pour signifier à chaque fois une tension dans le texte. D'abord, lorsque Heinz est rentré à la maison, des doutes quant à son identité se lèvent à cause du tatouage en forme d'ancre qui a disparu de son bras. Mélancolique et après les dix coups du beffroi, enfreignant de la sorte la loi paternelle, Heinz prend la décision de se rendre à la taverne où travaille Wieb, mais cela, il ne le sait pas encore : « Pourtant il s'approcha, et au moment où il entendit la cloche du beffroi en ville, il s'enfonça dans la salle basse, mais spacieuse, de l'auberge. »<sup>1</sup> (Ib., 100)

Deuxième passage où il est question du beffroi, il s'agit du moment où Hans prend la décision de renvoyer le prétendu fils en lui remettant l'enveloppe contenant des billets. Contre de l'argent, le père se débarrasse de son fils, l'excluant loin de la maison familiale et des siens. Le beffroi sonne les dix coups après lesquels Heinz rentre se coucher, c'est le lendemain matin qu'il trouve l'enveloppe de billets : « Il [Heinz, R.L.] ne vint pas non plus pour le repas du soir, pourtant lorsque sonna la cloche du beffroi, il remonta l'escalier et il alla dans sa chambre. »<sup>2</sup> (Ib., 114) C'est la seule fois où Heinz respecte le code paternel et social.

Le beffroi sonne pour la troisième fois dans un des moments atteignant l'acmé de la dramaturgie, en effet, il s'agit de l'instant où Heinz, après avoir pris seulement quelques billets de l'enveloppe remis par Hans, quitte définitivement la maison familiale. Le père surveille les pas de Heinz dans l'escalier, mais ne bouge pas. A ce moment précis sonne le clocher : « Avant le point du jour, Hans Kirch s'était déjà assis dans son lit. A chaque coup sonné au clocher, il avait tendu davantage l'oreille pour essayer de distinguer en haut, un premier mouvement. [Il s'agit des mouvements engendrés par Heinz dans sa chambre à l'étage, R.L.]. »<sup>3</sup> (Id.) Les coups de cloche du beffroi coïncident avec la clé que tourne Heinz dans la serrure afin d'ouvrir la porte pour partir sans jamais revenir. La clé symbolisant les entrées et les sorties des personnages correspond ici à une sortie irrévocable de Heinz. Le moment où la clé tourne dans la serrure est concomitant à celui où sonne le beffroi :

---

<sup>1</sup> Ib. : « Dennoch schritt er darauf zu, und als er eben von der Stadt her die Bürgerglocke läuten hörte, trat er in die niedrige, aber geräumige Schenkstube. », III, 110.

<sup>2</sup> Ib. : « Er kam auch nicht zur Abendmahlzeit ; aber als die Bürgerglocke läutete, stieg er die Treppe wieder hinauf und ging in seine Kammer. », III, 117-118.

<sup>3</sup> Ib. : « Hans Kirch hatte schon vor dem Morgengrauen aufrecht in seinem Bett gesessen ; mit jedem Schläge der Turmuhr hatte er schärfer hingehorcht, ob nicht ein erstes Regen in dem Oberhause hörbar werde. », III, 119.

Après une longue attente, il lui [à Hans, R.L.] avait semblé qu'une fenêtre s'ouvrait, mais tout était redevenu silencieux, et les minutes s'écoulèrent comme si elles ne voulaient pas passer. Elles s'écoulèrent néanmoins, et il finit par entendre une porte grincer légèrement, des pas descendre l'escalier jusque dans le corridor, et ... oui, tourner la clé dans la serrure de la porte d'entrée. Il voulut se lever brusquement, mais non, il ne voulait pas, bien sûr.<sup>1</sup> (Ib., 117-118)

Cet extrait est le plus poignant et le plus marquant dans l'expression du temps à travers l'objet qu'est la cloche du beffroi fondamentalement lié à celui de la clé soulignant ici un départ irréversible. L'apogée de l'action est atteint ici et va continuer à se dérouler jusqu'à la fin du récit. Quelques pages plus loin, il s'agit de la quatrième évocation de la cloche du beffroi, Hans « était entré à son habitude, au dixième coup de l'horloge dans sa chambre, située du côté cour. »<sup>2</sup> (Ib., 125). Ce mouvement de Hans correspond à une habitude bien ancrée dans les mœurs et quasiment intouchable. Hans appartient à une génération passée qui est loin de toute modernité et à laquelle, cependant, appartient son fils qu'il a rejeté. Les deux générations n'ont pas pu s'entendre sur les règles de vie, sur la modernité qui point, ce qui a poussé le père à se séparer de son fils, geste irréfutable et douloureux pour les deux personnages. Ce dernier moment où la cloche du beffroi sonne, fait donc référence à un homme, Hans, marqué par le passé ; mais également à un avenir qui va différer puisque Lina a donné naissance à un enfant à l'étage de la maison. Ce coup du beffroi renvoie aussi à un signe plus funeste puisqu'il correspond en outre à la tempête qui se lève : « C'était l'époque des tempêtes d'équinoxe, et l'on entendait à l'extérieur toute la puissance du vent ; tantôt cela hurlait dans les couches supérieures de l'atmosphère, tantôt cela descendait et grondait contre les carreaux de la fenêtre. »<sup>3</sup> (Ib., 125-126) Pour résumer, la cloche du beffroi est associée ici à trois événements : le premier concerne la pensée conservatrice de la société ainsi que celle

---

<sup>1</sup> Ib. : « Nach langem Harren war ihm gewesen, als würde dort ein Fensterflügel aufgestoßen ; aber es war wieder still geworden, und die Minuten dehnten sich und wollten nicht vorüber. Sie gingen dennoch ; und endlich vernahm er das leise Knarren einer Tür, es kam die Treppe in den Flur hinab, und jetzt – er hörte es deutlich, wie sich der Schlüssel in dem Schloß der Haustür drehte. », III, 119.

<sup>2</sup> Ib. : « Eines Abends, da es schon Herbst geworden – es jährte sich gerade mit der Abreise seines Sohnes - , war Hans Kirch gewöhnlich mit dem Schläge Zehn in seine nach der Hofseite gelegene Schlafkammer getreten. », III, 123. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>3</sup> Ib. : « Es war die Zeit der Äquinoktialstürme, und hier hinaus hörte man die ganze Gewalt des Wetters ; bald heulte es in den obersten Luftschichten, bald fuhr es herab und tobte gegen die kleinen Fensterscheiben. », III, 123.

du père, Hans. En effet, elle est le signe à grande échelle de l'autorité sociale, à petite échelle, de l'autorité paternelle :

Si la cloche est la voix de Dieu, elle évoque les grondements d'un père en colère contre son enfant désobéissant. Nous proposons de traduire le son de la cloche comme un avertissement péremptoire se rapportant au besoin de rompre avec une disposition psychologique incompatible avec le sens de la vie de l'individu. [...] Plus qu'une voix qui rappelle à l'esprit, c'est un grondement qui se répercute dans la conscience coupable comme un tonnerre ou le bruit d'un tambour.<sup>1</sup>

Le second événement est la naissance d'un enfant, donc synonyme d'un renouveau, voire d'un jaillissement de vie. Le troisième concerne l'annonce d'une tempête donc précipite la déchéance finale. L'intensité des événements va crescendo et atteint ici un niveau très élevé ; il y a eu un moment de répit au milieu du récit afin d'atteindre l'acmé de la tragédie en fin de nouvelle.

### **L'horloge de salon**

L'horloge est un des objets manifestant le mieux l'appartenance à une certaine classe sociale : « Dans l'intérieur bourgeois ou petit-bourgeois, elle [l'horloge, R.L.] devient pendule, couronnant souvent la cheminée de marbre, elle-même dominée souvent par la glace – le tout constituant le plus extraordinaire raccourci de la domesticité bourgeoise. »<sup>2</sup> Un rapprochement peut ainsi s'effectuer entre le miroir et l'horloge, le premier étant directement lié à l'espace, tandis que le second : « L'horloge, est paradoxalement symbole de permanence et d'introjection du temps. »<sup>3</sup> Nous avons regroupé cinq passages dans la nouvelle *Curator* qui relatent d'un objet relatif au temps. La première évocation se situe au début du texte et fait partie d'une longue description de la salle-de-séjour de Carsten. L'horloge qui est ici dépeinte par Storm fait écho à la description d'un tableau qui se trouve dans cette salle-à-manger et qui représente les ancêtres du personnage principal. L'évocation de l'horloge est indirecte parce qu'elle est liée au tableau. Les ancêtres représentent évidemment le temps passé, tandis que cet objet-horloge désigne une brisure sur cette ligne du temps. Ainsi, sur le tableau apparaît un

---

<sup>1</sup> Georges Romey, *Dictionnaire de la symbolique, Les éléments de la nature, les états émotionnels, la cinétique, les mouvements, les sens et les perceptions*, op. cit., p. 308.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 33.

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, id.

enfant qui monte un cheval de bois. Est indiqué que ce cavalier n'est plus, l'objet en bois lui survivant et se trouvant dans « la cage de l'horloge murale qui, en face du tableau, s'efforçait encore de mesurer de son tic-tac régulier la fuite du temps. »<sup>1</sup> (*Curator*, 31) L'horloge est de nouveau évoquée un tout petit peu plus loin, plus exactement, c'est à travers le sens de l'ouïe que Storm nous la signale. Il s'agira ici du deuxième passage évocateur du temps. Un bruit régulier rythme la vie des individus vivant dans cette maison. Celui-ci est qualifié de bruyant, nous pouvons imaginer qu'il est persistant et que la maison de Carsten respire au rythme de ce tic-tac, tandis que l'horloge supporte l'adjectif « vieille » (Id.), comme si elle-même, avait déjà beaucoup vécu, et vu des événements existentiels tout en continuant à rythmer la vie présente et à venir, le passé se mêlant directement à l'instant et au futur : « Rares étaient encore les traces de pas sur le sable de mer blanc qu'Anna avait répandu sur le parquet avant d'aller à l'hôtel de ville, et le tic-tac de la vieille horloge résonnait si fort dans cette solitude qu'on eût dit qu'elle appelait le maître des lieux à reprendre son travail habituel. »<sup>2</sup> (Ib., 33) Ce tic-tac permanent, incessant est le corollaire des battements du cœur qui s'arrêtent lorsque l'individu est mort. Ainsi, l'horloge est arrêtée lors de la mort d'un défunt de la famille, les aiguilles indiquant l'heure à laquelle le sujet a quitté la vie. Le tic-tac est à l'exemple de la vie qui s'avance, surexposant la fragilité de l'existence et l'utopie de l'éternité : « Tout le monde a éprouvé combien le tic-tac d'une pendule ou d'une horloge consacre l'intimité d'un lieu : c'est qu'il le rend semblable à l'intérieur de notre propre corps. L'horloge est un cœur mécanique qui nous rassure sur notre propre cœur. »<sup>3</sup> L'horloge de la salle-de-séjour est à rapprocher de la solitude de Carsten liée au silence et au passé ; tandis que l'horloge, avec son tic-tac bruyant, désigne le moment présent qui fuit vers l'avenir, laissant derrière elle un passé ressenti comme douloureux avec l'évocation des ancêtres décédés. Le quatrième passage où figure l'objet représentant le temps se situe au trois-quart de la nouvelle, juste avant que Anna prenne la décision d'accepter d'être la femme de Heinrich et d'acheter la petite maison, rue du Sud avec lui. Anna est sûre d'elle, cependant, tout de même tracassée car elle sait très bien à quoi s'attendre. C'est presque dans un acte de hardiesse et de bravoure que Anna choisit

---

<sup>1</sup> *Curator* : « [...] und nur sein Steckenpferdchen hatte noch lange in dem Gehäuse der Wanduhr gestanden, die dem Bilde gegenüber noch jetzt wie damals mit gleichmäßigem Ticktack die fliegende Zeit zu messen suchte. », II, 470. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>2</sup> Ib. : « Der weiße Seesand, womit Anna vor ihrem Gange nach dem Rathause die Dielen bestreut hatte, zeigte noch fast keine Fußspur, und die alte Wanduhr tickte in der Einsamkeit so laut, als wolle sie ihren Herrn an die gewohnte Arbeit rufen. », II, 472.

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 34.

d'être attachée à Heinrich par les liens du mariage. A cet instant de la nuit, que : « Les fenêtres étaient restées ouvertes et avaient laissé entrer la fraîcheur du soir. Mais Anna ne pouvait trouver le sommeil ; lorsque le bruissement du poirier, agité par le vent, cessait, à intervalles réguliers, le son de l'horloge de l'église parvenait jusqu'à elle, et elle comptait les heures les unes après les autres. »<sup>1</sup> (Ib., 66) Le tic-tac de l'horloge personnel coïncide avec celui de l'horloge commune comme pour insister davantage sur les événements funèbres qui vont s'abattre sur l'existence de Anna.

Dans *Kirch*, le tic-tac de l'horloge est signalé lorsqu'on apprend dans la bouche de l'épicier Rickerts que Heinz pourrait être de retour dans sa ville natale après dix-sept années d'absence. D'après les commérages, il apparaîtrait sous le nom d'emprunt de John Schmidt, c'est ce qu'écrit Fritz Reimers dans une lettre. Après l'annonce de cette nouvelle, « le silence envahit la pièce, on n'entendait plus que le tic-tac de l'horloge. »<sup>2</sup> (Ib., 64)

La troisième nouvelle à l'étude de l'auteur allemand commence d'emblée avec le tic-tac d'une horloge. Dès la première page, l'histoire s'inscrit dans un temps particulier qui est aussi celui du souvenir. En effet, l'histoire de Christine appartient au passé. C'est une sorte de retour en arrière auquel nous assistons, l'histoire appartenant à la remémoration. Christine par l'intermédiaire du narrateur qui loge à l'auberge à l'Ours, là où ils font connaissance, va plonger dans son passé et ainsi connaître qui était son père alors qu'elle a effacé un pan de son enfance. A travers ce tic-tac mélodieux et rythmé, toute la narration s'inscrit dans un temps hors temps. Le narrateur s'est en effet endormi « bercé par le tic-tac d'une horloge [...] »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ib. : « Die Fenster hatten offen gestanden und die Abendfrische eingelassen ; aber Anna konnte den Schlaf nicht finden ; in das Rauschen des Birnbaums trug der Wind in langen gemessenen Pausen den Schall der Kirchenuhr herüber, und sie zählte eine Stunde nach der anderen. », II, 502.

<sup>2</sup> Ib. : « Es wurde ganz still im Zimmer, nur der Perpendikel der Wanduhr tickte [...] », III, 90.

<sup>3</sup> *Doppelgänger* : « Am Tage nach meiner Ankunft war ich nach Besteigung des Fuchsturms und nach manchem anderen Auf- und Absteigen spät Nachmittags in das geräumige, aber leere Gastzimmer zurückgekehrt und hatte mich sommermüde vor einer Flasche Ingelheimer hinter dem kühlen Ofen in einen tiefen Lehnstuhl gesetzt ; eine Uhr pickte, die Fliegen summten am Fensterglas, und mir wurde die Gnade, davon in den Schlaf gewiegt zu werden, und zwar recht tief. », III, 517. Traduction complète de la citation : « Le lendemain de mon arrivée, après être monté à la Tour du Renard et avoir fait bien d'autres escalades, j'étais revenu en fin d'après-midi dans la salle de l'auberge spacieuse mais vide et, las des chaleurs de l'été, m'étais assis dans un profond fauteuil derrière le poêle éteint, avec une bouteille de vin de Ingelheim ; bercé par le tic-tac d'une horloge et le bourdonnement des mouches contre les carreaux, j'eus bientôt le bonheur d'être plongé dans un profond

(*Doppelgänger*, 159) Quoi de plus atemporel que le sommeil dans lequel est plongé le dormeur dont la conscience est totalement au repos et sans considération du temps qui passe ? Le temps de la narration passe de manière parallèle au temps du narré. L'horloge est ici bien évidemment à relier au trajet qui mène vers la mort, le tic-tac régulier marqué par le balancier ne faisant que marquer symboliquement cette traversée vers la mort. Etant donné que l'horloge est l'objet concret symbolisant une notion abstraite qui est le temps : « Ceci à tel point que, dans plusieurs cultures, le tic-tac de l'horloge à balancier signale la vie-même. [...] ». Le rythme vital de l'horloge, souligne par la sonnerie des heures, symbolise l'écoulement du temps vers la mort, dans la terreur du néant ou dans l'espoir d'une vie future. »<sup>1</sup> L'association à la mort, mais aussi à la vie nous mènera dans la troisième partie de notre travail à l'évocation de l'élan vital, car derrière la mort se cache aussi un soupçon de vie et l'horloge est aussi là pour le manifester.

### **La cloche d'entrée**

La cloche d'entrée n'indique pas l'heure comme l'horloge ou la montre, elle n'est pas indicatrice d'une durée ou significative du temps qui passe, néanmoins, nous faisons le choix de l'associer aux objets du temps dans le sens où elle rythme les entrées et sorties de la maison par les personnages. Celles-ci intervenant dans des moments cruciaux de l'histoire et le bruit de la cloche d'entrée répondant en quelque sorte à celui de l'église. Ainsi, le premier tintement de la cloche d'entrée correspond au moment où Heinrich rentre à la maison à la Pentecôte, devant initialement rentrer plus tôt, il était effectivement attendu pour Noël. Il est reçu par Brigitte et Anna, leur racontant ses péripéties tandis que Carsten est absent :

Lorsque, peu après, la cloche de la porte résonna discrètement, annonçant l'arrivée du maître de maison absent jusque-là, Heinrich, dont on avait déjà pris bien soin, était

---

sommeil. » La Tour du Renard ou « Fuchsturm » en allemand est un lieu de promenade inhabituel du narrateur, celle-ci se trouve au sud-est de Iéna, elle ne va pas sans faire penser à la nouvelle *La Petite Roque* dans laquelle le Maire Renardet se jette du haut de la tour du Renard pour échapper à ses cauchemars après l'assassinat de la fillette. Le nom du maire est à mettre en relation avec celui de la tour.

<sup>1</sup> « Horloge », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 2, p. 1696.

assis dans la salle, devant la table où l'on servait le café, racontant aux femmes qui écoutaient les merveilles de la grande ville et de ses propres activités.<sup>1</sup> (*Curator*, 51)

Le deuxième moment où la cloche de la maison retentit correspond à l'arrivée de Jaspers qui se présente pour annoncer à Carsten que l'épicier de la rue du Sud a fait faillite et que sa maison est à vendre :

Un après-midi de septembre – il faisait très chaud – la cloche de la porte d'entrée sonna. Aussitôt la tante Brigitte quitta la cuisine où elle s'affairait avec Anna et sortit dans le couloir. 'Mon Dieu ! s'écria-t-elle, voilà l'oiseau de malheur, comme l'appelle Monsieur le Maire ! Que peut-il bien nous vouloir ?'<sup>2</sup> (*Ib.*, 57)

Dans ces dernières lignes, nous avons associé l'horloge et le temps à la clochette d'entrée qui n'a aucun lien direct avec la temporalité, mais qui, de par sa fonction, connote les entrées et les sorties des personnages. Par cet intermédiaire, nous relevons aussi un rapport au temps puisque bouger dans l'espace s'inscrit dans une durée.

### **La montre**

La particularité de la montre consiste dans son individualité, à la différence de l'horloge ou de la cloche. Ainsi, le personnage la possédant la détient pour lui seul, cette attitude appartient presque à l'égoïsme dans cette possession, tout comme il se trouve également quelque chose d'orgueilleux, puisque la montre implique la possession du temps, c'est purement et simplement une manière de détenir un élément indomptable, immaîtrisable et appartenant à l'abstrait. Il y a quelque chose de glorieux et victorieux dans cet acte de posséder :

D'une part, elle [la montre, R.L.] nous informe sur le temps objectif : or, l'exactitude chronométrique est la dimension même des contraintes pratiques, de l'extériorité

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Als kurz darauf ein gemessenes Läuten der Türschelle die Ankunft des bisher abwesenden Hausherrn anzeigte, saß Heinrich bereits wohl versorgt im Zimmer vor dem Kaffeetische, den aufhorchenden Frauen Wunder der Großstadt und seiner eigenen Tätigkeit verkündend. », II, 488.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Es war an einem heißem Septembernachmittag, als die Glocke an der Haustür läutete und gleich darauf Tante Brigitte aus der Küche, wo sie mit Anna beschäftigt war, auf den Flur hinaustrat. 'In Christi Namen !' rief sie, 'da kommt der Stadtunheilträger, wie der Herr Bürgermeister ihn nennt ! Was will der von uns !' », II, 493.

sociale et de la mort. Mais en même temps, qu'elle soumet à une temporalité irréductible, la montre en tant qu'objet aide à s'appropriier le temps. [...] L'objet-montre dévore le temps. [...] C'est une quantité domestiquée.<sup>1</sup>

La montre de Carsten se prend dans sa bague : « Mais lorsqu'il voulut accrocher la montre, comme il avait coutume de le faire, à l'un des montants, la chaînette d'acier se prit dans une bague en or qu'il portait au petit doigt [...]. »<sup>2</sup> (*Curator*, 36) Nous avons vu plus haut la signification du bijou porté par Carsten. Cette bague, il la tient fort dans sa main et l'observe tandis que « dehors, au clocher de l'église, une heure sonna »<sup>3</sup> (Id.) : « Il prit de nouveau la petite bague et la tint devant lui ; à travers l'étroit cercle de métal, comme profondément enfouie dans le passé, il eut la vision de sa belle épouse à qui, excepté lui, personne au monde ne pensait plus. »<sup>4</sup> (Ib., 40) Une coïncidence existe entre la forme cyclique du temps représenté par un cercle fermé tel qu'on le définissait plus haut et l'anneau que forme la bague. L'expression du passé, de la nostalgie et par là-même, de la douleur est fortement significative dans l'évocation de ce passage. En effet, Carsten est envahi par la souffrance à cet instant précis : « Son visage reflétait les douces pensées où il s'abîmait ; puis, soudain, une expression de douleur le traversa : Juliane lui parut si délaissée dans son abîme. »<sup>5</sup> (Id.) L'allégorie de l'abîme [en allemand, « dort unten », traduction littérale : « là-bas en bas », R.L.] désignant la souffrance de Carsten est corrélative au temps qui passe, qui fuit et qui n'est plus. C'est pour cette raison également que le silence quelque peu mortuaire de la maison est ponctué par le tic-tac de l'horloge ou le clocher de la ville. Il est évident que le temps est associé à la douleur et par conséquent à la mort.

La montre de Hans dans *Kirch* est liée à deux habitudes chez le personnage, la première consistant à remonter la montre afin qu'elle ne s'arrête pas, la seconde, à attacher

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 134.

<sup>2</sup> *Curator* : « Als er aber, wie er zu tun pflegte, die Uhr am Bettpfosten aufhängen wollte, hatte die stählerne Kette sich in einen goldnen Ring verhäkelt, den er am kleinen Finger trug [...]. », II, 475.

<sup>3</sup> Id. : « Draußen vom Kirchturm schlug es Eins. ».

<sup>4</sup> Ib. : « Noch einmal nahm er den kleinen Ring und hielt ihn vor sich hin ; durch den engen Rahmen sah er, wie tief in der Vergangenheit, die Luftgestalt des schönen Weibes, deren außer ihm kein Mensch auf Erden noch gedachte. », II, 478.

<sup>5</sup> Id. : « Ein seliges Selbstvergessen lag auf seinem Antlitz ; dann aber zuckte plötzlich ein Schmerz darüber hin : sie schien so gar verlassen ihm dort unten. ».

celle-ci à un pan de son lit : « L'objet devient d'ailleurs immédiatement support d'un réseau d'habitudes, point de cristallisation de routines du comportement. Inversement, il n'est peut-être pas d'habitude qui ne tourne autour d'un objet. Les uns et les autres s'impliquent inextricablement dans l'existence quotidienne. »<sup>1</sup> C'est en cela que consiste également le maillage constitué par un réseau d'objets. La montre et la clé sont dépendants l'un de l'autre puisque dans ce passage se situant tout à la fin de la nouvelle, Hans souhaite remonter sa montre à l'aide d'une clé. Ce n'est plus la clé de la porte permettant les entrées et les sorties des personnages, mais une clé plus petite directement liée à la notion de temps. Juste avant le cauchemar fait par Hans voyant dans son rêve son fils mourir noyé dans les eaux de la tempête, Hans est bien incapable de remonter sa montre. Il la pose au-dessus de son lit, ainsi arrêtée. Le temps est figé à l'instant de la vision cauchemardesque de Hans, le temps est à tout jamais suspendu avec la mort de Heinz :

Hans Kirch avait sorti sa montre en argent pour la remonter comme chaque soir, mais il restait debout, immobile, avec sa clé dans la main, écoutant la nuit déchaînée. Les poutres et les chevrons du nouveau toit craquaient comme s'ils allaient se déboîter, pourtant il n'entendait rien : ses pensées l'amenaient dehors avec la tempête. 'Sud-sud-ouest !' murmura-t-il pour lui-même tout en glissant sa clé de montre dans sa poche et en suspendant la montre, non remontée, au clou placé au-dessus de son lit. »<sup>2</sup> (Kirch, 126)

La dernière évocation de l'objet relatif au temps signale un moment suspendu dans la mort. Ce passage ne va pas sans évoquer l'instant où Carsten emmêle sa montre à la bague de Juliane qu'il portait alors qu'il cherchait à la suspendre au-dessus de son lit. Nous notons quasiment la même scène dans ces deux extraits dans le sens où les deux personnages se trouvent dans une même situation : ranger la montre et l'accrocher au-dessus du lit après une journée passée, dans un cas, chez Hans, la montre ne fonctionne pas, dans l'autre cas, chez Carsten, la chaîne est tout emmêlée. Dans les deux cas de figure, l'objet laisse place à un vide

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 132.

<sup>2</sup> Kirch : « Hans Kirch hatte seine silberne Taschenuhr hervorgezogen, um sie, wie jeden Abend, aufzuziehen ; aber er stand noch immer mit dem Schlüssel in der Hand, hinaushorchend in die wilde Nacht. Das Balken- und Sparrenwerk des neuen Daches krachte, als ob es aus den Fugen solle ; aber er hörte es nicht ; seine Gedanken fuhren draußen mit dem Sturm. 'Südsüdwest !' murmelte er vor sich hin, während er den Uhrschlüssel in die Tasche steckte und die Uhr unaufgezogen über seinem Bette an den Haken ging. », III, 123-124.

temporel projetant l'action dans un instant crucial chargé en émotion douloureuse. L'autre évocation de l'objet relatif au temps dans un cadre personnel est une montre que John Hansen a volée à un ancien sénateur et qui lui a valu d'être jeté en prison où il y acquit le surnom de John Glückstadt. Voici les faits : John Hansen s'attaque au sénateur et à son serviteur pour voler la maison. Le sénateur est ligoté près de son lit et ne put « pendant de nombreuses semaines par la suite faire sa promenade ponctuelle à travers les rues de la ville et pour cette raison de nombreux enfants ne surent plus quelle heure il était et arrivèrent bien trop tard ou bien trop tôt [...]. »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 179) La scène du sénateur est directement liée à la temporalité. C'est à travers sa personne-même que les enfants peuvent se repérer dans le temps. Nous pourrions pousser un peu loin l'analyse en signalant que la personne du sénateur constitue en soi une horloge indiquant l'heure aux enfants de la ville. La montre du sénateur a été volée par John Hansen et c'est ce larcin qui lui vaut d'être condamné à une peine de six ans. Ceci est arrivé bêtement, en effet, il offre à son cousin pour sa confirmation la montre volée. Dans un geste de bonté, John Hansen se fait prendre :

[...] on mit en avant qu'il avait donné, dès le lendemain du vol, à un jeune cousin qu'il avait à la campagne, comme cadeau de confirmation, la montre en or de l'ancien sénateur qui lui était échue lors du partage du butin, geste qui bien entendu eut pour première conséquence de le faire arrêter.<sup>2</sup> (Ib., 180)

C'est à cause du vol de la montre que l'avenir de John Glückstadt en est perturbé. Si la montre joue un rôle prépondérant dans l'existence du personnage principal en l'envoyant en prison, il n'en est pas moins que c'est le tic-tac d'une horloge évoquée dès le début de l'histoire qui va bercer la narration jusqu'à la fin et l'inscrire dans une temporalité particulière.

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « Der alte hagere Herr, den man gebunden, mit einem Knebel in seinem zahnlosen Munde neben seinem Bett gefunden hatte, konnte viele Wochen nachher nicht seinen pünktlichen Spaziergang durch die Gassen machen, und viele Jungen wußten deshalb nicht mehr, was die Uhr sei, und kamen viel zu spät oder zu früh in die Schule [...]. », III, 534.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] man hob hervor, dass er die goldene Uhr des Exsenators, die ihm als Beuteanteil zugefallen war, schon am Tage nach der Tat einem jungen Vetter auf dem Lande als Konfirmationsgeschenk gegeben habe, was freilich dann zuerst der Anlaß zu seiner Verhaftung geworden war. », III, 535. Le cadeau de confirmation rappelle le temps divin, soit un temps sacré placé dans le cadre de l'éternité, à la différence de la temporalité des hommes marquée par la mort.

### **Le gong chinois**

Dans *Le champ d'oliviers*, nous avons affaire à un objet quelque peu insolite, il s'agit du gong chinois qui n'est autre qu'un instrument à percussion. Pour ce texte, nous associons la présence du gong chinois comme objet rythmant la dernière phase, lorsque Philippe-Auguste s'invite chez celui qu'il prétend être son père, l'abbé Vilbois. Dans cette scène, les deux personnages sont à table. Voici comment est utilisé le gong chinois : « Comme la cuisine se trouvait en dehors de la maison, dans un bâtiment annexé, et que Marguerite ne pouvait entendre la voix de son curé, il la prévenait de ses besoins par quelques coups donnés sur un gong chinois suspendu près du mur. » (*Le champ*, II, 1192) Autre évocation du gong en tant qu'objet pour appeler la servante : « Se retournant, il battit et fit crier la stridente cymbale chinoise. » (*Ib.*, II, 1197) Ce gong peut être associé à une clochette, comme nous l'avions vu plus haut pour la cloche d'entrée, cet objet est à rattacher à l'horloge par son bruit et par le rythme qu'elle soumet. Enfin, la dernière évocation du gong chinois se situe à la fin de la nouvelle au moment de la catastrophe : Philippe-Auguste, le fils, est ivre, s'empare d'un couteau pour tuer son père, ce dernier repousse d'un violent coup la table qui fait tomber le fils. La lampe tombe, s'éteint et c'est à cet instant que le gong retentit, c'est comme si l'objet 'agissait' : « Puis, soudain le gong tinta ! Il tinta frappé d'un seul coup dur, sec et fort, que suivit un grand bruit bizarre de chute et de chaise renversée. » (*Ib.*, II, 1202) Le connecteur logique « puis » (*Id.*) associé à l'adverbe de manière « soudain » (*Id.*) marque une rupture brutale dans la temporalité, précipitant la fin de l'histoire et son achèvement dans une supposée mort. Le point d'exclamation est associé à la forme active de la phrase, mettant l'accent sur l'action du gong lui-même, en effet, il n'est pas actionné, il 's'actionne lui-même' ce qui est, évidemment, exceptionnel pour un objet dont la définition est d'être statique, donc non doué de capacité à se mouvoir. Ainsi, Maupassant renforce la signification portée par ce gong chinois. Un objet étant un objet et n'ayant aucune capacité de vie, l'explication nous est donnée à la page suivante :

Elle [Marguerite, la servante, R.L.] vit d'abord le vagabond, étendu contre le mur, et qui dormait ou semblait dormir, puis la lampe cassé, puis sous la table, les deux pieds noirs et les jambes aux bas noirs de l'abbé Vilbois, qui avait dû s'abattre sur le dos en heurtant le gong de sa tête. (*Ib.*, II, 1202-1203)

Telle une enquête policière, le lecteur est invité à percevoir cette scène apocalyptique dans laquelle les objets sont cassés, sans dessus dessous, et les deux personnages sans vie. Le gong chinois est le moyen par lequel la servante est prévenue de ce massacre, il sonne ainsi la fin d'une histoire, l'ayant rythmée dans cette dernière scène de manière régulière jusqu'au coup final.

### **La clé**

Dans le même état d'esprit, nous allions l'horloge et son identité au temps à un autre objet qu'est la clé, nous l'avons déjà évoqué quelquefois plus haut. Comme la cloche d'entrée, la clé sous-tend la valeur d'entrée et de sortie, et, ce faisant, s'inscrit dans une durée. La clé et la cloche d'entrée joue finalement le même rôle. Si dans *Curator*, la clé est absente, laissant place à la cloche d'entrée, dans *Kirch*, cependant, elle est fortement présente, ponctuant également le récit aux instants cruciaux, apparaissant en outre au moment même où le beffroi sonne, et cela se comprend attendu que la cloche de l'église indique aux gens qu'il faille rentrer chez eux, pour ainsi dire, ils doivent fermer leur porte à clé. Un des passages manifeste se situe tout au début de la nouvelle, en quelque sorte, cela donne le ton de ce qui va suivre. Storm décrit la petite ville où se situe l'histoire et commence par signaler que [...] :

[...] sur la place du marché se trouvait encore il y a peu, suspendue à un portique de solives comme depuis des siècles, ce que l'on appelait la cloche municipale. A peine dix heures du soir avaient-elles sonné au clocher de l'église qu'elle sonnait à son tour ; malheur alors aux domestiques, et même aux fils de famille qui restaient sourds à l'appel du beffroi ! Car aussitôt après, on entendait dans toutes les rues les clés tourner dans les serrures. »<sup>1</sup> (*Kirch*, 6)

Nous situons le second moment associant le beffroi à la clé lorsque Heinz doit partir en mer sur l'*Hammonia*, Heinz est parti retrouvé la petite Wieb pour lui faire ses adieux. Lorsqu'il rentre, le beffroi a déjà sonné ses heures fatidiques : « Il devait être bien tard quand ils rapportèrent leur canot auprès du gros bateau. Ils n'avaient pas entendu sonner les heures,

---

<sup>1</sup> *Kirch* : «In einem Balkengestelle auf dem Markte hing noch vor Kurzem, wie seit Jahrhunderten, die sogenannte Bürgerglocke ; um zehn Uhr Abends sobald es vom Kirchturme geschlagen hatte, wurde auch dort geläutet, und wehe dem Gesinde oder auch dem Haussohn, der diesem Ruf nicht Folge leistete ; denn gleich danach konnte man Straß ab und auf sich alle Schlüssel in den Haustüren drehen hören. », III, 58.

toutes les lumières de la ville semblaient éteintes. »<sup>1</sup> (Ib., 29-30) Pour la première fois, nous trouvons ici l'expression de l'objet à travers l'emploi d'une négation. Autrement dit, les cloches ne sonnent pas, effectivement, elles ont déjà sonné, ce qui indique par conséquent qu'il est tard. La négation renforce la marque de l'interdit qui se prononce en ces mots : ne pas rentrer après que le beffroi a sonné. Etant donné que le temps réglementaire est passé : « Lorsque Heinz arriva au domicile parental, il trouva porte close. Il frappa. Depuis le couloir, sa mère lui répondit, mais son père était déjà allé se coucher, et il avait emporté la clé avec lui. »<sup>2</sup> (Id.) La clé apparaît comme un objet précieux, tel un bijou de valeur puisque le père se couche en l'emportant avec lui. La clé devient à cet instant le centre de toute notre attention de lecteur. Il est clair que le père est fâché et furieux parce que son fils rentre tard à la maison : « C'est seulement lorsqu'il [Heinz, R.L.] tenta un 'bonsoir' que Hans Kirch le regarda : – Tu n'as pas entendu sonner le beffroi ? Où as-tu été traîné ? »<sup>3</sup> (Id.) La colère du père atteignant son paroxysme, Hans brandit alors vers son fils la lourde clé de la maison et le menace : « Mais Hans Kirch avait attendu son fils trop longtemps. – Prends garde à toi ! criait-il en brandissant la lourde clé vers la tête de son fils. Ne t'avise pas de revenir frapper ainsi à la porte de ton père ! Elle pourrait te demeurer fermée ! »<sup>4</sup> (Id.) En effet, une fois le temps autorisé passé, indiqué par le clocher de l'église, la porte de la maison est fermée à clé, d'où ce rôle prépondérant accordé à l'objet-clé. Cette menace se situant au début du texte fait office d'avertissement de ce qui suivra à chaque fois que Heinz désobéira au père.

### **Le portrait**

Le portrait doit sa particularité dans la représentation mimétique d'un individu. Dans l'essence du terme portrait, se perçoit un mouvement s'orientant vers l'objet :

---

<sup>1</sup> Ib. : « Es musste schon spät sein, als sie ihr Boot nach dem großen Schiff zurückbrachten ; sie hatten keine Stunden schlagen hören ; aber alle Lichter in der Stadt schienen ausgelöscht. », III, 72.

<sup>2</sup> Id. : « Als Heinz an das elterliche Haus kam, fand er die Tür verschlossen ; auf sein Klopfen antwortete die Mutter vom Flur aus ; aber der Vater war schon zur Ruhe gegangen und hatte den Schlüssel mitgenommen [...] ».

<sup>3</sup> Id. : « Hast du die Bürgerglocke nicht gehört ? Wo hast du dich umhergetrieben ? ».

<sup>4</sup> Id. : « Aber Hans Kirch hatte zu lange auf seinen Sohn gewartet. 'Hüte dich !' schrie er und zuckte mit dem schweren Schlüssel gegen seines Sohnes Haupt. Klopfe nicht noch einmal so an deines Vaters Tür ! Sie könnte dir verschlossen bleiben !' ».

La spécialisation du terme et de ses équivalents (italien *ritratto*, espagnol *retrato* – qui disent l'inverse, le *pourtrait* allant vers l'objet, le retrait le tirant, anglais et allemand *portrait*, du français.) coïncide avec le succès obtenu par ce type de figuration dont la qualité mimétique prend probablement valeur de référence.<sup>1</sup>

Le portrait en étant la représentation peinte d'un individu ou d'un groupe d'individus est une image de la réalité à un moment donné. Il est donc ancré dans le temps, tout en représentant un moment qui a eu lieu et qui ne peut plus se reproduire, il est donc irrémédiablement lié au passé et à la nostalgie. Le portrait marque fortement de sa présence *Curator*. Ainsi, un portrait représentant les ancêtres de Carsten se trouve dans la salle-de-séjour, faisant partie au même titre que l'ensemble des meubles de cette maison d'un intérieur petit-bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est fait allusion à ce portrait à deux reprises dans la nouvelle : tout d'abord, au début de la nouvelle dans la description du salon, le portrait y trouve sa place :

La pièce ne tenait pas de canapé ; il n'y aurait pas eu la place d'en mettre un. En revanche, il y avait au mur un portrait d'ancêtres, assez imposant ; dans les moments difficiles, lorsque son esprit ne savait plus que penser, Carsten, le petit-bourgeois, venait chercher un réconfort en le contemplant, même s'il n'adoptait pas pour autant, sans sa formulation française, la devise 'Noblesse oblige !'<sup>2</sup> (*Curator*, 30)

Le portrait est placé sur le même plan que le canapé et sert de point d'ancrage dans une autre réalité lorsque Carsten se trouve submergé par la mélancolie ou la nostalgie. Ce portrait imparable, lui sert de point de repère dans cette fuite du temps, il est un attachement à des valeurs passées auxquelles tient Carsten, il est une sorte de lieu où le personnage peut se réfugier alors que la réalité est douloureuse. L'autre épisode du portrait se situe vers la fin de la nouvelle, et ceci n'est pas un hasard, en effet, c'est comme si le portrait ouvrait puis refermait l'histoire. Dans cette seconde évocation, l'atmosphère est pesante, Carsten ne voit plus d'espoir dans la suite des événements, il est sombre, renfermé, n'ouvrant ses livres de

---

<sup>1</sup> « Portrait », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 3, p. 1937-1938, p. 1936.

<sup>2</sup> *Curator* : « Ein Kanapee war nicht ins Zimmer gekommen ; es wäre auch kein Platz dazu gewesen. Andererseits aber fehlte es nicht an einem ziemlich stattlichen Ahnenbilde, in dessen Anschauung der kleinbürgerliche Mann, wenn auch nicht in der französischen Formulierung 'noblesse oblige', in schweren Stunden sein wankendes Gemüt zu stärken pflegte. », II, 469.

comptes que pour prendre conscience de la situation financière dramatique de son fils. Ce passage se trouve juste avant que Carsten fasse la proposition d'achat de la boutique aux deux femmes, sa sœur Brigitte et Anna, proposition émise par Jaspers. Au fond de lui-même, Carsten sait très bien qu'il n'y a plus d'espoir, voici ce qu'il répond à sa sœur : « Nul malheur, Brigitte, répondit Carsten, simplement, un espoir qui ne peut se réaliser. »<sup>1</sup> (Ib., 63)

Ce désespoir qui prend Carsten aux tripes contraste fortement avec le portrait sur lequel la petite famille représentée semble réjouie et en plus égayée par un rayon de soleil peint qui s'anime. La vie se déroulant dans le tableau met en avant l'idée de bonheur et de réjouissance du passé qui s'oppose totalement au désespoir et à la morosité ambiante et statique du présent :

Il s'était levé et approché de son modeste tableau de famille. Lorsqu'il le regarda, le soleil couchant qui y était peint paru s'enflammer et les silhouettes commencèrent à prendre corps. Il leur adressa un signe de la tête ; oui, bien sûr, c'étaient son père, sa grand-mère, de braves gens qui faisaient là leur promenade ! »<sup>2</sup> (Ib., 63)

Il existe comme une connivence entre Carsten et les membres de sa famille représentés sur ce portrait. S'il pouvait franchir le tableau, comme Alice passe à travers le miroir chez Lewis Carroll, probablement que Carsten le ferait afin de retrouver les siens dans un temps bien plus heureux que celui qu'il vit. Le portrait est véritablement et fondamentalement la représentation concrète d'une nostalgie et d'un temps passé heureux. Les sentiments qui s'emparent de Carsten sont excessivement forts, le plaçant dans une situation d'infériorité face aux menaces qui pèsent sur lui : la déchéance de son fils ou les avertissements sombres de Jaspers, tandis que ce tableau des ancêtres en « présentant l'individu comme successeur d'un bon nombre d'ancêtres qui l'influencent ou dont il se détache, mais qui, d'une manière

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Kein Unheil just, Brigitte', erwiderte Carsten, 'nur eine Hoffnung, die sich nicht erfüllen kann.' », II, 500.

<sup>2</sup> Ib. : « Er war aufgestanden und vor sein bescheidenes Familienbild getreten. Als er es ansah, schien ihm das gemalte Abendrot zu flammen, und die Schattengestalten begannen einen Körper anzunehmen. Er nickte ihnen zu ; ja, das war sein Vater, seine Großmutter ; das waren ehrliche Leute, die da spazieren gingen ! », III, 5000.

ou d'une autre, restent en lui dans le moment présent »<sup>1</sup> ne peut que lui rappeler le douloureux présent qui lui fait face.

### **La photographie**

La photographie, comme le portrait, est le moyen par excellence de rappeler un souvenir, un événement passé unique et irrévocable. La modernité fait prendre à la photographie la place du portrait :

Depuis l'apparition de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, le portrait a pris une nouvelle voie, et son essor est considérable, avec des effets sur la peinture. Le portrait photographique est d'abord réalisé par des professionnels, selon des principes de composition largement empruntés à la peinture.<sup>2</sup>

La photographie permet d'inscrire sur un film une image réelle à un moment donné. Historiquement parlant, la photographie voit le jour en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, plus exactement, « c'est le 21 janvier 1834 que R. Florence l'emploie dans ses Carnets à propos d'une technique de représentation du réel sensible et de reproduction d'images à l'aide des réactions chimiques à la lumière et de moyens optiques. »<sup>3</sup> Techniquement parlant, la photographie prend petit à petit sa place dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle au détriment d'abord de la peinture, puis, harmonieusement, les deux formes de représentations artistiques vont se lier concomitamment. L'historienne d'art Françoise Bernardi le dit en ces termes : « Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, des liens se tissent entre la peinture et la photographie. [...] L'émergence de la photo va obliger la peinture à se redéfinir et à s'orienter vers de nouvelles formes artistiques. »<sup>4</sup> Ce nouveau média se développe, plaçant la photographie dans un

---

<sup>1</sup> Elisabeth Strowick und Ulrike Vedder, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektive auf Theodor Storm*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bern, Peter Lang, 2013, p. 27 : « Und auch das häufig bemühte Motiv der Familienbilder und der Ahnengalerie zeigt das Individuum als Nachfolger einer Reihe von Vorläufern, die es prägen oder von denen es sich abgrenzt, die so oder so in ihm präsent bleiben. » Traduction par moi-même.

<sup>2</sup> « Portrait », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 3, 2005, p. 1937-1938, p. 1938.

<sup>3</sup> « Photographie », ib., p. 1668-1679, p. 1669.

<sup>4</sup> Françoise Bernardi, *Les chroniques*, La lettre mensuelle, « Autour du symbolisme – Photographie et peinture au XIX<sup>e</sup> siècle », 2004. [en ligne]. Consulté le 16/06/2010. Disponible à l'adresse : <http://www.art-memoires.com/Imter/14345/44fbsymbphoto.htm>

régime d'objets communs, se démocratisant, trouvant sa place chez les riches comme chez les pauvres, objet qui appartient au quotidien :

L'irruption de la technique photographique en 1839 et les développements successifs qui en découlent ont engendré des pratiques multiples qui, elles-mêmes, ont peu à peu formé une culture photographique appuyée sur la création d'« objets » non limités à une catégorie d'images – ce qui distingue d'emblée la photo parmi les autres créations iconiques.<sup>1</sup>

Il n'est pas rare de trouver dans les nouvelles à l'étude un petit portrait photographique posé sur un meuble dans une maison, relevons ici les paroles de Françoise Bernardi à propos de la popularisation de la photographie :

La photographie se démocratise et elle devient, vers 1890, accessible au grand public. Dans ce contexte de banalisation de l'art photographique, plusieurs artistes vont se mobiliser pour faire de 'la photographie une preuve artistique unique au même titre qu'un dessin ou une gravure. La technique va alors se complexifier avec l'utilisation de gomme, encre ou pigments particuliers. Emile Joachim Constant Puyo, Paul Burty Haviland, George H. Seeley permettent à la photographie de se libérer de la peinture et de prendre conscience de ses potentialités techniques.<sup>2</sup>

La photographie a forcément affaire au temps, notamment, au temps passé, effectivement, elle est l'évocation d'un instant qui a eu lieu, elle est la marque concrète d'une action achevée qui n'est plus réalisable. Ainsi, « [...] si le sens commun est assuré que la photographie est étroitement liée avec le temps, il n'en est pas moins convaincu que c'est parce qu'elle joue à contretemps, à rebrousse-temps, pourrait-on dire, quand bien même le processus de réactivation du passé qu'elle permet effectivement serait médiocrement satisfaisant. »<sup>3</sup> La photographie engage en réalité un mouvement du souvenir. L'observation d'une image induit presque implacablement la nécessité de se remémorer un instant vécu, en

---

<sup>1</sup> « Photographie », ib., p. 1672.

<sup>2</sup> Françoise Bernardi, id.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Montier, *La photographie dans le temps, de Proust à Barthes et réciproquement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

cela, elle engage la mémoire de l'individu par associations d'idées et non dans un acte de souvenir tel quel :

En fait, il semblerait que ce soit davantage à son caractère d'empreinte indubitable que la photo doit son usage de souvenir, plutôt qu'à ses pouvoirs de restitution du passé, car elle est rarement un acte de souvenance véritable. Elle en appelle, en suscite, par associations, rapprochements, expansions métonymiques. C'est là son efficacité majeure : elle recrée des réseaux, plus qu'elle ne ressuscite le passé. Elle joue son rôle de socialisation des images du passé et le partage des souvenirs, donc en un sens dans la déclinaison des images du passé et le partage des souvenirs, donc en un sens dans la déclinaison de notre identité. Mais de la façon la plus cruelle qui soit : en soulignant surtout notre impuissance radicale au regard du temps qui s'est écoulé sans remède.<sup>1</sup>

Evidemment, est à souligner le caractère irrévocable du temps qui est passé et qui n'a paraîtra plus jamais de la même manière dans le présent ou dans l'avenir. La photographie apparaît de manière ostentatoire et constitue l'objet-clé dans deux nouvelles de Maupassant. Il s'agit d'une part de *L'Ermite*, d'autre part du *Champ d'oliviers*. Commençons par la première. L'ermite tout en racontant son histoire au narrateur, replonge dans son passé. Ainsi, il explique que pour fêter ses quarante ans, il se fait inviter par une fille chez elle. Après avoir partagé sa couche, il est attiré par une photographie posée sur la cheminée : « [...] je vis vaguement une pendule sous globe, deux vases de fleurs et deux photographies dont l'une, très ancienne, une de ces épreuves sur verre appelées daguerréotypes. »<sup>2</sup> (*L'Ermite*, II, 689) Notre regard, en même temps que celui du personnage est irrémédiablement porté sur cet objet. L'ermite examine ensuite cette photo, ce, par hasard : « Je me penchai, par hasard, vers ce portrait, et je demeurai interdit, trop surpris pour comprendre ... C'était le mien, le premier de mes portraits ... que j'avais fait faire autrefois, quand je vivais en étudiant au Quartier Latin. » (Id.) La mise en avant du pronom possessif « le mien » (Id.) par le déictique de

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Montier, id. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Le temps s'allie à la photographie par la présence de la pendule juste à côté de l'image. La photographie apparaît comme un arrêt dans le temps, tandis que celui-ci continue son déroulement mécanique incarné par la pendule. Les deux objets se complètent et s'opposent dans leur rapport au temps comme pour mieux l'annihiler lorsque l'ermite prend connaissance et conscience du crime incestueux qu'il vient de commettre à la vue de la photo.

monstration « c'est » (Id.) révèle à quel point la surprise est grande pour l'ermite de se retrouver en photo sur la cheminée, le hasard l'y ayant conduit subrepticement. Cette photo est un portrait. Culturellement parlant, le portrait a toujours été apprécié du public, d'abord dessiné, puis photographié. La présence d'un membre de la famille sous forme d'images accompagne les uns et les autres dans leur quotidien, cette tradition a perduré :

On ne peut qu'énumérer rapidement cette typologie des usages photographiques, au premier rang desquels (historiquement du moins) vient le portrait, marquant ainsi le profond ancrage anthropologique de la photographie : c'est par ce médium que chacun pourra connaître son image et celle de ses proches, génétiques ou affectifs, la posséder concrètement, la tenir dans la main, la faire circuler [...].<sup>1</sup>

A la question : « Qu'est-ce que ce monsieur-là ? » (*L'Ermite*, II, 689), le lecteur sait presque d'avance que celle-ci détient une réponse évidente. Et cela ne manque pas, la personne sur la photo est l'ermite lui-même, la conclusion s'impose d'elle-même, le père a partagé le lit de sa fille : « Elle répondit : 'C'est mon père, que je n'ai pas connu. Maman me l'a laissé en me disant de le garder, que ça me servirait peut-être un jour ... » (Id.) Le même déictique de monstration « c'est » (Id.) est utilisé mettant en parallèle « c'était le mien » [en parlant du portrait, R.L.] et « c'est mon père » (Id.). Le rapprochement est vite fait et par le même intermédiaire, l'accident s'est produit, autrement dit, la photographie est révélatrice de l'inceste : « J'étais entré dans la couche de ma fille ! » (Ib., II, 690). Sans le daguerréotype, il n'y aurait pas eu d'enjeu, seul l'objet est l'élément déclencheur de la catastrophe. La douleur naît ici de la prise de conscience par les deux personnages du lien de fraternité qui les lie. La photographie possède cette particularité de renvoyer à quelque chose qui a eu lieu, appartenant au réel, tandis que l'observateur de la photo sait que cela a existé à un moment et dans un endroit donnés. Chez le père, cela évoque l'acte effroyable qui vient d'être accompli, le passé fait son apparition dans le présent. Roland Barthes le dit en ces termes : « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. [...] Le nom du poème de la Photographie sera donc : *ça a été.* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Photographie », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 3, p. 1668-1679, p. 1673.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 119.

Dans la deuxième nouvelle intitulée *Le champ d'oliviers*, la photographie joue le rôle de l'objet révélateur du passé qui ressurgit dans le présent. Ainsi, le fils de l'abbé Vilbois, Philippe-Auguste demande à son père de le reconnaître en lui présentant le portrait qui le représente offert, jadis, à la femme qu'il aimait et qui l'a trahi : « Il [Philippe-Auguste, R.L.] en tira une photographie, un de ces cartes grandes comme une lettre, qu'on faisait souvent autrefois, jaunie, fatiguée, traînée longtemps partout, chauffée contre la chair de cet homme et ternie par sa chaleur. » (*Le champ*, II, 1187)

Cette image est la représentation du père que le fils a portée quasiment toute sa vie sur lui. Philippe-Auguste se sert de cet objet pour prouver son identité à celui qu'il certifie être son père : « Alors, l'élevant à côté de sa figure, il demanda : 'Et celui-là, le connaissez-vous ?' L'abbé fit deux pas pour mieux voir et demeura pâissant, bouleversé, car c'était son propre portrait fait pour Elle à cette époque lointaine de son amour. » (*Ib.*, II, 1187-1188)

Dans *Kirch*, au contraire, le portrait est absent lorsque Heinz se trouve confronté à un problème d'identité. En effet, aucune image ne peut justifier qui il est, c'est bien là que va se nouer le drame. Cette image papier du père lui surgit brutalement en pleine face, l'abbé est « pâle » et « bouleversé » (*Id.*), ceci s'explique par le fait que le passé ressurgit ainsi de manière violente et soudaine dans le présent par le biais de la photographie. Ainsi, ce daguerréotype permet le rapprochement dans la ressemblance physique entre les deux personnages, tandis que le père, jusqu'à présent, n'avait pas connaissance de l'existence de ce fils, pensant que ce dernier était le fruit de la femme aimée et de son amant. Le fils insiste sur la reconnaissance filiale :

Le vagabond [le fils est désigné ainsi par la bonne de l'abbé, R.L.] répéta : 'Le reconnaissez-vous, celui-là ?'

Et le prêtre balbutia :

- Mais oui.

- Qui est-ce ?

- C'est moi.

- C'est bien vous ?

- Mais oui.

- Eh bien ! Regardez-nous, tous les deux, maintenant, votre portrait et moi ?' » (*Ib.*, II, 1188. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

Avec ces stichomythies, nous percevons la rapidité du débit dans le dialogue qui sous-tend la virulence de la discussion et le désir presque hargneux du fils que son père le reconnaisse. L'abbé Vilbois, finalement, ne peut pas faire autrement que se rendre compte de la ressemblance physique existant entre lui et ce jeune individu, la photo la lui révèle de manière flagrante ; néanmoins, il ne souhaite encore y croire : « Il avait vu déjà, le misérable homme, il avait vu que ces deux êtres, celui de la carte et celui qui riait à côté, se ressemblaient comme deux frères, mais il ne comprenait pas encore, et il bégaya : [...]. » (Id.) L'objet-photo est le moyen à travers lequel s'effectue la révélation. Il faut une seconde réflexion au père pour être convaincu de la filiation : « Et il [le fils, Philippe-Auguste, R.L.] tendait, sous les yeux du prêtre, la petite photographie. Le vieillard la prit, et lentement, longuement, le cœur soulevé d'angoisse, il compara ce passant inconnu avec son ancienne image, et il ne douta plus, c'était bien son fils. » (Ib., II, 1189) Si nous avons centré notre analyse sur la photographie et le daguerréotype, il n'empêche qu'une association de sens peut être effectuée avec le tableau ou le miroir. Philippe Bonnefis soumet l'idée qu'(...) :

Entre l'être et son double s'interpose l'obstacle matériel [Rappelons ici le cas du personnage de Jaspers qui à travers l'objet-canne incarne l'obstacle en lui-même, R.L.] d'un tableau, d'une photographie, d'un daguerréotype, d'un miroir. Mais le tableau, la photographie, le daguerréotype, le miroir ne sont pas, chez Maupassant, de simple *media*. Aucune indifférence ou neutralités des moyens. Chacun réagit à sa manière (vernis du tableau, glaçure du papier ou brillant de la plaque, iodure d'argent, clin du miroir), mais tous, ils réagissent à la même chose, ne réagissent, au fond, qu'à cette *chose* qui précède, et peut-être commande, la ressemblance, et qui, en deçà de telle désignation particulière, tel rapprochement de physionomie ou d'attitude, est ce à quoi on en vient, en dernière instance, à ressembler – ressemblance neutre qui ne se transforme jamais en une identité achevée, *homoiôsis* instable, *Mimesis* en ses voiles, *Mimesis* en ses fuites.<sup>1</sup>

La photographie est donc l'élément moteur qui trahit l'existence d'un fils pour son père ; elle est aussi le moyen par lequel surgit une vérité douloureuse ; elle est en outre, la résurrection du passé dans le présent avec tout ce qu'il contient de désespoir ; pour finir, cette

---

<sup>1</sup> Philippe Bonnefis, *Objet comme Maupassant*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p.131.

image oblige la confrontation père-fils à laquelle le père ne souhaitait pas adhérer il y a vingt-cinq ans. Par conséquent, l'existence d'un double va perturber sa propre existence dont il avait tant bien que mal tenté se remettre après la séparation d'avec son amante. La photographie n'a pas besoin de mots pour faire part d'une information. Le seul fait de l'observer par un personnage lui permet de se rendre immédiatement compte du crime qu'il a commis. Dans le premier cas de figure observé ci-dessus, le père se rend compte qu'il a partagé la couche de sa fille, dans le second cas, le père apprend que son fils est bien son fils. A aucun moment, il y a eu communication entre les personnages en place, à aucun moment, la parole a servi à dénoncer ce qui se trame, non, puisque le propre de la photographie laisse à voir quelque chose, c'est à travers le sens de la vue que le déclic se met en branle, la photographie laisse à voir, le personnage comprend sur le champ la situation dans laquelle il se trouve. L'image prend la place de la parole. La photo est un objet qui en un seul coup d'œil organise autour de lui un système de vie qui conduit à l'exclusion pour l'ermite, à la mort pour l'abbé de Vilbois et son fils, ou un semblant de mort, puisque cela n'est pas énoncé clairement dans le texte :

Dans un rôle de communication, ces images de régime photographique se sont depuis longtemps juxtaposées aux textes [et à la parole, ajout de R.L.] – sans toutefois les éliminer, mais en déplaçant, en modifiant leur pertinence ou leur sens –, d'autant qu'elles sont devenues accessibles à un plus grand nombre d'êtres humains que ne l'ont jamais été les textes écrits et qu'il n'est pas nécessaire *a priori* d'apprendre à les lire [...].<sup>1</sup>

La photographie surgit sous le regard de celui qui l'observe, il n'y a besoin d'aucun déchiffrement, la lecture se fait dans l'immédiateté : « Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. »<sup>2</sup> Un événement passé émerge soudainement dans le présent sans déchiffrement aucun, la réalité est d'autant plus abrupte qu'elle s'inscrit dans une violence immédiate. Cette réalité est l'image d'une réalité passée oubliée que la photographie réactive en bien, ou dans les textes à l'étude, en mal : « La photographie est alors trace du

---

<sup>1</sup> « Photographie », in *Dictionnaire culturel en langue française*, op. cit., vol. 3, p. 1668-1679, p. 1669.

<sup>2</sup> Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve, 1952, introduction.

réel, ou empreinte, elle fait partie du même système que les impressions, symptômes, traces, indices. »<sup>1</sup>

## 5. Conclusion de la deuxième partie

En conclusion, nous observons que l'objet constitue une mise à nu des personnages, ceux-ci sont placés sur un plan d'égalité, tandis que l'objet renvoie au déclic entraînant généralement les personnages vers une catastrophe assurée. L'objet possède cette fonction de priver le personnage de son désir, d'un vœu ou d'un souhait auquel il est attaché, par conséquent, c'est toute son individualité qui lui est retirée, le personnage devient dès lors 'un' personnage sans plus aucune personnalité ni trait de caractère bien défini, il se transforme en objet de l'objet, n'étant plus l'actif dans le processus d'acheminement de l'histoire, mais le passif. Il est agi à travers la mise en marche d'une mécanique fatale se dirigeant obstinément vers une conséquence tragique. Les différents objets traités ci-dessus suivent finalement tous le même fonctionnement, autrement dit, l'objectif à atteindre se répète quasi systématiquement, entraînant le personnage vers une fin inattendue pour lui, pas forcément pour le lecteur qui s'attend au pire car prévenu par des indices installés tout au long de la narration. Cette fin détient le visage d'un événement fulgurant tant au niveau de la tragédie que du processus mis en marche par le destin ou le hasard. Marie-Claire Bancquart dénomme ces objets les « objets du destin » dans le sens où, et cette citation peut s'appliquer aux textes des deux nouvellistes :

[...] sortant du cadre réaliste, les récits sur le hasard bon ou mauvais qui métamorphose à vue d'œil la vie des employés entrent dans la vaste série des contes du hasard chez Maupassant. Deux d'entre eux, *Les Bijoux et La Parure*, portent en outre sur ces « objets du destin » si fréquents chez Maupassant : *La Ficelle, le Fût*, la pipe dans *Hautot père et fils*<sup>2</sup>. En outre, ils appartiennent au genre des récits antithétiques conçus à partir d'un même motif (ici, le bijou), que la sensibilité cyclothymique de Maupassant [...]. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Rosalind Kraus, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 13.

<sup>2</sup> Ces deux nouvelles ne font pas partie du corpus étudié.

<sup>3</sup> Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et l'argent », in *Romantisme*, op. cit., p. 132. C'est moi-même qui souligne dans la citation. Cette citation est applicable aux nouvelles de Storm.

Ces objets par leur présence et le rôle qui affecte la dramatisation de la nouvelle, préparent la mise en scène finale pour que la catastrophe ait bien lieu. Ainsi, ils permettent l'accès à l'abîme final entraînant avec eux le personnage agissant autour de cet objet, finissant par être, comme nous l'avons dit plus haut, l'objet de l'objet.

Cette chose, cet objet révélateur et provocateur d'un drame à venir est pour ainsi dire et en définitive, une sorte de rien autour duquel gravite une situation périlleuse, l'ensemble du monde prenant alors un tournant vers le néant, réduisant une situation favorable en une situation défavorable, se dirigeant en outre du monde vers un anti-monde. Marie-Claire Bancquart le prononce en ces termes en parlant de l'alliance entre l'argent en tant qu'objet et le capitalisme, ce qui, en fin de compte est applicable à chacun des objets en question :

Si la réalité de base du capitalisme n'y est point déformée, une série d'ellipses, de tableaux en opposition, de signaux obsédants, mettent en place ce que l'on peut considérer comme un monde monstrueux, une sorte d'anti-monde par rapport à l'univers de la souffrance, du hasard et de la folie dépeint d'autre part par Maupassant. Cet univers-là sort toujours de nous-mêmes : notre corps secrète sa névrose, ses propres duperies, sa propre mort.<sup>1</sup>

Cette avancée vers cet anti-monde est engendrée par la mise en branle d'une mécanique fatale dont le seul moteur n'est autre qu'un objet à part entière. Il est l'élément enclenchant et déclenchant d'une péripétie se dirigeant vers un accident fatal, les objets à eux tous constituant une étendue organisée en système dont le seul fonctionnement est l'interaction entre-eux et envers les personnages, et dont l'intentionnalité unique ne consiste qu'à entraîner les personnages au plus près de leur fragilité, voire finalement de leur mort, tout simplement parce que l'« objet se venge. Il se 'personnalise' [...]. [...] il se développe assez vite une soumission à cette révolte [celle des objets, R.L.] comme à une fatalité et comme une évidence de la fragilité [...] »<sup>2</sup>, fragilité des personnages face à une organisation en système des objets. Cependant, de cette analyse de l'organisation des objets en système jaillit un élan vital qui d'une part se confronte violemment à la mécanique mise en marche,

---

<sup>1</sup> Marie-Claire Bancquart, *ib.*, p. 138. C'est moi-même qui souligne dans la citation. Le mot « hasard » est choisi par l'auteur.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, *op. cit.*, p. 185.

entraînant sur son passage le malheur, le plus souvent la mort des personnages et, d'autre part, qui s'oppose à une vision pessimiste de l'existence. C'est ce à quoi nous allons à présent nous attacher.

## **Partie 3 : vers l'irréel**

### **De la transcendance vers l'élan vital**

#### **Analyse transcendantale : les fondations et la construction d'un élan vital après le dépassement du pessimisme**

##### **1. Mécanisation du système fatal**

Le mécanisme tragique déclenché et à l'œuvre dans toutes les nouvelles étudiées est forcément entrepris selon un principe d'évolution évident et marquant depuis l'Antiquité jusqu'au XIX<sup>e</sup>, c'est ce que nous nous attarderons à voir dans un premier chapitre, ensuite nous nous attacherons à une observation analytique du système de mécanisation des principes fatals ; enfin, nous étudierons de manière précise ce que les deux auteurs entendent par le concept de force innommable, nous observerons de quelle manière celle-ci apparaît dans les textes et comment cette dernière est définie. Nous partageons la problématique suivante en tant que fil rouge de cette dernière partie : quelle réponse la mécanisation du système fatal et la suprématie d'une force innommable apportent-elles à l'interrogation des personnages sur leur existence pétrie de destin et de hasard ?

Dans ce chapitre, il y est question d'analyser la construction de l'élan vital qui se manifeste de manière flagrante dans les nouvelles à l'étude. Le concept ayant été défini dans les prolégomènes, nous n'y reviendrons donc pas. Nous envisageons une rupture avec la représentation réaliste selon laquelle le réel se mêle à l'irréel. Aussi les éléments se combinent-ils les uns aux autres, donnant naissance au croisement entre la vie et la mort de laquelle naît le vivant. Se construit sur ce schéma un cycle perpétuel de la vie et de la mort dont la composition laisse entrevoir la vie dans la mort. De ce glissement du réel vers l'irréel, survient une catastrophe, se manifestant au travers d'un déclic, telle une mise en branle d'une mécanique fatale, dont la seule et unique trajectoire est le malheur du personnage qui se résout soit par la disparition, soit par la mort. Néanmoins de cet anéantissement final naît ce que nous dénommons l'élan vital. La vie du personnage s'oriente de manière imprévisible, guidée par le destin ou par le hasard, aboutissant à une évolution de son existence dans son

imprévisibilité. L'élan vital est une sorte d'élan originel et final ressemblant à une explosion de vie après la catastrophe. Avant d'en arriver à cette expulsion de vie, le personnage est d'abord confronté à un pessimisme profond, que nous rattachons au pessimisme schopenhauerien tel que cela a été défini dans les prolégomènes. Nous dirigeons notre étude sur le pessimisme vers trois points cruciaux : tout d'abord, nous observerons que le personnage vivant devient personnage mécanique, perdant ses caractéristiques propres le rattachant au monde des 'êtres-là' ; ensuite nous remarquerons que le personnage perd sa qualité de vivant à travers l'expression de son double ; enfin nous ferons une remarque qui s'applique quasiment à toutes les nouvelles suivant le sens d'un pessimisme qui s'affiche dans la disparition du personnage ou dans sa mort, l'idée consistant à faire jaillir de ces constatations pessimistes une explosion de joie, de vie, de renouveau et de regain. Rappelons ici que Maupassant dans une chronique intitulée « Nos optimistes », se fait l'auteur d'une loi tendant à réprimer le pessimisme contemporain, issue de la philosophie de Schopenhauer : « Il s'en prend à Ludovic Halévy et aux membres de l'Académie française qui avaient eux-mêmes dénoncé la ogue dont bénéficiait Schopenhauer. » Maupassant est en effet convaincu que « cette philosophie rend impossible toute création. »<sup>1</sup>

Commençons par nous intéresser au cas des personnages qui franchissent la frontière tenue séparant le monde des vivants du monde des êtres mécaniques.

### **1.1 Du vivant vers le mécanique**

Dans le cadre de cette approche, nous orientons notre regard vers trois nouvelles : *Curator*, *Doppelgänger* et *Une aventure parisienne* dans lesquelles un personnage perd ses caractéristiques le liant au monde des êtres vivants, se transformant en un être mécanique, qui agit au monde tel un automate. De la sorte, il appartient au monde des machines, et nullement à celui des existants. Le personnage est constitué comme un ensemble de mécanismes combinés, destinés à produire un effet proche de celui du vivant, mais dont les mouvements saccadés laissent penser qu'il s'associe davantage à celui des machines. Dans ce grand moment de bouleversements économiques et sociaux, dans ce siècle où l'industrialisation est maîtresse, il n'est peut-être pas incongru de voir se diriger des personnages vers une évidente mécanisation. Le personnage machine et automate s'inscrit dans une logique du siècle qui est celle de l'industrialisation galopante et la montée en force du capitalisme. Même si la machine

---

<sup>1</sup> Mariane Bury, « Maupassant pessimiste ? », op. cit., p. 79.

est le signe d'une intelligibilité dans la compréhension du monde, puisqu'elle permet à l'individu de s'affranchir des tâches les plus ingrates, considérer que l'individu lui-même devienne mécanique articulée impose une observation pessimiste, attendu qu'en s'associant ainsi à la machine, il perd toute maîtrise de sa conscience, de sa volonté et de ses forces d'intelligence. Il ne devient plus que mécanique au service d'un environnement ambiant menaçant. Il en est ainsi de Carsten dans *Curator*, au moment où Jaspers surgit afin de faire à ce dernier sa proposition d'achat d'un petit commerce, Jaspers signale en effet que Heinrich aurait besoin d'une femme pour entretenir à bien son négoce, il pense par-là, évidemment à Anna. A cette remarque estimée comme une nouvelle intrusion dans la vie de Carsten et des siens, Carsten ne réagit pas en individu doté d'une âme, mais tout au contraire, comme une machine sans psychisme : « Carsten dit presque mécaniquement : 'Vous vous faites bien du souci pour les enfants des autres !' »<sup>1</sup> (*Curator*, 60) Est-ce l'exaspération qui le fait réagir ainsi ? Le désespoir de voir Jaspers s'occuper de ses affaires qui périclitent ? Ou est-ce Jaspers qui s'empare à ce moment précis de l'âme de Carsten, le réduisant à l'état de chose, lui faisant perdre toute caractéristique d'individualité ? Jaspers est-il doué de ce pouvoir ? Apparemment, oui, puisque qu'il apparaît dans la nouvelle comme un être indésirable, un importun qui s'immisce dans les affaires des autres, préférant le déclin de ses semblables à une possible entraide qu'il pourrait mettre en place. Jaspers apparaît comme un diable, comme nous l'avions déjà vu dans la deuxième partie, avec sa perruque rousse et sa canne, mais un diable doté de pouvoirs, ceux de pouvoir ôter l'âme des individus qu'il côtoie. C'est en cela que Jaspers est dangereux.

L'autre passage s'inscrivant dans la suite logique de ce passage se situe quelques pages plus loin, lorsque Anna se dirige vers son oncle et qu' « on eût dit que les yeux de Carsten s'éclairaient et machinalement [qu', R.L.] il tendit les bras vers elle. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 62) Encore une fois, avec ce réflexe d'automatisme, Carsten est directement associé au monde des automates dépourvus d'âme et de conscience, il agit involontairement, ses mouvements sont

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Carsten sagte fast mechanisch : 'was Ihr Euch doch um andere Leute Kinder für Sorgen macht ! », II, 496.

<sup>2</sup> *Ib.* : « [...] wie ein Aufleuchten flog es über seine Augen, und wie unwillkürlich streckte er beide Armen nach ihr aus. », II, 498. Dans le texte source, nous trouvons le terme « unwillkürlich », plutôt que « mechanisch », le traducteur propose « machinalement », nous apprécions particulièrement ce choix qui met en avant la mécanisation du personnage sans conscience ni âme, plutôt que l'évocation d'un geste involontaire vers la filleule.

machinaux, comme si Jaspers l'avait privé de toute pratique de sa raison ou de son intellect. En agissant de la sorte, Carsten se situe dans une position d'infériorité face à Jaspers, il ne fait pas le poids, il est affaibli et donc menacé par cet autre qui a bien conscience de sa fragilité et qui en abuse, le poussant ainsi au fin fond d'un abîme dont Carsten ne ressortira pas forcément indemne. Celui-ci ressemble à une marionnette dont l'auteur-marionnettiste<sup>1</sup> tire les ficelles afin de l'animer et de lui donner un semblant de vie. Juste après la proposition de mariage qu'elle a reçu, Anna se joint à lui, cependant, il la repousse tendrement et part dans : « Ses pensées [qui, R.L.] se tournaient vers le passé [...]. »<sup>2</sup> (Ib., 66) Dans un rêve, Carsten voit Juliane, son bras essaie de l'atteindre, en vain. Puis il se voit enfant, assis sur un banc. Il se rend compte de son incapacité à réagir, à se mouvoir, à prendre de l'élan dans la vie, alors qu'auparavant, lorsqu'il était encore enfant, il avait justement cette maîtrise du corps. Cette distorsion entre le corps et l'esprit apparaît de manière évidente dans ce passage. Le corps ne pouvant plus être contrôlé, le bras ne pouvant atteindre sa belle car il se tend dans « le vide »<sup>3</sup> (Id.), l'âme étant complètement dépourvue de vie et d'essor, Carsten prend conscience de cette dichotomie entre le passé où il agissait et le présent où il est mu. Ceci est particulièrement bien exprimé à travers ce discours indirect libre : « A l'époque, se dit-il, à l'époque, c'était lui-même qui vivait sa vie ; aujourd'hui, c'était un autre que lui qui le faisait ; il n'avait plus rien qui lui appartînt ... plus de pensées ... plus de sommeil. »<sup>4</sup> (Id.) Ce passage exprime cette incapacité du personnage à s'appartenir et à réagir face aux événements de la vie, au contraire ses gestes et mouvements ressemblent à ceux d'une machine ou d'un automate, dont l'âme n'y est plus.

Dans *Doppelgänger*, plus exactement, dans l'épisode de rencontre entre John Glückstadt et Hanna, ce dernier marche « machinalement »<sup>5</sup> (*Doppelgänger*, 182) pour rentrer chez lui après la journée de travail, tandis que plus loin, deux femmes, dont Hanna, se chamaillent parce que l'une pense que cette dernière cherche à séduire John. Dans cette

---

<sup>1</sup> D'après cette image d'auteur-marionnettiste, nous pouvons y voir Storm en tant qu'auteur tout puissant, mais aussi le personnage de Jaspers qui tire les ficelles de l'intrigue dans laquelle Carsten apparaît comme marionnette.

<sup>2</sup> Ib. : « Er dachte rückwärts in die Vergangenheit [...]. », II, 501.

<sup>3</sup> Id. : « [...] und er streckte die Arme in die leere Luft [...]. »

<sup>4</sup> Id. : « Da überkam's ihn plötzlich : 'Ja, damals hatte er sein Leben selbst gelebt ; jetzt tat ein Anderer das ; er hatte nichts mehr, das ihm selbst gehörte, keine Gedanken, keinen Schlaf. »

<sup>5</sup> *Doppelgänger* : « unwillkürlich », II, 537.

séquence, nous y trouvons le puits abandonné sur le côté est du champ, John se faisant la réflexion de la dangerosité de ce trou d'eau, et Hanna, « aux pieds légers »<sup>1</sup> courant tout près de ce puits parce que poursuivie par une autre après cette taquinerie de femmes. Le regard de John est attiré par Hanna, tandis qu'il rentrait mécaniquement chez lui. C'est justement à ce moment, qu'il fait sa déclaration de mariage à Hanna après avoir séparé les deux femmes et avoir serré Hanna dans ses bras. John agit « mécaniquement » au moment où il se rend d'un bon pas chez lui, comme s'il ne s'appartenait plus, comme s'il était devenu machine, perdant alors ses caractéristiques d'être humain : « 'Dieu seul sait ce qu'il y a là-dedans [dans le puits, R.L.], avait murmuré l'homme, pas de l'eau, peut-être simplement des crapauds et d'autres bestioles !' Et machinalement il avait pressé le pas pour rentrer plus vite chez lui. »<sup>2</sup> (Ib., 182) Cette mécanisation du personnage survient dans ce moment clé pendant lequel le destin de Hanna va être scellé à celui de John, comme si, finalement, ce choix n'appartenait pas au personnage, mais à une instance supérieure décidant pour lui. Effectivement, à partir de là, Hanna et John formeront un couple et les mésaventures se succéderont progressant ainsi jusqu'à la mort de Hanna, qui, poussée par John lors d'une colère, se cogne la tête contre la vis d'un poêle et perd la vie.

L'autre allusion à l'automate dans le cadre de la présentation d'un personnage concerne *Une aventure parisienne*. Le passage qui nous intéresse en particulier dans cette étude se situe à la toute fin de la nouvelle :

L'armée des balayeurs balayait. Ils balayaient les trottoirs, les pavés, poussant toutes les ordures au ruisseau. Du même mouvement régulier, d'un mouvement de faucheurs dans les prairies, ils repoussaient les boues en demi-cercle devant eux ; et, de rue en rue, elle les retrouvait comme des pantins montés, marchant automatiquement avec un ressort pareil. (*Une aventure*, I, 335. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

Les balayeurs sont comparés à des automates, des pantins montés sur ressort et agissant dans un mouvement mécaniquement régulier. Les « faucheurs » (Id.) ne va pas sans faire penser à la faucheuse en tant qu'allégorie de la mort, cela pour dire, que la mécanisation

---

<sup>1</sup> Id. : « die Leichtfüßige »

<sup>2</sup> Id. : « Und er rührte unwillkürlich seine Beine, um rascher nach Hause zu gelangen. »

des personnages est étroitement agencée à la pensée de la mort. Cette comparaison placée ainsi en fin de nouvelle recouvre finalement l'ensemble du texte. Elle constitue un aboutissement plaçant toute l'histoire sous cette optique de la mécanisation du personnage et de la mort. Ce ne sont pas que les balayeurs qui agissent de manière mécanique, mais aussi cette provinciale, répondant à une envie d'aventure sexuelle dictée peut-être par la nature, et également cet écrivain, Jean Varin, dont la journée est réglée comme un papier à musique. L'habitude est ponctuée par des petites phrases lancinantes prononcées par la provinciale :

Que faites-vous ordinairement à cette heure-ci ?

Que faites-vous tous les jours à cette heure ?

Est-ce l'heure de votre dîner ?

Le soir, que faites-vous ?

A cette heure-ci, que faites-vous toutes les nuits ? » (*Une aventure*, I, 333-334)

Toute la nouvelle s'inscrit dans une mécanisation dont chaque mouvement est marqué par ces petits refrains lancés par la provinciale à l'écrivain, tel un ballet dont le coup final est marqué par la danse automatique des balayeurs. Louis Forestier parle de ces balayeurs en ces termes : « Il y a quelque chose de très moderne dans ce mouvement automatique et inexorable des balayeurs, et surtout devant leur éternel retour de rue en rue : C'est du pré-surréalisme qui se résout en un cauchemar de 'balais mécaniques' [...]. »<sup>1</sup> Dans ce schéma de l'automatisation des personnages, nous assistons à une vision pessimiste de l'existence tel que nous pouvions le trouver au Moyen Âge, puisque l'être est soumis à la volonté de Dieu et à des forces qui le dépassent, image que les Humanistes ont justement cherché à anéantir en offrant à l'individu toute forme de savoir et d'éducation. Avec ces textes, c'est comme si nous assistions à un retour en arrière dans la pensée sur la liberté d'agir. Ici, il n'est en effet aucun personnage qui ne se sente libre dans ses mouvements, puisqu'ils se transforment en automate actionné par des fils invisibles. Cette sinistrose s'inscrit dans une atmosphère de désenchantement ambiant décrit par Schopenhauer, cette inscription dans une vision noire hante les récits réalistes et naturalistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, non pas en instaurant une « résurgence des instincts archaïques, des instincts appartenant à un temps où

---

<sup>1</sup> Louis Forestier in *Maupassant, Contes et nouvelles*, op. cit., p. 1387-1388.

l'homme ne se distinguait pas de la brute, de la bête »<sup>1</sup>, mais au contraire en l'associant à des individus qui agissent mécaniquement : Carsten agit mécaniquement à l'annonce de Jaspers concernant l'acquisition du petite commerce ; John Glückstadt s'en va mécaniquement tout en demandant à Hanna de l'épouser ; la jeune provinciale s'inscrit dans un paysage de balayeurs à la gestuelle mécanique, et rentre chez elle, tel un automate. Les personnages obéissent à un mécanisme intérieur, comme tirés par des fils par un événement extérieur appelé force supérieure : « [...] l'espèce humaine obéit comme les autres animaux à un 'mécanisme intérieur'. Les hommes sont 'des marionnettes tirées par des fils extérieurs ... mais bien plutôt mues par un mécanisme intérieur. [...] »<sup>2</sup> Avec l'automate en guise de personnage, c'est à une incitation au dédoublement que nous avons affaire, comme si le personnage était habité par un autre automatique et mécanique, cet autre, c'est un double. C'est ce que nous allons observer à présent.

Cette thématique de la machine qui apparaît telle une mécanique animale<sup>3</sup> presque monstrueuse est à retrouver dans le roman de Zola, *La bête humaine*<sup>4</sup> (1890), par exemple, où Jacques Lantier, fils de Gervaise Macquart et d'Auguste Lantier, parvient à devenir l'amant

---

<sup>1</sup> Françoise Gaillard, « Le Soi et l'Autre : Le retour de la bête humaine », dans Stéphane Michaud, *Du visible à l'invisible: Pour Max Milner*. Paris, J. Corti, 1988, t. 1, p. 97-110. p. 101.

<sup>2</sup> José Thomas Brum, *Schopenhauer et Nietzsche, Vouloir-vivre et volonté de puissance*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 31. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>3</sup> L'animal-machine est une hypothèse éthologique selon laquelle les animaux sont des machines, l'éthologie étant l'étude du comportement des différentes espèces animales dans leur milieu naturel en tant que branche de la zoologie créée par le naturaliste Isidore Geoffroy Saint-Hilaire en 1854. Cette conception avait déjà vu le jour avec René Descartes (1596-1650) qui l'intégrait à une vision mécaniste du réel. Nous lisons cette thèse dans la *Lettre au Marquis de Newcastle* du 23 novembre 1646 (René Descartes, Paris, La Pléiade, p. 1254-1257), dans la cinquième partie du *Discours de la méthode* :

« [...] ceux qui, sachant combien de divers automates, ou machines mouvantes, l'industrie des hommes peut faire, sans y employer que fort peu de pièces, à comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines, et de toutes les autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, considéreront ce corps comme une machine qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée et a en soi des mouvements plus admirables qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes. » (René Descartes, Paris, La Pléiade, V<sup>e</sup> partie, p. 164-165) ou encore dans la *Lettre à Morus du 5 février 1649* (René Descartes, Paris, Garnier, Tome 3, p. 885-887). Nous retrouvons cette pensée chez Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) qui défend le matérialisme radical et qui fonde le mécanisme. Citons son œuvre *L'Homme machine* écrite en 1747, (Paris, Folio, 1999). Cette théorie est reprise par Karl Marx (1818-1883) pour approfondir son idée sur le matérialisme historique, (Paris, Gallimard, 2008).

<sup>4</sup> Emile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Livre de poche, 2013.

de Séverine Roubaud, se croyant guéri de ses pulsions sexuelles et meurtrières, cependant, la bête reprend le dessus et il finit par assassiner sa maîtresse. Derrière le visage humaine de Lantier, c'est la bestialité qui s'exprime. Dans ce passage cité ci-dessous, nous y lisons la fuite de sa propre personne, plus exactement, de la part animale qui sommeille en lui et contre laquelle il ne peut rien faire et à laquelle il ne peut échapper :

Son unique pensée était d'aller tout droit, plus loin, toujours plus loin, pour se fuir, pour fuir l'autre, la bête enragée qu'il sentait en lui. Mais il l'emportait, elle galopait aussi fort. Depuis sept mois qu'il croyait l'avoir chassée, il se reprenait à l'existence de tout le monde ; et, maintenant, c'était à recommencer, il lui faudrait encore se battre, pour qu'elle ne sautât pas sur la première femme coudoyée par hasard.<sup>1</sup>

Lantier, dans cette course folle, cherche à fuir la bête qui est en lui et dont il se sent entièrement possédé. Ainsi, il ne possède pas le contrôle de sa raison, mais est bel et bien agi par un je-ne-sais-quoi extérieur à lui-même que Zola place dans le caractère héréditaire. La poursuite imaginaire est corrélative à une tentative d'échapper à sa face sombre et mauvaise, déterminée par une sorte de fatalité odieuse, ceci est d'autant plus caractéristique par l'emploi du pronom réfléchi « se fuir »<sup>2</sup>. Ce que Lantier fuit, c'est lui-même, c'est sa face sombre qu'il ne maîtrise ni ne contrôle, c'est la bête qui est en lui, l'animalité qu'il ne peut refouler malgré tous ses efforts. Ainsi, derrière l'homme se cache une mécanique animale et la locomotive qu'il conduit en est le signe caractéristique. Dans cette image, c'est encore une fois le double que nous y lisons, le Lantier homme et le Lantier animal-machine, sous le 'moi', c'est aussi l' 'autre' qui meut une mécanique humaine. Cet extrait présente le combat intérieur qui s'offre à lui, le déchirement auquel il doit faire face d'où l'emploi des verbes de lutte : « emporter, galoper, chasser, sauter, battre »<sup>3</sup> qui sous-tend d'une part, un emportement animal sous le rut sexuel que nous pouvons désigner par *Eros*, et d'autre part, corrélatif à cette instance, la volupté et le désir de donner la mort que nous observons sous la marque de *Thanatos*, cependant, il ne devient pas machine comme Carsten.

---

<sup>1</sup> Emile Zola, ib., ch. 2, p. 57. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Id. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>3</sup> Id.

## 1.2 Du double ou du 'hors-soi'

Le double est un autre soi, un autre différent et semblable à la fois :

Le double repose sur une ressemblance physique de deux personnes. Dans la création littéraire, ce phénomène est incarné d'une part par des personnes réelles, dont la ressemblance renvoie au hasard ou à la parenté, et dans le domaine des légendes ou des contes, celle-ci se réfère à l'intégration de forces supérieures [...].<sup>1</sup>

Ce double réel ou fictif pour le personnage, est l'expression d'une angoisse intériorisée par lui-même qui fait naître un malaise certain. La thématique du double apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en 1793, Jean-Paul Richter invente le terme de « Doppelgänger » pour désigner le double<sup>2</sup>. Ce motif se situe notamment dans le roman *Blumen – Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuschnappel* (1796-1797), dont le héros éponyme, Siebenkäs, se confond avec son ami Leibgeber. Voici ce qui est écrit à propos des deux personnages :

Leurs âmes avaient pleinement la tunique polonaise et le négligé matinal de la vie, je veux dire, deux corps identiques [...]. Tous deux avaient le même éclair dans les yeux, même longueur, maigreur et tout ; les caprices de la nature dans la similitude des visages sont plus fréquents qu'on ne le croit.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, « Doppelgänger », op. cit., p. 728 : « Doppelgängertum beruht auf der physischen Ähnlichkeit zweier Personen. In der Dichtung wird dieses Phänomen einerseits durch reale Personen verkörpert, deren Ähnlichkeit auf Zufall oder Verwandtschaft, im Bereich von Sage und Märchen auch auf das Eingreifen überirdischer Mächte zurückgeht [...]. » Traduction par moi-même.

Clément Rosset dans *Le réel et son double, Essai sur l'illusion*, op. cit., fait le lien entre l'illusion et le double, tout en gageant que la structure fondamentale de l'illusion n'est autre que la structure paradoxale du double, attendu que la notion de double implique en soi un paradoxe, il est à la fois lui-même et un autre.

<sup>2</sup> Jean-Paul, *Blumen – Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuschnappel*, 4 volumes, *Ein treues Dornenstück* in Jean-Pauls Werke, Berlin, 1796.

<sup>3</sup> Ib., erstes Kapitel, p. 123 : « Aber wie Freundinnen gern einerlei Kleider, so trugen ihre Seelen ganz den polnischen Rock und Morgenanzug des Lebens, ich meine zwei Körper von einerlei Aufschlägen, Farben, Knopflöcher, Besatz und Zuschnitt : beide hatten denselben Blitz der Augen, dasselbe erdfarbige Gesicht, dieselbe Länge, Magerheit und alles ; wie denn überhaupt das Naturspiel ähnlicher Gesichter häufiger ist, als

A travers ce double, c'est une tendance à se dépersonnaliser qui est à relever, ce que nous notons dans le nom-même du héros : « Leib-Geber », autrement dit, littéralement 'qui donne son corps' ou, plus exactement, 'qui se sépare de son corps', en quelque sorte une sorte de scission folle du corps et de l'âme, engendrant angoisse et terreur, nous retrouvons cette thématique en particulier dans la littérature fantastique et romantique, par exemple, chez E.T.A. Hoffmann, pensons par exemple, à *Les élixirs du diable*<sup>1</sup>, dans lequel un moine, Medardus, tombe amoureux d'une jeune fille, Aurelia. Cet amour impossible est guidé par l'absence de maîtrise des passions parce qu'elles sont dirigées par un double inconnu qui représente la possibilité d'explorer des zones inconnues et obscures de la personnalité tout en mettant à jour l'indicible et en affrontant les limites de l'amour, voire même de la folie amoureuse. Ce double est le versant terrifiant de la personnalité.<sup>2</sup>

Pour ainsi dire, la notion de double chez les deux auteurs à l'étude répond à un environnement dans lequel est fortement ancrée cette thématique. Sous l'influence des sciences positivistes, ainsi que de l'évolutionnisme et du darwinisme, le double est considéré comme une altérité psychique, c'est un autre que soi, un autre hors-soi, un « horla », pour reprendre le mot de Maupassant qu'il utilise pour intituler l'une de ses nouvelles les plus

---

man glaubt, weil man es nur bemerkt, wenn ein Fürst ode rein großer Mann einen körperlichen Widerschein wirft. » Traduction par moi-même. Chez Curator, nous trouvons également cette idée de respect des pauvres, la référence du titre à l'« Armenadvokaten » y fait référence, ce mot signifiant « avocat des pauvres. » Lire à ce propos l'article d'Eliane Kaufholz, *Jean-Paul : « Siebenkäs, éléments pour un roman en question*, in *Romantisme*, 1978, vol. 8, n° 20, P. 53-60.

<sup>1</sup> E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, Leipzig, Reclam, 1986. Traduction : *Les élixirs du diable*, Paris, Stock, 2002.

<sup>2</sup> Cette thématique se retrouve également dans la philosophie de Platon, avec son discours de l'illusion relatif au mythe de la caverne, expliquant que l'intelligence de l'homme ne peut être assimilée à son corps d'un point de vue physique ; cette dualité se fonde sur la scission de l'intelligible et du sensible, s'opposant par-là au monisme qui considère le monde constitué en une seule substance ; philosophie de Fichte (1762-1814) puisqu'il veut d'une part fonder l'unité du savoir au-delà de la disjonction du théorique et du pratique, et d'autre part dépasser l'éthique telle que l'avait établie Kant dans une doctrine supérieure du savoir moralement qualifiée, effectivement, par elle-même, elle devait ouvrir la perspective d'une moralité supérieure. Pour le mythe de la caverne, se référer à l'œuvre de Platon, *La République*, Livre VII, trad. par Georges Leroux, Paris, Poche, 2002. Pour le dualisme de Fichte, se référer à *Nouvelle présentation de la doctrine de la science*, introduit, traduit et annoté par Thomas Fogiel, Paris, Vrin, 1999. Pour Kant, se référer au *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, tome 1, sous la direction de Monique Canto-Sperber, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, PUF, collection Quadrige, Dicos poche, 2004.

célèbres<sup>1</sup>. Voici ce que nous lisons dans *Le Horla* : « Qu'ai-je donc ? C'est lui, lui le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai ! »<sup>2</sup> (*Le Horla*, II, 935) *Le Horla* témoigne le mieux l'idée du double en présentant deux 'moi' contradictoires, puisque l'un semble appartenir à la normalité et répondre à une certaine logique, tandis que l'autre est particulièrement inquiétant et frappé d'irrationalité. En toute conscience, le narrateur du *Horla* est dérangé, troublé et particulièrement menacé par cet autre qui s'exprime en lui, dont il a conscience et connaissance et néanmoins, contre lequel il ne peut agir. Le narrateur est confronté à un danger réel parce que le second moi qui s'anime en lui est devenu un autre qui semble posséder les rênes de sa conscience : « Je ne peux plus vouloir, mais quelqu'un veut pour moi et j'obéis. » (Ib., II, 929) ou encore « Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! Quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. » (Id.) Pour se débarrasser de cet autre qui le meut et l'agit sans que le narrateur ne puisse contrôler son libre arbitre ou sa conscience, ce dernier ne voit qu'une solution, celle de se donner la mort : « Alors ... alors ... il va donc falloir que je me tue, moi ! ... » (Ib., II, 938) Il n'y aurait aucune autre plausible issue que de se donner la mort puisque le narrateur sent bien qu'un autre tire les ficelles qui maintiennent son corps et son âme :

---

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *Le Horla*, première version, II, II, 822, *Le Horla* de 1887, II, 913. *Le Horla* est présenté sous forme de journal intime, cette nouvelle raconte l'histoire d'un homme ordinaire parfaitement lucide qui, malgré lui, sombre peu à peu dans la démence. Il se sent observé par un être invisible et surhumain qu'il nomme 'le Horla', le narrateur ne peut plus dormir et, petit à petit, se rend compte de sa folie. De plus, chaque matin, ce dernier constate que la carafe d'eau et la bouteille de lait qu'il a laissées pleines la veille ont été bues. Désarmé, le narrateur fait un voyage pour retrouver un peu de normalité. Mais dès son retour, son état s'aggrave, et les conseils de ses médecins n'y font rien. Le narrateur n'est plus maître de lui-même et les manifestations du 'Horla' sont de plus en plus fréquentes. Il veut quitter sa maison, sa région, mais une force l'en empêche. Ne sachant plus que faire, il fait installer une porte blindée dans sa chambre. Une fois parvenu à y enfermer le 'Horla', il met le feu à sa demeure sans même se soucier des domestiques qui dorment à l'intérieur. Mais le 'Horla' n'étant pas mort, il entrevoit alors son propre suicide, alors qu'il était si gai il y a quelques semaines.

<sup>2</sup> Louis Forestier analyse le *Horla* de la sorte : « Cette conviction, enfin, que l'homme n'est pas libre de sa personne est inscrite depuis longtemps au credo de Maupassant. Il existe un 'hors soi' qui envoûte et possède l'individu [...]. » Maupassant explique à Paul Bourget : « Une fois sur deux, en rentrant chez moi, je vois mon double. J'ouvre ma porte, et je me vois assis sur mon fauteuil » in Pierre Borel, *Le destin tragique de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1927, p. 31. Borel est le seul à affirmer que Guy de Maupassant voyait son double au temps où il fréquentait Chatou et Bezons.

Aussi le Horla, ce 'rôdeur d'une race surnaturelle' (Ib., II, 930), ressemble étrangement au sujet qu'il dépossède : il est corps et volonté, mais corps plus délié, volonté enveloppante : l'Être nouveau est la 'domination d'un mystérieux vouloir sur l'âme humaine devenue esclave (Ib., II, 933).' Et 'sa nature est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre ...' (Ib., II, 934) L'hypothèse darwinienne d'une succession des êtres et d'un progrès des espèces vient commodément réunir continuité et hétérogénéité absolue : 'Nous sommes quelques-uns, si peu sur ce monde, depuis l'huître jusqu'à l'homme. Pourquoi pas un de plus, une fois accomplie la période qui sépare les apparitions successives de toutes les espèces diverses ?' (Id.)<sup>1</sup>

L'hypothèse d'une nouvelle espèce n'est pas exclue, mais l'idée du double et du 'Hors-soi' n'est pas à exclure, comme si l'individu était soumis à l'extériorisation de son propre 'soi'. Comme nous l'avons vu plus haut à propos de la mécanisation et de l'animalité qui règne en l'individu, tel un double qui oriente et dirige celui dans lequel il habite, ici encore, le *Horla* nous soumet à l'idée d'une bestialité qui sommeille en l'être, ainsi le narrateur parle du corps humain en ces termes : « [...] maladroitement conçu, encombré d'organes toujours fatigués, toujours forcés comme des ressorts trop complexes, que le nôtre, qui vit comme une plante et comme une bête ; en se nourrissant péniblement d'air, d'herbe et de viande, machine animale en proie aux maladies, aux déformations, aux putréfactions [...]. » (*Le Horla*, II, 934. C'est moi-même qui souligne dans la citation) Les éléments que nous soulignons dans la citation permettent de mettre en avant le caractère à la fois mécanique et animal du corps humain, l'associant directement à une machine dont l'individu n'a pas forcément toutes les commandes.

Par ailleurs, dans cette analyse sur le double, nous souhaitons porter notre attention sur cinq nouvelles que nous traitons par ordre chronologique de parution, *Kirch*, *Doppelgänger*, *L'Ermite* et *La Petite Roque*, ainsi que *Le champ d'oliviers*.

Dans *Kirch*, le fils est le double du père, ou plus exactement, le père aimerait que le fils soit son double qui lui ressemble. Ce fils prodigue rassemble tous les espoirs d'un père ambitieux et marqué par l'avarice. Dès les premières pages, nous percevons ce désir paternel

---

<sup>1</sup> Jacques Neefs, *La représentation fantastique dans le Horla de Maupassant*, Paris, Cahier de l'Association internationale des études françaises, 1980, vol. 32, p. 231-245, p. 243.

de faire de son fils un grand homme à la carrière de marin fulgurante. Voici comment le père considère son fils, dès le plus jeune âge :

De temps à autre, ses regards [ceux de Hans, R.L.] effleuraient aussi, là-haut, le monument funéraire où, parmi toutes sortes de trophées victorieux, trônait le buste en marbre d'un homme majestueux coiffé d'une impressionnante perruque bouclée ; fils d'un simple citoyen, comme son Heinz, celui-ci n'en était pas moins revenu au pays commandant trois navires de Sa majesté. Certes non, Hans Kirch ne nourrissait pas de plans aussi ambitieux pour son garçon !<sup>1</sup> (*Kirch*, 69)

Evidemment, ce que pense Hans de Heinz n'est pas juste car le père ambitionne des projets professionnels grandioses pour son fils qui ne peut y répondre. La notion de double qui qualifie le père et le fils se trouve bien évidemment dans le choix des prénoms dont la proximité sonore ne fait que renforcer la complémentarité duale qui les lie presque comme des jumeaux dans l'aversion, le fils devenant le double mauvais du père<sup>2</sup>. Mais n'est-il justement pas devenu mauvais parce que le père souhaitait faire de lui son double, donc rattaché à une existence niée du principe d'individualisation ? Le père ressemblant à une sorte de démiurge possédant tout pouvoir sur son fils, le réduisant à un double de piètre valeur, tandis que le père s'octroie la place de double en tant qu'autorité supérieure. Evidemment, de cette relation duale naît un conflit qui ne fait qu'empirer tout au long de la nouvelle, trouvant son acmé dans la disparition, voire la mort du fils, donc du double du père, qui, seul au monde, dépourvu de son double, ne peut trouver refuge que dans la maladie, voire, pour lui aussi, la mort.

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « Unterweilen schweiften auch wohl seine Blicke drüben nach dem Epitaphe, wo zwischen mannigfachen Siegestrophäen sich die Marmorbüste eines stattlichen Mannes in gewaltiger Allongenperücke zeigte ; gleich seinem Heinz nur eines Bürgers Sohn, der gleichwohl als Kommandeur von dreien Seiner Majestät Schiffen hier in die Vaterstadt zurückgekommen war. Aber nein, so hohe Pläne hatte Hans Kirch doch nicht mit seinem Jungen [...]. », III, 69. La scène se passe dans l'église.

<sup>2</sup> 'Kirche' en allemand signifie 'église', il faut voir dans le choix du prénom une référence à la dualité entre le bien et le mal proposée par l'église. Il faut lire à ce propos « Hans und Heinz Kirch, Kontrafaktur der Heilgeschichte » de Christoph Deupmann, op. cit., p. 83 à 103.

Dans *Doppelgänger*, la notion de double est évidente car elle est déjà repérable dans le titre<sup>1</sup>. Nous relevons dans cette nouvelle deux cas de double : John qui est son propre double et John et Wenzel, dont Wenzel est le double maléfique du précédent. Ce John porte double nom de famille, cette double identité renforce la confusion identitaire que peut ressentir sa fille Christine, une génération plus tard, identité qu'elle refoule par ailleurs. Wenzel est en quelque sorte le miroir<sup>2</sup> du mal, il est un codétenu qui réapparaît dans la vie de John, ce dernier le rejette lorsqu'il se présente à lui : « Wenzel : - Je voulais m'installer chez toi pour une semaine, John, en payant mon loyer ! Ce n'est pas facile pour moi de trouver à me loger ! / John : - Tu peux t'installer chez le Diable ! »<sup>3</sup> (*Doppelgänger*, 217) Si l'on suit le raisonnement de Clément Rosset<sup>4</sup> et que nous l'appliquons à cette nouvelle, nous dirions que le réel n'est pas accepté parce que pas acceptable. C'est le cas pour le premier cas de double, autrement dit, le cas pour John Hansen et John Glückstadt, l'un prenant la place de l'autre puisqu'il a quitté la prison et que celle-ci n'est pas une réalité sociale envisageable, par conséquent, l'identité est changée. Dans l'autre cas de figure où intervient Wenzel en tant que double maléfique, il s'agit d'un événement lié à une tromperie, au miroir d'un autre piégé, en l'occurrence, John, piégé par la société. Wenzel n'est autre qu'une doublure trompeuse et perverse. Le réel, quoi qu'il en soit, n'est pas apprécié, que ce soit le réel qui consiste en la ré-évocation de la prison, ou le réel qui consiste en la ré-apparition de Wenzel. Nous insistons sur l'utilisation du préfixe [ré] marquant le renouveau car le double dans les deux cas de figure fait office de surgissement du passé dans le présent. La fonction du double est d'imposer au personnage l'impossibilité de se séparer de son passé, ce qui l'entraîne dans un pessimisme profond et à la fin de la nouvelle, à la mort.

Chez Maupassant, nous pouvons considérer que Mme Forestier constitue le double envié de Mme Loisel dans *La parure* (I, 1198). Elle est celle qui attire le regard, celle qui semble avoir réussi dans la vie, possédant bijoux et vêtements de choix et pouvant parader

<sup>1</sup> 'Doppelgänger' signifie en allemand 'double'. John Hansen s'appelle aussi John Glückstadt, du nom de la ville où il était en prison. Nous avons déjà évoqué la référence à la chance dans le nom de la ville, 'Glück' en allemand voulant dire 'chance' ou 'bonheur'. Alain Cozic dans sa traduction a opté pour ce titre : « John Hansen et son double », introduisant ainsi un des deux prénoms du personnage principal.

<sup>2</sup> A propos du miroir, voir l'analyse du *Champ d'oliviers* un peu plus bas.

<sup>3</sup> *Doppelgänger* : « [ ... ] – Ich wollt' mich auf eine Woche bei dir einmieten, John ! Es ist nicht leicht für mich, Quartier zu kriegen ! – Miet' dich beim Teufel ein, sagte John. », III, 568.

<sup>4</sup> Clément Rosset, *Le réel et son double, Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.

aux yeux de tous, elle devient logiquement celle à qui Mme Loisel peut demander une parure afin d'améliorer sa toilette pour la soirée organisée par le ministère. Elle est donc l'élément moteur qui a entraîné le basculement de la vie de Mme Forestier vers celle des « nécessaires » (*La parure*, I, 1204) puisque cette dernière va se ruiner pour rembourser le bijou perdu, prêté par son amie. Mme Forestier représente la réussite, tandis que Mme Loisel est désignée par la perte à la fois matérielle, par la disparition de la parure, mais aussi sociale et individuelle, par la décadence morale et physique à laquelle elle va être obligatoirement confrontée. Le double est l'expression d'un dualisme entre l'optimisme de Mme Forestier et le pessimisme de Mme Loisel, toujours insatisfaite de ce qu'elle possède ; c'est bien là ce qui la conduira à sa perte. Si Mme Forestier veut voir la vie du bon côté, ce n'est pas du tout le même cas de figure chez Mme Forestier. Sa déchéance apparaît comme une punition attribuée par la vie et le destin. En outre, la présence de son double heureux à travers Mme Forestier ne fait que renforcer la douleur de Mme Loisel à la vue consciente de sa perte.

Dans *La Petite Roque*, le double apparaît dans l'évocation du fantôme de la fillette assassinée par le maire Renardet. Ce spectre prend le visage de Louise Roque envahissant le quotidien du maire Renardet, jusqu'à le rendre fou et à le pousser à se tuer. Relevons un moment distinct concernant le fantôme, il s'agit de la scène du rideau qui bouge derrière lequel il semble à Renardet distinguer le fantôme de la fillette :

Comme il était dans son fauteuil, assez tard, un soir qu'il ne dormait pas, il crut voir remuer le rideau de sa fenêtre [...]. C'était si peu de chose, d'ailleurs, un léger frisson de l'étoffe, une sorte de tremblements des plis, à peine une ondulation comme celle que produit le vent. (*La Petite Roque*, II, 642)

L'hallucination, quant à elle, se produit à deux reprises et sous deux formes différentes. La première : Renardet voit la fillette ensanglantée couchée à même le sol : « Comme il ne distinguait pas encore, Renardet enferma ses yeux entre ses mains ; et brusquement cette lueur devint une clarté, et il aperçut la petite Roque nue et sanglante sur la mousse. » (*La Petite Roque*, II, 642) ; la seconde : « Puis la morte se levait et s'en venait, à petits pas, ainsi que l'enfant avait fait en sortant de la rivière. » (*Ib.*, II, 643) La scène du rideau venant clore l'évocation du double de la petite Roque : « Et l'homme reculait devant l'apparition, il reculait jusqu'à son lit et s'affaissait dessus, sachant bien que la petite était entrée et qu'elle se tenait maintenant derrière le rideau qui remuerait tout à l'heure. » (*Id.*) Il

semble que Renardet est atteint de la vision de son propre corps sous la forme d'un double fantomatique incarné par la fillette victime de son crime. Si nous lui attribuons le nom de 'Doppelgänger', il n'en reste pas moins qu'en neurologie, il est probable que le maire souffre d'un phénomène autoscopique<sup>1</sup> dans le sens où les hallucinations se rapportent à l'individu qui les observe. Catherine Lemaire s'interroge plus particulièrement sur ces hallucinations autoscopiques dans un état de semi-transparence, tandis que les expériences de sorties du corps sont quant à elles, ancrées dans le réel. En effet, Renardet a des moments de lucidité alors qu'il constate la présence du double. Quand il tire le rideau, la petite Roque n'est pas derrière et c'est bien son absence qu'il observe. Cette expérience est relatée dans une autre nouvelle de Maupassant, intitulée *Lui ?* (*Lui ?*, I, 870), dans laquelle le narrateur adresse une lettre à un ami pour lui annoncer son mariage. Une bonne raison à ce mariage est celle de ne pas être seul parce qu'il a peur de lui-même : « J'ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui m'échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse. » (Id.) Dans ce cas-là, à la différence de *La Petite Roque*, il s'agit plutôt d'un état de bilocation ou d'ubiquité qui met le protagoniste en présence directe avec son double. Ce récit est une avancée vers le *Horla*. Exactement comme dans *La Petite Roque*, le narrateur « a peur d'un trouble nouveau de [ses, R.L.] yeux, peur de l'hallucination, peur de l'épouvante qui [le, R.L.] saisirait. » (Id.) Renardet comme ce personnage qui fait l'expérience d'un autre appelé « Lui » (*Lui ?*, I, 870), s'épouvante à la perspective d'être saisi par des visions qui reviennent chaque jour.

Dans *L'Ermite*, le double prend la forme d'un être qui se retrouve dans un portrait, ce faisant, se découvre être le père de la femme avec qui il vient de partager la couche. L'action incestueuse de cet homme a été dirigée par une nécessité irrésistible, faisant de lui un double du père, l'un bon, l'autre incestueux. Le problème, c'est que cette perception de dualité n'est pas consciente et conduit au crime du personnage alors qu'il ne le sait même pas. Cette dissociation entre l'action et la pensée conduit au dualisme du personnage.

Même cas de figure dans *Le champ d'oliviers* où le fils Philippe-Auguste, se rendant compte de sa filiation avec le père, l'abbé Vilbois, se déplace chez lui pour faire sa connaissance. Nous retrouvons les deux personnages dans un bain de sang à la fin de la nouvelle, l'action du personnage étant dissociée de sa pensée. La photographie est l'objet qui a permis le rapprochement du personnage en question, l'ermite dans le premier cas de figure, Philippe-Auguste dans le second cas, rapprochement avec son double, sa fille pour le premier,

---

<sup>1</sup> Catherine Lemaire, *Rêves éveillés*, Paris, 1999.

son père pour le second. Entre l'être et son double s'interpose donc un objet qui est la photographie ou le daguerréotype, quoi qu'il en soit, cet objet ne joue pas seulement le rôle d'un simple média, il est le révélateur à part entière du double qui habite le personnage, précipitant alors l'action vers sa fin : ainsi, l'ermite se fait ermite, l'abbé Vilbois est retrouvé inconscient. La photo permet aux personnages de « réagir à la même chose, [...], à cette chose qui précède, et peut-être commande, la ressemblance, et qui, en deçà de telle désignation particulière, tel rapprochement de physionomie ou d'attitude, est ce à quoi on en vient, en dernière instance, à ressembler – ressemblance neutre qui ne se transforme jamais en une identité achevée [...]. »<sup>1</sup> L'objet sert de révélateur du double et permet son inscription dans une réalité qui fait fi de l'existence de ce double, c'est de cette abstraction que naît le malheur : le père partage la couche de sa fille, le fils retrouve son père qui est curé. Dans les cas de figure présentés, le double joue le rôle de médiateur entre le réel et l'illusion, entre le sensible et l'intelligible qui côtoie de près la folie. Ce double est associé à un événement qui s'oriente vers une issue quasi funèbre, de là le pessimisme cherchant à régner dans cette atmosphère sombre.

### 1.3 Du disparu - Du mort

Le personnage joue un rôle fondamental dans la nouvelle. Le nouvelliste réaliste fait exister ce personnage à travers une désignation, l'objectif étant, selon les termes de Balzac, de « faire concurrence à l'état civil », expression qui se trouve dans l'avant-propos de la *Comédie Humaine*<sup>2</sup>, (1842), autrement dit, se rapprocher le plus possible d'un état de mimesis quasi parfait. La dénomination par un prénom ou un nom, par une caractéristique sociale ou professionnelle, par une caractéristique physique ou par un trait de caractère permet à l'auteur d'offrir au lecteur un ancrage dans une réalité donnée. Il est question de renvoyer l'image d'une réalité impitoyable face à laquelle le héros doit déployer toute son énergie afin de survivre. Ce personnage est considéré comme le héros de l'histoire, or, qui dit héros dit personnage victorieux des aventures qu'il vient de vivre. Nous nous apercevons

---

<sup>1</sup> Philippe Bonnefis, *Objet, Comme Maupassant*, op. cit., p. 131.

<sup>2</sup> Honoré de Balzac, *La comédie Humaine*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1976. La comédie humaine est le titre général que donna Honoré de Balzac à l'ensemble de ses romans en 1842, à l'exception de ses ouvrages de jeunesse. On dénombre 95 romans publiés ainsi que 48 ébauchés de 1829 à 1855 qui constituent une grande fresque de son temps divisée en trois parties : *Etudes de mœurs*, *Etudes philosophiques* et *Etudes analytiques*. L'ensemble du travail de Balzac est réuni en douze volumes dans la collection de la Pléiade.

immédiatement que dans les nouvelles à l'étude, ce n'est nullement le cas. Le personnage principal, dit 'héros', soit disparaît, soit meurt. Voilà qui est original dans une littérature où le héros est sensé vaincre tous ses démons et montrer son côté valeureux, dépassant tous les maux auxquels il serait confronté. Ou alors ce héros est-il un anti-héros ?

Nous relevons quatre nouvelles dans lesquelles le lecteur vit la disparition pure et simple du héros, citons *Curator* et *Kirch* du côté allemand, ainsi que *L'Ermite* et *Le vagabond*, du côté français. Dans les nouvelles allemandes, la disparition du personnage coïncide avec la fin de la nouvelle, laissant, pour ainsi dire, peu de place à l'espoir d'un retour ou d'un rebondissement, remarquons également que ce sont les fils qui disparaissent, laissant les pères dans le désarroi, rappelons encore une fois la proximité des prénoms Heinrich et Heinz, connotant un rapprochement dans l'avènement de leur existence ; tandis que chez l'auteur français, la disparition ne correspond pas à une sortie définitive du personnage.

Ainsi, dans *Curator*, le personnage qui disparaît est Heinrich. Celui-ci vient quémander avec insistance de son père un soutien financier après avoir perdu aux jeux son argent. Curator, ne pouvant faire face à cette énième demande, refuse tout net. A noter que la colère réfrénée du paternel fait écho à la tempête extérieure qui sévit, en effet, l'eau est déjà en train de tout envahir. C'est dans ce contexte météorologique que Heinrich prend la porte et s'en va. Il grimpe dans une barque afin de retourner chez lui : « Les hommes [qui observaient la scène de départ de Heinrich, R.L.] poussèrent un cri ; la barque, d'un seul coup, avait disparu de leur vue ... »<sup>1</sup> (*Curator*, 84) La tempête fait rage, Heinrich qui est sorti à ce moment, semble s'être rattaché à un poteau afin de se protéger de la tempête, seulement plus aucune nouvelle de lui n'a filtré, il disparaît ainsi à tout jamais, il n'y a plus aucune trace de lui. En outre, Storm précise qu'on ne sait même pas exactement si l'homme qui se tenait ainsi à un poteau pour échapper à la tempête est bien Heinrich. Par conséquent, le lecteur reste dans le doute concernant l'identité de Heinrich. Nous ne pouvons qu'affirmer que ce dernier a disparu, il s'est comme effacé ou volatilisé : « Certes, on ne sut jamais qui était l'homme dont les appels au secours, ce jour-là, avaient été étouffés par les flots ; il est certain, en tout cas, qu'Henri ne revint chez lui ni cette nuit-là ni plus tard, et qu'on ne le revit jamais. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 87) Heinrich n'est plus présent à la fin de la nouvelle, un voile d'incertitude pèse concernant son identité, sa véritable disparition. Est-il mort ? Est-il disparu ? S'est-il enfui ? A-t-il quitté cette

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Die Leute stießen einen Schrei aus ; das Boot war jählings ihren Blick verschwunden. », II, 518.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Es ist zwar nie ermittelt worden, wer der Mensch gewesen, dessen Notschrei derzeit von der Flut erstickt wurde ; gewiß aber ist es, dass Heinrich weder in jener Nacht noch später wieder nach Hause gekommen oder überhaupt gesehen worden ist. », II, 520.

société, cette civilisation ? Les questions restent ouvertes, la disparition de Heinrich reste volontairement floue, ancrant la fin du récit dans une atmosphère morose et sombre, la précipitant dans une certaine angoisse parce que nous ne savons finalement rien.

Nous retrouvons exactement la même situation finale dans *Kirch*, la nouvelle s'achève avec ces mots : « Mais qui pourrait dire ce qu'il est advenu de Heinz Kirch ? »<sup>1</sup> (*Kirch*, 138) Pas de solution, juste une interrogation qui n'amène aucune réponse. Dans cette nouvelle comme dans *Curator*, la situation finale semble se répéter. Les événements météorologiques sont les mêmes : tempête dans une nuit déchaînée et disparition du fils chéri, autrement dit, du fils prodigue, à une nuance près, dans *Kirch*, tout se passe dans un rêve, celui de Hans :

[...] et lorsque ses yeux se fermèrent enfin, il dut se relever violemment, car il venait de voir un navire, une frégate aux mâts brisés, ballottée en tous sens par des vagues hautes comme des tours. Il tenta de se réveiller tout à fait, mais de nouveau ses yeux se fermèrent, et de nouveau il reconnut le navire.<sup>2</sup> (*Ib.*, 126-127)

Tandis que dans *Curator*, nous assistons à la disparition en direct, le rêve dans *Kirch* transparaît comme un voile qui adoucit la réalité, la confrontation avec l'événement tragique est vécue à distance, rendant l'événement plus incertain, parce qu'apparaissant au travers d'un filtre, celui de la pensée ou de l'imagination, en tout cas, celui de la création de l'esprit. Heinz a-t-il disparu dans la vie ? Dans le rêve seulement ? Il n'y a pas de réponse à cette question, mais le lecteur a tout lieu de croire que Heinz a véritablement disparu. Ce rêve est annonciateur d'une mauvaise nouvelle, cependant, cette dernière semble avoir véritablement eu lieu :

Mais Hans Kirch écoutait à peine ; ses pensées demeuraient plus fixées sur les événements de la nuit que sur la maladie. Heinz s'était manifesté, Heinz était mort, et

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « [...] wo aber ist Heinz Kirch geblieben ? », III, 130.

<sup>2</sup> *Ib.* : « [...] und als endlich ihm die Augen zugefallen waren, riß er gleich darauf mit Gewalt sich wieder empor ; denn ganz deutlich hatte er ein Schiff gesehen, ein Vollschiff mit gebrochenen Masten, das von turmhohen Wellen auf und ab geschleudert wurde. Er suchte sich völlig zu ermuntern, aber wieder drückte es ihm die Augen zu, und wiederum erkannte er das Schiff [...]. », III, 124. Repérons ici la formulation neutre à travers l'emploi du pronom impersonnel « es » qui désigne la force supérieure innommable. Nous pouvons voir dans l'expression du « es » la dénomination du sommeil ou de l'inconscient.

le mort possédait tous les droits qu'il n'avait pas voulu, encore récemment, concéder au vivant.<sup>1</sup> (Ib., 129)

Chez Maupassant, la disparition du personnage n'a pas lieu aussi franchement, et en aucun cas, elle ne s'opère dans un contexte météorologique particulier comme celui de la tempête. A vrai dire, nous ne relevons aucun cas de disparition de personnage à proprement parler dans les textes choisis de Maupassant, sauf dans *Le champ*, texte dans lequel nous ne savons pas exactement si le père et le fils sont morts ou pas. La nouvelle reste ouverte. Cependant, dans *L'Ermite* et dans *Le vagabond*, nous signalons une disparition du personnage hors de la vie sociale. Le cas est particulier car nous ne pouvons parler franchement d'une disparition telle que nous la situons chez Storm, cependant, il est intéressant de relever le cas de l'ermite qui se retire de la société après avoir commis l'inceste :

Nous avons été voir [le narrateur et ses amis, R.L.], avec quelques amis, le vieil ermite installé sur un ancien tumulus couvert de grands arbres, au milieu de la vaste plaine qui va de Cannes à La Napoule. En revenant, nous parlions de ces singuliers solitaires laïques, nombreux autrefois, et dont la race aujourd'hui disparaît. (*L'Ermite*, II, 685)

Néanmoins, la nouvelle s'achève sur l'évocation de la disparition de l'homme solitaire, le narrateur n'ayant plus de nouvelle de lui : « Quand je revins l'année suivante, l'homme n'était plus sur le Mont des Serpents ; et je n'ai jamais entendu parler de lui. » (Ib., II, 691)

Même cas de figure avec le vagabond de la nouvelle éponyme qui sort de la société en étant enfermé en prison. Il paraît clair que l'homme va disparaître de la société en restant enfermé en prison pour vingt années. L'enfermement est vécu comme un isolement comme une disparition permanente ou non du personnage. Quoi qu'il en soit, la disparition connote une séparation de l'individu d'avec la société dans laquelle il vit. A noter que la disparition du personnage se produit à la fin de la narration, dans les toutes dernières lignes pour les quatre nouvelles en question. Il y a présence ici d'un moment clé, d'une montée en puissance, sorte

---

<sup>1</sup> Ib. : « Aber Hans Kirch hörte kaum darauf ; mehr als bei seiner Krankheit waren seine Gedanken bei den Vorgängen der verflossenen Nacht : Heinz hatte sich gemeldet, Heinz war tot, und der Tote hatte alle Rechte, die er noch eben dem Lebenden nicht mehr hatte zugestehen wollen. », III, 126.

d'acmé dans la dramatisation du texte. A la différence d'avec la mort, la disparition du personnage n'implique pas forcément la cessation de tout mouvement vital, elle le sous-tend, mais ne l'explique pas. C'est un choix d'écrivain d'opter pour une issue finale ouverte, tandis que la mort offre une certitude et finalement, une solution fermée, close sur elle-même. En tant que lecteur, nous ne savons pas exactement ce qu'il advient du personnage disparu, en ce sens, nous sommes volontairement placés dans un questionnement. Le manque de détermination situe l'action dans une sorte de désarroi ou de crise, engendrés par l'inquiétude qui se porte sur le devenir du personnage, dans cette atmosphère, le sentiment d'empathie est accentué et la narration accède au sommet de sa dramatisation. Nous pouvons nous poser la question de savoir si les nouvelles restent encore tragiques étant donné que les questions restent ouvertes et sans réponse. Finalement, c'est le lecteur qui se trouve plongé dans un état de crise face à l'absence de réponse proposée par les nouvelles.

### **Du mort**

Lorsque le personnage n'a pas disparu, il est mort, autant dire, il a disparu à tout jamais, il s'agit donc d'une disparition d'un tout autre genre. Sur les quatorze nouvelles à l'étude, quatre s'achèvent avec la disparition définitive d'un personnage ; six avec la mort de celui-ci, autant dire tout de suite que la mort ou la disparition apparaît dans quasiment deux-tiers des cas, ce qui est beaucoup, nous permettant de soulever la question du pessimisme et du tragique parce que la mort est à rattacher à une pensée malheureuse, voire angoissante<sup>1</sup>.

Les nouvelles mettant en scène la mort sont les suivantes : *Curator*, *Doppelgänger*, *Miss Harriet*, *La ficelle*, *La Petite Roque* et *Le champ d'oliviers*. La mort en tant que telle représente la fin de tout principe vital chez les individus comme chez les animaux, cependant, ce sont bien les hommes qui meurent, tandis que les bêtes périssent. L'individu a conscience

---

<sup>1</sup> Françoise Guérin dans *L'évolution de la place et du sens de la mort dans la tragédie grecque : du mythe à la littérature*, Caen, PUC, 1994, p. 79, fait cette référence à la mort au moment de l'Antiquité. Il nous semble intéressant de noter là cette pensée sur l'existence en relation avec le pessimisme et le tragique : « [...] la mort, comme passage définitif et irrémédiable vers l'Ailleurs ou l'Autrement, avec ce qu'il implique de mystère à la fois terrible et fascinant, irréductible à toute autre expérience, se trouve n'être plus, sur un plan existentiel, que la forme extrême du malheur, et, sur le plan dramatique, le moyen le plus efficace d'éveiller dans l'âme du spectateur cette crainte et cette pitié, dont la présence suffit à définir le caractère de ce qui est tragique. »

de sa finitude, le personnage réaliste ayant pour fonction de coller au mieux à la réalité réagit donc comme un individu quelconque de la société du XIX<sup>e</sup>. Être de papier, la mort le concerne autant qu'elle nous touche, nous-mêmes en tant qu'individus doués d'existence. Par conséquent, il est évident que le personnage peut aussi être marqué par la mort, en cela la mort pèse de toute sa gravité et de là naît le tragique de l'existence. Le lecteur est ému de la mort de l'être de fiction, il est marqué au plus profond de lui-même.

Dans *Curator*, il est question de la mort de Juliane, la femme de Carsten : « Mais Juliane mourut en mettant au monde son premier enfant. »<sup>1</sup> (*Curator*, 19) La conjonction de coordination connote l'opposition et vient signaler qu'un chamboulement de taille surgit dans la vie de Carsten. D'abord, nous devons relever que la mort et la vie sont liées puisque Juliane meurt en mettant au monde son premier enfant. Ensuite, nous devons voir qu'il y a comme un 'avant' bien heureux, lorsque *Curator* formait un couple avec Juliane, même si celle-ci, dépensière et insouciant, commençait à inquiéter Carsten, et un 'après' la mort de Juliane où tout va se mettre de travers car Heinrich, leur fils, a hérité dans son caractère, des gènes de sa mère. La mort de Juliane est un moment fatidique, placé dès l'entrée de la nouvelle, plaçant immédiatement le lecteur dans une sorte de conditionnement par rapport à ce qui va suivre, tel est bien le cas car la fin du texte se présente de manière sombre avec la disparition de Heinrich.

Avec *Doppelgänger*, le narrateur comprend ce qui est arrivé à John Glückstadt, il voit sa mort en hallucination après avoir suivi toutes les pérégrinations de sa vie à travers ce rêve : « Je suis soudain ce qui s'était passé ; je voyais nettement la silhouette recroquevillée du malheureux, mort au fond de l'horrible puits. »<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 225) Tous les souvenirs remontent à la surface de la mémoire du narrateur et il arrive très bien à se représenter la mort de John Glückstadt, il se souvient de se trouver chez des amis lorsque leur fils entre dans la pièce où ils se trouvent, faisant le récit d'une rencontre avec un spectre, c'est l'image du double-fantôme, un double en tant que revenant.

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Doch Juliane starb im ersten Kindbett. », II, 460. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> *Doppelgänger* : « Jetzt kannte ich es plötzlich ; deutlich sah ich die zusammenkauerte Totengestalt des Unglücklichen in der unheimlichen Tiefe. », III, 574.

‘J’ai entendu un fantôme !’ s’écria-t-il en regardant autour de lui comme si, même dans cette pièce, il ne se sentait pas entièrement en sécurité. ‘Ne riez pas, je l’ai bien entendu !’ Il était allé dans le champ près du puits de l’équarisseur parmi les pommes de terre pour attraper le sphynx tête de mort qui, lui avait-on dit, volait au crépuscule à cet endroit ; c’est alors que non loin de lui, venant du champ de blé, il avait entendu appeler son nom : ‘Christian !’ La voix était caverneuse et rauque, il n’en avait jamais entendu de semblable ; et tandis qu’effrayé, il s’enfuyait, il l’avait encore entendue, derrière lui, raconta-t-il, comme si elle avait voulu l’attraper.<sup>1</sup> (Ib., 226)

Le narrateur comprend à ce moment que cette voix caverneuse est celle de John Glückstadt qui est tombé dans le puits et qui appelle sa fille Christine. Il ne s’agit nullement d’un fantôme ou d’un quelconque esprit, la situation est bien rationnelle, seulement, à ce moment, personne n’a réagi pensant qu’un individu aurait pu tomber dans le puits. Il en va de même avec un ouvrier qui pense qu’un faucon est tombé dans ce trou de l’équarisseur. Il parle d’une odeur très nauséabonde, comme celle d’une charogne. A ce moment, nous comprenons que c’est John Glückstadt dont le corps est en train de se décomposer. Cette mort est horrible à la lecture. Il met en scène un homme qui tombe dans un puits et qui se retrouve prisonnier de ce trou<sup>2</sup>, incapable de remonter à la surface, incapable d’appeler au secours, le peu de bruit qu’il arrive à faire, on le prend pour un fantôme ou un monstre, la superstition prenant le pas sur la raison. Par conséquent, John Glückstadt n’a aucune chance de s’en sortir. Le narrateur a bel et bien entendu tous ces discours autour d’un possible fantôme ou revenant à l’époque, mais il n’en a pas tenu compte. A présent, tout lui revient en mémoire et cette mort à petit feu que John a dû vivre le fait frissonner de dégoût : « A l’époque, je n’avais pas prêté attention à ces paroles. A présent que ce souvenir me revenait, j’en frissonnai. »<sup>3</sup> (Ib., 226) Cette fin de vie ressemble à un supplice, elle engendre chez le lecteur répugnance et aversion car c’est une

---

<sup>1</sup> Ib. : « ‘Es hat gespukt !’, rief er und sah sich um, als ob er auch hier noch nicht ganz sicher sei ; ‘lach nur nicht, ich hab es selbst gehört !’ Zwischen den Kartoffeln auf dem Acker neben dem Schinderbrunnen war er gewesen, um sich den Totenkopf zu fangen, der in der Dämmerung dort fliegen sollte ; da hatte es unweit von ihm aus dem Kornfeld seinen Namen ‘Christian!’ gerufen, hohl und heiser, wie er solche Stimme nie gehört ; und da er entsetzt davon gelaufen, sei es noch einmal hinter ihm hergekommen, als ob’s ihn habe greifen wollen. », III, 575.

<sup>2</sup> Référence est faite à la prison.

<sup>3</sup> Id. : « Ich hatte damals dieser Rede nicht geachtet ; mich schauderte, da mich die Erinnerung jetzt befiel [...]. »

mort à petit feu qui va jusqu'à mettre en scène la décomposition du corps et son odeur révoltante, l'ouvrier pense que c'est une bestiole en putréfaction qui s'y trouve. Il faut voir ici un lien entre l'être humain et la bête, puisque l'individu trouve la mort dans des conditions misérables, perdant toutes caractéristiques humaines par l'absence de dignité.

Au contraire, chez Maupassant, il s'agit bien de la mort. Présentons les nouvelles en question par ordre chronologique de parution. *Miss Harriet* présente la mort du personnage éponyme qui s'est jeté dans un puits. Nous mettons en corrélation cette nouvelle avec *Doppelgänger*, dans le sens où les deux textes présentent une mort particulière consistant en la chute du personnage principal dans un trou d'eau, ce qui entraîne systématiquement la mort. Ainsi, Miss Harriet est morte noyée dans l'eau du puits. Autre différence de taille, chez l'auteur allemand, le personnage tombe accidentellement dans le puits, c'est un accident, c'est involontaire de sa part, tandis que chez Maupassant, Miss Harriet s'est donné la mort par désespoir, c'est une décision volontaire de sa part. Elle croupit au fond du puits, mais c'est elle-même qui s'y est jetée. Son suicide n'est pas raconté, les autres personnages notent d'abord l'absence de Miss Harriet, sa disparition, sans véritablement se soucier de ce fait : « On n'avait point aperçu miss Harriet. On l'attendit ; elle ne parut pas. [...] On ne s'en étonna point et on se mit à manger en silence. » (*Miss Harriet*, I, 891) L'absence de Miss Harriet, quoique repérée, ne trouble pas le déroulement de la journée et n'empêche pas les autres personnages de manger, cela pour dire à quel point, l'existence de l'Anglaise est quasi insignifiante. Puis, c'est en s'apercevant que le puits est tari que Miss Harriet est découverte au fond du trou. Le narrateur décide d'aller la repêcher. Toute la scène est décrite de manière à sourire alors qu'il est bien question de mort dans ce passage : « C'est une femme qui ... qui ...qui est là-dedans ... c'est Miss Harriet. » (Ib., I, 892) La remarque : « Il fallut faire le sauvetage de la morte » (Id.) donne vraiment le ton de la scène décrite. Si dans *Doppelgänger*, nous nous trouvons face à une description qui donne presque la nausée, au contraire, ici, la mort perd toute sa gravité parce que les paysans qui se donnent la peine de remonter l'Anglaise sont simples et innocents dans leurs gestes et actions, leur côté nature rend la situation touchante et la mort de Miss Harriet est presque reléguée en second plan, disons 'presque', parce que cette mort reste malgré tout touchante et si les personnages secondaires la rendent insensibles, cette mort en devient quasi plus profonde, en effet, le narrateur se rend véritablement compte du désespoir qui hantait cette pauvre femme, et il en vient à se poser des questions très existentielles : « Quel secret de souffrance et de désespoir était enfermé dans ce corps disgracieux, dans ce corps porté, ainsi qu'une tare honteuse, durant toute son

existence, enveloppe ridicule qui avait chassé loin d'elle toute affection et tout amour ? » (Ib., I, 894) Cette nouvelle se termine par la mort de cette femme et malgré la dérision utilisée pour décrire la scène du sauvetage de la morte, c'est tout un pan de pessimisme et d'interrogation sur la vie qui se dégage dans les dernières lignes. Maupassant partage ici avec le lecteur une commisération pour les êtres déshérités par l'existence.

Autre nouvelle dans laquelle il y est question de mort, il s'agit de *La ficelle*. Cette mort n'a pas lieu soudainement, mais plutôt sur un temps de folie qui dure :

Son esprit [celui de Hauchecorne, R.L.], atteint à fond, s'affaiblissait. Vers la fin de décembre, il s'alita. Il mourut dans les premiers jours de janvier, et, dans le délire de l'agonie, il attestait son innocence, répétant : 'Une 'tite ficelle ... Une 'tite ficelle ... t'nez, la voilà, m'sieu le maire. (*La ficelle*, I, 1086)

La mort saisit le personnage en pleine folie. Le lecteur a pitié de ce pauvre homme devenu la risée de Goderville tout entier. L'humour cruel du monde environnant a raison de sa santé mentale, ce qui le précipite petit à petit dans une psychose de plus en plus marquée. La vraie nature de l'homme, autrement dit, des habitants, transparaît à travers ce conte, dans le sens où la moquerie est plus forte que la tolérance, cette imbécilité humaine ressort de plein fouet. Hauchecorne n'est pas cru, on le pense menteur mettant en doute sa bonne foi, plus il se justifie, plus il se perd dans un récit dont il n'est plus le maître, plus il est rejeté par cette société, devenant de la sorte esclave de sa propre aventure jusqu'à y puiser la mort.<sup>1</sup>

Notons un cas de mort à part dans *La Petite Roque*, en effet, le maire Renardet après avoir violé et tué la fillette, souhaite se donner la mort car, persécuté par le fantôme de la petite Roque, sa vie de criminelle est devenue infernale. Il cherche alors à se balancer sous un hêtre en train d'être abattu :

---

<sup>1</sup> *La ficelle* est un texte qui se referme sur lui-même emprisonnant avec lui le pauvre paysan qui répète comme une machine toujours la même histoire, se transformant ainsi en une mécanique parlante perdant toute caractéristique humaine, et disparaissant petit à petit de l'existence, happé par la méchanceté et la cruauté de la société qui l'entoure. Nous faisons référence ici à notre paragraphe 1 de la partie 3 intitulé « Mécanisation du système fatal ». Nous analysons ici les différentes évocation à la mécanisation des personnages.

Les hommes [les bûcherons, R.L.], excités, roidirent leurs bras, brisé, croulait, soudain, Renardet fit un pas en avant, puis s'arrêta, les épaules soulevées pour recevoir le choc irrésistible, le choc mortel qui l'écraserait sur le sol. Mais le hêtre, ayant un peu dévié, lui frôla seulement les reins, le rejetant sur la face à cinq mètres de là. (*La Petite Roque*, II, 635)

Si la mort de la fillette est avérée : « Soudain, il [le facteur Médéric Rompel qui découvre le cadavre, R.L.], s'arrêta net, comme s'il se fût heurté contre une barre de bois ; car, à dix pas devant lui, gisait, étendu sur le dos, un corps d'enfant, tout nu, sur la mousse. » (Ib., II, 619), celle du maire Renardet au contraire, est d'abord évitée, c'est en cela que cette mort se distingue des autres et par conséquent prend une tournure particulière. En quelque sorte, il s'agit d'analyser cette mort évitée comme une mort donnant plus de poids à une mort réelle, soit celle de la petite Roque, de la fillette pure et innocente, victime de la barbarie de cet homme, soit celle du maire lui-même qui se jette du haut de la tour du Renard à la fin du texte : « [...] puis soudain, pareil à un nageur qui pique une tête, il se lança dans le vide, les deux mains en avant. » (Ib., II, 650)

Enfin, dernier cas de figure de la mort, celui du suicide. Dans *Le champ d'oliviers*, la nouvelle s'achève sur le repas pris par le père, l'abbé de Vilbois et son fils Philippe-Auguste, seulement, ce dîner se conclut avec la mort du curé, tandis que le fils est retrouvé en train de dormir ivre. La raison de la mort de l'abbé reste obscure : « Le père et le fils dormaient, l'un, la gorge coupée, du sommeil éternel, l'autre du sommeil des ivrognes. » (*Le champ d'oliviers*, II, 1204) L'euphémisme pour indiquer la mort du curé ne fait que renforcer la brutalité avec laquelle il est mort ou s'est donné la mort, effectivement, cette question est soulevée à la fin du texte : « Et tout le monde fut de son avis [ l'avis du maire pensant que le curé a été assassiné par Philippe-Auguste, trop ivre pour pouvoir ensuite s'enfuir, R.L ] car l'idée ne serait venue à personne que l'abbé Vilbois, peut-être, avait pu se donner la mort. » (Ib., II, 1204) Cette hypothèse n'effleure l'esprit de personne parmi les personnes accompagnant le maire, témoins de cette tragédie, néanmoins, il y a de fortes probabilités pour que l'abbé de Vilbois, confronté à une réalité insupportable consistant en une rencontre avec un fils qui serait le sien, tandis que la femme qu'il a aimée à l'époque l'a trompé et quitté pour un autre, s'ôte la vie parce que trop profondément marqué par cette douleur du passé qui refait surface dans un moment présent, alors qu'il avait tout mis en place pour oublier cette réalité passée, notamment en devenant curé et en quittant la noblesse. La résurgence du passé dans le présent

a pour conséquence une douleur insurmontable qui ne peut que s'achever dans la mort, l'abbé de Vilbois était presque contraint, finalement, à se donner la mort, s'il ne voulait pas voir le passé empiéter sur le présent en réévoquant souffrance et cauchemar.

## 2. Des forces supérieures

### 2.1 La force innomable

L'élément tragique va naître de la confrontation du personnage à la souffrance dans des situations qui atteignent un niveau élevé de douleur. Il est soumis à cette force qui le dépasse, qu'il ne peut ni dompter, ni surmonter, quoi qu'il fasse et quoi qu'il dise. Le personnage tente vainement de lutter contre cette puissance non maîtrisable et pourtant bien présente et bien actée. Un principe supérieur et extérieur au personnage dirige son existence et l'oriente vers une issue dont il n'a ni la connaissance ni la compréhension, il n'en a nullement la clé, ce qui le dirige vers une sorte d'au-delà que nous nommons transcendance : « Rien de ce qui arrive n'arrive sans le vouloir d'un Dieu ; mais rien de ce qui arrive n'arrive sans que l'homme y participe et y soit engagé : le divin et l'humain se combinent, se recouvrent. »<sup>1</sup> Cette pensée est préfigurée dans l'Antiquité, la tragédie grecque y faisant écho. D'un point de vue contemporain, Jacqueline de Romilly considère par force supérieure, le divin ou les Dieux en action agissant sur l'existence d'un personnage devenant victime de la force supérieure et cependant, responsable de ses actions :

Dire qu'une chose est voulue par le destin, c'est dire qu'elle est, tout simplement. [...] C'est montrer qu'il [ le personnage, R.L. ] se heurte à un univers auquel il ne peut commander. Mais ce n'est ni prendre parti sur la façon dont est régi cet univers ni renoncer à y faire une certaine figure.<sup>2</sup>

Cette force est placée au-dessus de la nature ou dans la nature-même, sa manifestation, nous le verrons, peut prendre des formes diverses et variées. Dans tous les cas de figure, elle est transcendante, dans le sens où elle écrase le héros et le pousse de toute façon à sa perte. Elle peut prendre le visage d'un Dieu, du diable, d'une passion, de l'hérédité, d'une contrainte sociale. Elle est ce 'je-ne-sais-quoi' qui surgit dans l'existence du héros, alors qu'il pourrait

---

<sup>1</sup> Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 172.

<sup>2</sup> *Ib.*, p. 173.

très bien s'en passer, et qui le pousse à se retrancher dans ses contradictions jusqu'à trouver dans une issue bonne ou mauvaise, un penchant vers la douleur et la souffrance qui l'entraîne dans une sorte d'abnégation. Cette force supérieure est l'équivalent de la volonté selon Schopenhauer qui s'inspire du modèle antique, dans le sens où :

[...] le principe [d']existence est expressément sans raison, car c'est une volonté de vivre aveugle, laquelle, comme chose en soi, ne saurait être soumise au principe de raison, qui n'est que la forme des phénomènes et qui seul peut légitimer tout pourquoi. Or ceci est conforme à la nature du monde : car seule une volonté aveugle, et non pas une volonté capable de voir, a pu se mettre elle-même dans la situation dans laquelle nous nous voyons.<sup>1</sup>

En comparaison, chez Nietzsche, la force supérieure prend la forme d' « une foi en la raison dans la vie »<sup>2</sup>, ce qui pousse l'individu à dépasser cette loi fixée par une instance supérieure, en quelque sorte, il s'agit plutôt d'une remise en cause de cette dernière, impliquant alors un dépassement du tragique vers le rire. Nous observerons cela dans le dernier chapitre de ce travail. En attendant, relevons la considération par Nietzsche sur cette force transcendante :

L'homme est devenu peu à peu un animal fantasque qui aura à remplir une condition d'existence de plus en plus que tout autre animal : il faut que, de temps en temps, l'homme se figure savoir pourquoi il existe, son espèce ne peut pas prospérer sans une confiance périodique en la vie !<sup>3</sup>

Autant dire que chez Nietzsche, la force supérieure est liée à une force de vie, dépassant tout sentiment de souffrance et de désespoir, le point d'exclamation dans cette citation ne fait que renforcer cet appel au dépassement de cette force supérieure.

## **Des faits de langue**

### **Les expressions à travers le diable et Dieu**

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation II*, op. cit., livre IV, ch. 46, p. 2054.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Œuvres, Le gai savoir*, traduction Daniel Halévy et Robert Dreyfus, Paris, 1993, Livre premier, p. 51.

<sup>3</sup> *Ib.*

### L'évocation du diable

Le diable, du latin : *diabolus* et du grec *Διάβολος* signifie 'celui qui divise' ou 'qui désunit' ou encore 'qui détruit'. Dans la tradition judéo-chrétienne, il devient le signe de l'ange déchu ayant voulu se confronter à Dieu, le rejetant, il se fait lui-même exclure du royaume divin, et, s'éloignant du Bien, il gagne le Mal en devenant son principal associé : « Il a été meurtrier dès le commencement, et il ne se tient pas dans la vérité, parce qu'il n'y a pas de vérité en lui. Lorsqu'il profère le mensonge, il parle de son propre fonds ; car il est menteur et le père du mensonge » (Jean, VIII, 44). Il est le principal représentant des enfers, du latin *infernus*, ce qui signifie 'inférieur, d'en bas', autrement dit, l'avoué du troisième royaume de l'outre-tombe se situant dans le monde souterrain représentant le nid des peines et des tourments éternels. Le diable prend la forme d'un démon dans le christianisme médiéval inspiré de la mythologie grecque et en particulier du Dieu Hermès, messenger des Dieux en tant que Dieu des voleurs et conducteur des morts aux enfers, et surtout il s'empare des caractéristiques physiques de son fils Pan avec les cornes, les pattes velues de bouc avec ses sabots, ainsi que l'odeur pestilentielle. Le nom propre du diable est Satan extrait du vocatif utilisé par Jésus dans l'expression « *Vade retro, satana* » (Marc, VIII. 31-33), nom qui est directement associé à celui de Lucifer, utilisé dans la Vulgate pour désigner le porteur de lumière dans le livre d'Isaïe. En effet, possédant le défaut de l'orgueil, il défie Dieu en apportant la lumière aux hommes, ainsi que la connaissance et le désir de révolte. Il est comparable à Prométhée qui offre le feu aux hommes et qui de la sorte se fait l'ennemi de Zeus parce qu'il lui a désobéi. Le diable est donc un puissant archange déchu qui se situe à l'origine des temps s'étant opposé à Dieu et ayant entraîné dans sa chute tous les autres anges rebelles. C'est pourquoi, il se range du côté du Mal dans la vision manichéenne. Reste à distinguer la forme que prend le diable dans les nouvelles en question. Quel visage prend-il ? Quand apparaît-il ? Quel rôle joue-t-il ?<sup>1</sup>

Son apparition et son association à un autre personnage se présente dans quatre nouvelles en particulier, citons *Curator*, *Kirch*, *Doppelgänger* et *Miss Harriet*. La simple évocation du diable dans certaines expressions toutes faites ou dans des jurons utilisés par des personnages, suffit à placer l'histoire dans un contexte particulier lié au registre maléfique. S'il est attesté que l'utilisation du mot diable est indissociable d'avec celle de Dieu dans des

---

<sup>1</sup> Nous avons déjà analysé le rôle joué par Jaspers en tant que diable dans *Curator*.

expressions datant de l'époque médiévale « [...] les mots Dieu et diable ne désignent plus celui qui règne dans les cieux et le prince des ténèbres, ce sont simplement des pièces interchangeables d'un mécanisme d'expression affective : on jure de par le diable, comme de par Dieu, par la mort de diable comme par la mort de Dieu [...]. »<sup>1</sup>

Voici la réflexion de Heinz lorsqu'il accompagne son père à l'église après son retour de dix-sept ans, tandis que ce dernier lui demande de s'asseoir à côté de lui sur le banc des navigateurs : « Quelle histoire, ce vieux banc des navigateurs : s'exclama-t-il. *Todos Diabolos !* A mon âge, m'asseoir encore sur un banc d'école ! Imagine-toi que je n'ai pas eu besoin de ça pour piloter plus d'une vieille barcasse ! »<sup>2</sup> (*Kirch*, 78) Autres allusions au diable dans *Curator*, elles sont au nombre de deux. Premièrement, lorsque règne la tempête alors que Heinrich quitte la maison en colère et se jette dans le premier canot venu, des hommes observant la scène s'insurgent : « Monsieur [en s'adressant à Heinrich, R.L.], par le Diable, cria l'un des deux hommes, où allez-vous ? »<sup>3</sup> (*Curator*, 84). Secondement, plus loin, tandis que Heinrich a trouvé refuge sur un poteau, le boulanger en supportant Carsten qui s'est effondré dans ses bras s'exclame : « 'Carsten, par tous les diables, Carsten ! [...] Dieu tout puissant, il n'y a plus personne sur le poteau ! Mais en quoi, Diable, cela pouvait-il bien concerner ce vieil homme ?' »<sup>4</sup> (*Ib.*, 87) La deuxième évocation du diable par le boulanger dans *Curator* met en rapport Dieu tout puissant et le diable. Nous nous apercevons clairement que Dieu n'est pas si influent que cela, puisque le diable le supplante en faisant emporter par la mer l'homme sur le poteau qui n'est autre que Heinrich. Ainsi, il ressort que l'utilisation d'expressions toutes faites avec allusion au diable ne possèdent certes aucun enjeu dramaturgique du simple fait qu'elles appartiennent à un registre de langue propre au juron,

---

<sup>1</sup> John Orr, *De l'étymologie des jurons*, Edimbourg, Cahiers de l'AIEF, 1956, p. 285.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Ein verächtliches Lachen verzerrte sein Gesicht : 'Ist das eine Gewaltsache mit dem alten Schifferstuhl !' rief er. *Todos diabolos*, ich alter Kerl noch auf der Schulbank ! Denk wohl, ich habe manche alte Barke auch ohne das gesteuert !' », III, 97-98.

<sup>3</sup> *Curator* : « 'Herr, zum Teufel', schrie der Eine, 'Wo wollt Ihr hin ?' », II, 517.

<sup>4</sup> *Ib.* : « 'Carsten, alle Teufel, Carsten !', rief der Bäcker, der trotz seines weichen Herzens noch zu Stelle war ; den in demselben Augenblicke war Carsten lautlos in die Arme des dicken Mannes hingefallen. 'Ja, so', setzte der hinzu, als er nun auch einen Blick durch die Lücke tat ; 'der Pfahl ist, bei meiner armen Seele, leer ! Aber was zum Henker ging den das den Alten an !' », II, 520. Dans la traduction, nous trouvons une allusion directe au diable, tandis que dans le texte source, il s'agit d'une référence littérale au bourreau. Personnellement, je conserverais l'allusion au diable dans la traduction, telle que Monsieur Cozic l'a choisi, afin de parfaitement faire ressortir cette atmosphère placée sous le signe du diable.

néanmoins, il est évident que le choix de ces allusions argotiques placent ces scènes dans un contexte qui se trouve sous l'emprise d'une force maléfique. Les allusions fréquentes au diable se situent à la fin de la nouvelle dans *Curator*, lorsque la dramaturgie atteint son acmé.

### **Le visage du diable**

Dans les textes à l'étude, le diable prend le visage d'un personnage, il en porte ses traits et son caractère. Dans *Curator*, le diable, nous l'avons déjà dit, est transposé en Jaspers. Par ailleurs, dans cette même nouvelle, le diable prend également la forme du capitaine séduisant la jeune Juliane dans le souvenir raconté par Carsten à sa sœur. Il se remémore cette scène du bal où le capitaine danse avec sa jeune épouse. Il ne peut qu'observer avec douleur cette danse : « Tu sais, Brigitte, ce capitaine français qui capturait les navires franchissant le blocus, celui que les autres appelaient 'le beau démon' ... à chaque fois que je regardais dans la salle, je la [Juliane, R.L.] voyais toujours qui dansait vers lui. »<sup>1</sup> (Ib., 38) Ce capitaine français a pris les traits du diable pour mieux ensorceler Juliane qui se laisse prendre au jeu de la séduction et qui est finalement attirée dans ses filets, alors que Carsten essaie de défaire Juliane du charme qui la lie au capitaine : « [...] mais soudain je me rendis compte que cette belle jeune femme m'appartenait, qu'elle était ma femme ; alors je me dirigeai vers eux et l'obligeai à rentrer avec moi à la maison »<sup>2</sup> (Id.) Cependant, c'est un échec, car s'il réussit à détacher son épouse du lien qui la lie au diable incarné dans la personne du capitaine, il ne peut toutefois, rien contre la réaction de colère de la jeune femme qui préfère danser en la compagnie du capitaine. Finalement, Carsten se trouve lui-même sous l'emprise du diable qui s'est incarnée dans la jeune Juliane. Contre le charme de la passion qu'il subit, Carsten est finalement pris à son propre piège : « Ma chère sœur, les choses ne sont pas ce qu'elles devraient être, car ce qui aurait dû me faire m'éloigner d'elle, je crois bien que cela ne faisait qu'exacerber le charme sous lequel elle me tenait. »<sup>3</sup> (Ib., 39) Le pouvoir du diable s'exerce à travers une sorte d'ensorcellement qui conduit la jeune femme et par son intermédiaire, Carsten, vers les complications de l'amour, voire de la passion, et par conséquent, vers la douleur et la souffrance. Juliane est comme ensorcelée, comme envoûtée, un sort

---

<sup>1</sup> Ib. : « Du weißt, Brigitte, der französische Kaperkapitän, den die Anderen den 'schönen Teufel' nannten – wenn ich je zuweilen in den Saal hineinguckte, immer war sie mit ihm am Tanzen. », II, 476.

<sup>2</sup> Id. : « [...] dann aber plötzlich überfiel es mich, dass jenes schöne Weib dort mir gehöre, dass sie mein Weib sei ; und dann trat ich zu ihnen und zwang sie, mit mir nach Hause zu gehen. »

<sup>3</sup>Ib. : « [...] es ist nicht immer wie es sein sollte, Schwester – denn was mich hätte von ihr stoßen sollen, - ich glaub' fast, dass es mich nur mehr betörte. », II, 477.

[l'étymologie du mot 'charme', dans le sens de 'sort', le confirme<sup>1</sup>.] lui a été jeté dessus par le capitaine et à partir de ce moment, c'est comme si elle ne s'appartenait plus : « Mais ce n'est pas la beauté que notre Seigneur lui avait donnée, c'était le désir, ce désir si mauvais, qui la rendait si belle et que ses yeux reflétaient encore. »<sup>2</sup> (Id.) La comparaison et la mise sur un même plan de Dieu et du diable sont intéressantes à soulever, car si Carsten se place du côté du Bien et du seigneur, quoique cependant envoûté par la jeune Juliane et à travers elle par le charme de la passion, au contraire, la jeune femme se situe du côté du mal, tout comme le capitaine qui a su la séduire et l'enlever pour se diriger vers ce royaume maléfique. Carsten est dépité et résigné, finalement, il ne peut agir contre ce charme, il est impuissant, seule la mort délivre Juliane de cet ensorcellement. Par contre, Heinrich, de part sa mère proche du diable, peut être considéré comme le fils du diable. En cela, la connotation est forte et explique le destin de Heinrich.

Dans *Kirch*, le diable prend carrément le visage de Heinz, comme s'il était possédé au moment où ce dernier rentre à la maison après avoir voyagé pendant quasiment dix-sept ans. Sa sœur Lina lui a préparé sa chambre afin de l'accueillir le mieux possible. Au moment des retrouvailles, c'est la stupéfaction :

[...] ils [Hans Kirch, la sœur Lina et son mari Christian, R.L.] virent dans la lumière qui tombait du vestibule ouvert descendre un homme dont le visage durci par les intempéries, avec son collier de barbe rousse et ses cheveux coupés ras, accusait presque la quarantaine. Une cicatrice qui barrait son front et son œil devait contribuer à ce qu'il parût plus vieux que son âge.<sup>3</sup> (*Kirch*, 67-68)

La couleur rousse de la barbe, la cicatrice ainsi que son aspect vieillissant font de lui un personnage se rapprochant d'un être diabolique. Le côté blessé du personnage à travers la

---

<sup>1</sup> « Charme » in *Dictionnaire Le Robert*, p. 567.

<sup>2</sup> Id. : « Aber es war nicht die Schönheit, die unser Herrgott ihr gegeben hatte, es war die böse Lust, die sie so schön machte, die noch in ihren Augen spielte. »

<sup>3</sup> *Kirch* : « Als dann an dem bezeichneten Sonntagabend das junge Ehepaar zu dem vor dem Hause haltenden Wagen hinausgetreten war, sahen sie bei dem Lichtschein, der aus dem offenen Flur fiel, einen Mann herabsteigen, dessen wetterhartes Antlitz mit dem rötlichen Vollbart und dem kurzgeschorenen braunen Haupthaar fast einen Vierziger anzudeuten schien ; eine Narbe, die über Stirn und Auge lief, mochte indessen dazu beitragen, ihn älter erscheinen zu lassen, als er wirklich war. », III, 92.

cicatrice rappelle la canne de Jaspers, ainsi que sa perruque. Deux autres caractéristiques autres que physiques chez Heinz nous conduisent à l'associer au diable, en effet, il s'agite comme un diable et il évoque quelques maladies diaboliques auxquelles il aurait été confronté lors de ses voyages maritimes. Tandis que Lina observe son frère se laver à grande eau, « il [Heinz, R.L.] la regarda de nouveau, mais cette fois ce fut un feu sauvage qui sortit de ses yeux. – *Demonio* ! s'écria-t-il en agitant ses bras tendus [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 69) Les bras tendus, l'évocation du feu dans les yeux et la référence en italien au diable donnent l'impression que Heinz n'est plus lui-même, qu'en lui agit un autre, que cet autre se trouve être le diable en personne. Ce mouvement des bras tendus ressemble à effet de ressort tel qu'on le trouve dans ce jeu du petit diable qui bondit hors d'une boîte, rappelons-nous que cette évocation a déjà été faite à propos de Jaspers, tel un diabolin sur ressort. Lorsque Lina évoque la cicatrice que Heinz portait et qui n'existe plus sur son bras, ce dernier esquisse la conversation en insinuant que « des maladies diaboliques [existent, R.L.] par là-bas, et on peut s'estimer heureux quand elles ne nous arrachent pas toute la peau. »<sup>2</sup> (Ib., 70) Au moment de la toilette : « [...] il replongea la tête dans la bassine et s'aspergea d'eau, comme s'il lui fallait laver Dieu sait quoi. »<sup>3</sup> (Ib., 69) L'eau ne va pas sans rappeler le baptême et l'allusion à Dieu dans l'interjection met en parallèle et en opposition le diable et Dieu, ce qui témoigne bien de cette volonté d'éjecter le diable et le mal en se rinçant abondamment à l'eau, comme si, finalement, l'eau pouvait suffire à anéantir le vilain qui se glisse dans l'existence de Heinz, par ailleurs la notion « comme si » (Id.) est utilisé par Storm dans l'allusion au lavage, et finalement, on ne sait pas ce qu'il faut laver pour que le diable disparaisse.

Dans *Doppelgänger*, le diable s'incarne dans le personnage de Wenzel, codétenu de John Glückstadt. Ce sous-entendu apparaît au moment où Wenzel demande l'hospitalité à John moyennant un loyer, proposition refusée par John sachant parfaitement que s'il répondait à sa demande, c'est le diable qu'il ferait rentrer chez lui. John Glückstadt préfère alors envoyer Wenzel directement au diable : « 'Tu peux t'installer chez le Diable !', dit John. »<sup>4</sup> (*Doppelgänger*, 217) Cependant, même si John cherche à se débarrasser de Wenzel, on ne se

<sup>1</sup> Kirch : « Er sah sie wieder an ; aber diesmal war es ein wildes Feuer, das aus seinen Augen brach. 'Demonio !' rief er, die aufgestreckten Arme schüttelnd. », III, 93.

<sup>2</sup> Ib. : « Muss doch wohl, Schwester ; sind verteufelte Krankheiten da drüben ; man muss schon oft zufrieden sein, wenn sie einem nicht gar die Haut vom Leibe ziehen. », III, 94.

<sup>3</sup> Ib. : « Und er tauchte wieder den Kopf in die Schale und warf das Wasser über sich, als müsse er, Gott weiß was, herunterspülen. », III, 93.

<sup>4</sup> *Doppelgänger* : « 'Miet' dich beim Teufel ein !' sagte John. », III, 568.

débarrasse pas ainsi du diable. En effet, lors de sa rencontre avec Wenzel, il est observé par des gendarmes, évidemment, il n'a rien à craindre sur le moment car les papiers sont en règle, pour l'un comme pour l'autre, cependant, la vue des deux anciens détenus ensemble n'est pas de bonne augure, en effet, le diable agit de telle sorte que le destin de John va basculer. John le dit en ces mots : « Il eut l'impression qu'un affreux souvenir lui revenait mais il ne pouvait se rappeler ; il lui sembla seulement que le malheur était sur ses talons. »<sup>1</sup> (Ib., 216) Même si John se défend de faire rentrer le diable chez lui, tout est mis en place pour que l'engrenage entraîne la résolution finale qui n'est autre que la chute de John dans le puits.

Miss Harriet est qualifiée de « démoniaque » (*Miss Harriet*, I, 882) par la mère Lecacheur, cependant, elle ne ressemble en rien à l'incarnation du diable telle que nous pouvons la retrouver chez le capitaine qui a séduit Juliane, chez Juliane elle-même, chez Heinz ou Wenzel. Au contraire, le caractère démoniaque de Miss Harriet n'est pas ancré dans le mal, mais plutôt dans une sorte de mysticisme incontrôlable, en cela, elle est démoniaque. Nous relevons quatre évocations de l'Anglaise en tant que démoniaque en l'espace de quelques lignes :

Mme Lecacheur, hostile par instinct à tout ce qui n'était pas paysan, sentait en son esprit borné une sorte de haine pour les allures extatiques de la vieille fille. Elle avait trouvé un terme pour la qualifier, un terme méprisant assurément, venu je ne sais comment sur ses lèvres, appelé par je ne sais quel confus et mystérieux travail d'esprit. Elle disait : 'C'est une démoniaque.' (Id.)

Le narrateur se prête au jeu de la paysanne et se moque de l'Anglaise en utilisant le qualificatif qu'elle emploie : « Je ne l'appelais plus moi-même que 'la démoniaque'. » (Ib., I, 882) Plus loin : « Je demandais à la mère Lecacheur : 'Eh bien, qu'est-ce que fait notre démoniaque aujourd'hui ?' » (Id.), quelques lignes plus bas : « Oh, oui ! C'était bien une démoniaque, Miss Harriet, la mère Lecacheur avait eu une inspiration de génie en la baptisant ainsi. » (Id.) L'Anglaise ne ressemble en rien au démon, au contraire, elle possède toutes les caractéristiques de l'ange ou de la divinité, cependant, pour la paysanne, elle appartient à cette classe indénommable et indéchiffrable, celle d'une instance supérieure qu'elle range du côté

---

<sup>1</sup> Id. : « Wie eine unheimliche Erinnerung überkam es ihn ; aber er konnte sich nicht entsinnen ; ihm war nur, als sei ihm Unheil auf den Fersen. »

du diable. A la différence des textes allemands, l'évocation du diable dans le texte français n'a rien à voir avec la référence au diable, la preuve en est que Miss Harriet ne cherche pas le mal d'autrui, au contraire, elle ne souhaite que le bien de ceux qui l'entourent, pourtant, elle n'est pas comprise et pas aimée, alors qu'elle ne recherche que l'amour des autres. La preuve en est ce passage où elle paie un pêcheur pour lui acheter son poisson et ce faisant, elle rejette le poisson en mer. Pour dire que le qualificatif de « démoniaque » (Id.) qui lui a été collé à la peau ne correspond nullement à une référence diabolique et mauvaise, il s'agit d'évoquer que c'est elle qui meurt à la fin de la nouvelle et qu'en aucun cas elle n'aurait jeté sur un individu quelconque un maléfice, à la différence du capitaine dans *Curator* ou de Wenzel dans *Doppelgänger*.

### **Le rôle joué par le diable**

L'évocation du diable dans les textes a une signification profonde, en l'occurrence, elle est le rappel qu'une force supérieure est en action et elle signifie que quelque chose de particulier se passe, faisant partie intégrante du mécanisme de la fatalité qui s'oriente ensuite vers une catastrophe. Ainsi, cette désignation du diable par les mots ou l'association du diable à un personnage, témoignent d'un poids qui pèse sur certains personnages dont le destin est en jeu. Il s'agit d'une sorte d'avertissement face aux événements qui vont ensuite se dérouler. Ceci est évident dans *Kirch* dans l'épisode de la lettre que le père Hans a refusée et qui a été renvoyée à son expéditeur, Heinz. Le passage se situe vers la fin de la nouvelle lorsque Heinz rappelle à son père cet événement passé, il se remémore chacune des anecdotes relatives à la lettre qui lui a été renvoyée, et il fait montre de son affection lorsqu'il reconnaît sa propre écriture sur l'enveloppe, tout en comprenant alors que le destinataire lui renvoyait le courrier. Heinz signale que le diable a dû avoir un rôle à jouer dans cette situation, alors que le père fait mine de ne pas comprendre ce à quoi Heinz fait allusion :

- Une lettre ? dit-il [Hans, R.L.] alors. Mon fils Heinz n'avait pas l'habitude d'écrire des lettres.
- Possible, père. Pourtant une fois ... une fois il a tout de même écrit. Il avait posté sa lettre de Rio, et plus tard – il faut croire que le diable a eu sa part dans tout ça – ; à

Santiago, dans ce nid à fièvre, quand le courrier fut distribué à l'équipage, on lui dit :  
'Tiens, il y a aussi quelque chose pour toi.'<sup>1</sup> (*Kirch*, 89)

Heinz fait une nouvelle évocation du diable un peu plus bas, toujours dans le même discours et prononcé sur le même ton. En effet, le père se défend en prétextant que la lettre ne devait rien contenir de très intéressant, ce à quoi Heinz réplique par la colère, mais tout en conservant son calme, ce qui lui donne un air imposant et de supériorité face à son père :

[...] Et ensuite, que croyez-vous, Hans Kirch ? Celui que la main de son père repousse ne demande pas lors de sa mission suivante ce que le navire transporte, si ce sont des sacs de café ou des oiseaux noirs, autrement dit des hommes noirs, pourvu qu'il y ait des doublons à gagner. Et il ne cherche pas non plus à savoir où le diable va les cueillir ni où il ira en cueillir d'autres !<sup>2</sup> (*Ib.*, 90)

La référence aux « oiseaux noirs » (*Id.*) et aux « hommes noirs » (*Id.*) fait penser au diable. La métaphore est filée et souligne la caractéristique diabolique de la mésaventure, chacun, le père et le fils, ayant son orgueil à défendre, ne se soumettra pas à l'autre, ce qui entraîne le départ du fils, chassé par son père et la catastrophe à venir. Le diable intervient ici comme un esprit maléfique orientant l'action vers ce qu'elle a de pire. Le fait même de le nommer expressément rend la situation plus grave et douloureuse. Heinz lui-même met en avant que toute cette mécanique pourrait être commanditée par le diable lorsqu'il dit que ce dernier « a eu sa part dans tout ça. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 89) C'est comme si le personnage en question était conscient de ce qui, finalement, lui échappe ; ce qui est *a priori* contradictoire, car tout en étant témoin des événements qui se passent, il ne peut rien faire contre le cours de l'action, dans ce sens, celle-ci est tragique, car il y a conscience de l'événement tragique, conscience

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « '- Einen Brief?', sagte er dann ; 'mein Sohn Heinz war nicht für das Briefschreiben.' 'Mag sein, Vater ; aber einmal hatte er doch geschrieben ; in Rio hatte er den Brief zur Post gegeben, und später, nach langer Zeit – der Teufel hatte wohl sein Spiel dabei – in San Jago, in dem Fiebernest, als die Briefschaften für die Mannschaft ausgeteilt wurden, da hieß es : 'Hier ist auch was für dich.' [...] », III, 103-104.

<sup>2</sup> *Ib.* : « [...] Und später dann – was meint Ihr wohl, Hans Kirch ? Wen Vaters Hand verstoßen, der fragt bei der nächsten Heuer nicht, was unterm Deck geladen ist, ob Kaffeesäcke oder schwarze Vögel, die eigentlich aber schwarze Menschen sind ; wenn's nur Dublonen gibt ; und fragt auch nicht, wo die der Teufel holt, und wo dann wieder neue zu bekommen sind ! », III, 104.

<sup>3</sup> *Ib.* : « [...] der Teufel hatte wohl sein Spiel dabei [...] », III, 103-104.

que cet événement tragique est déterminé par une force occulte, qui prend ici les traits du diable, mais malgré cette conscience, rien ne peut empêcher que ce qui doit se passer se passe. Nous avons affaire à une mécanique tragique dirigée par une force extérieure qui prend dans les exemples donnés, la forme du diable. A présent, remarquons que la même chose se produit avec l'évocation de Dieu, donc de son antinomie directe.

### **L'évocation de Dieu**

En opposition avec le diable et en tant que force supérieure par excellence, Dieu tient la place de renommée. Il s'inscrit dans un courant métaphysique selon lequel il est cause première et parfaite de l'univers. Dans les religions monothéistes, le judaïsme, le christianisme et l'islam, il est l'être unique, personnel et reconnu comme parfait tout en étant l'être présidant le monde en tant que force supérieure qui reçoit des prières, objet d'amour et être miséricordieux. Les philosophes le considèrent comme une entité abstraite et compréhensible par la raison, au contraire des religieux qui l'estiment comme absolu et bon, tandis que le diable prend l'image d'un être inscrit dans le mal. Si nous n'abordons qu'une référence philosophique, nous tiendrons compte de celle de Nietzsche qui annonce la mort du Dieu de la religion chrétienne, marquant de la sorte la fin d'un temps et le début d'une autre, pour lui, en tant que philosophe, c'est une bonne nouvelle car il ne se trouve plus sous l'emprise d'une autorité supérieure anarchique, mais au contraire dans le chemin de la totale liberté d'agir et de pensée :

[...] nous autres philosophes, 'libres esprits', apprenant que 'l'ancien Dieu est mort', nous nous sentons illuminés comme par une nouvelle aurore ; notre cœur déborde de gratitude, d'étonnement, de pressentiment et d'attente ... voilà qu'enfin, même s'il n'est pas clair, l'horizon, de nouveau, semble libre, voilà qu'enfin nos vaisseaux peuvent repartir, et voguer au-devant de tout péril ; toute tentative est re-permise au pionnier de la connaissance, la mer, notre mer, de nouveau, nous ouvre toutes ses étendues ; peut-être même n'y en eut-il jamais si 'pleine' mer.<sup>1</sup>

Si Nietzsche considère la possibilité de la mort de Dieu en tant que gain de liberté, c'est considéré alors à quel point il est un poids et une charge sur la tête des individus qui croient en lui, il est cette force supérieure crainte et menaçante, telle un lourd fardeau

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Le Seuil, 1950, p. 285.

empêchant les uns et les autres de trouver cette liberté qu'ils chérissent. Imaginer la mort de Dieu comme le fait Nietzsche, c'est partir du principe que Dieu abat les hommes dans sa toute puissance. C'est de ce point de vue dont nous nous servons afin de montrer à quel point cette instance supérieure dont nous voulons montrer l'existence au cours de notre travail pèse sur les personnages. Si dans *Storm*, la présence de Dieu est forte, elle est nulle chez Maupassant. Nous savons le rapport de Maupassant à la religion et donc à Dieu, voici ce qu'il pensait tout petit lorsqu'il était au séminaire d'Yvetot : « C'est un couvent triste où règnent les curés, l'hypocrisie, l'ennui ... et d'où s'exhale une odeur de soutane qui se répand dans toute la ville. »<sup>1</sup> Il ajoute en s'adressant à son ami Hugues Le Roux : « Si loin que je me souviens, je ne me rappelle pas avoir jamais été docile sur ce chapitre. Tout petit, les rites de la religion, la forme des cérémonies me blessaient. Je n'en voyais que le ridicule. »<sup>2</sup> Autant dire d'emblée que Maupassant est loin d'adhérer à la pensée religieuse, pour autant, nous n'en relevons aucune référence dans les textes à l'étude. *Storm*, comme Maupassant, se range du côté des athéistes, Fritz Martini décrit le poète en ces mots : « Sa nature fortement sensuelle et passionnée fut stimulée, comme il le reconnaît lui-même, par la fuite du temps, qui conduisait précisément chez ce non-chrétien à un pessimisme souvent sombre. »<sup>3</sup> Seulement, le nouvelliste allemand a un rapport qui n'est pas inexistant envers la religion, il a avec elle une relation particulière qui n'appartient pas à la dévotion, mais plutôt à une attitude ambiguë avec les affaires religieuses. Notons cette antinomie relevée par Raymond Dhaleine à propos du *Schimmelreiter* : « Certains passages, malgré l'irréligion de l'auteur, paraissent admettre l'idée d'un châtement divin pour quelque faute<sup>4</sup> mal définie, introduisant très provisoirement un élément chrétien dans cette histoire païenne. »<sup>5</sup> Ce qui est flagrant chez Storm, d'ailleurs davantage que chez Maupassant, c'est le problème qu'il soulève en rapport avec la faute et le châtement, notions que nous retrouvons évidemment dans les concepts religieux du catholicisme :

En abordant le problème de la faute et du châtement, et encore s'agit-il d'une faute incertaine plus suggérée en pointillé que nettement affirmée, Storm se rattache à un

---

<sup>1</sup> Cosimo Campa, *Maupassant*, Paris, Studyrama, 2004, p. 15.

<sup>2</sup> Cosimo Campa, *ib.*, p. 15. Maupassant à propos de son ami Hugues Leroux.

<sup>3</sup> Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart, Dunker & Humblot, 1952, p. 379.

<sup>4</sup> C'est flagrant dans *Curator* et *Kirch*. La notion de 'Schuld' ou 'faute' en français fait partie intégrante de ces textes.

<sup>5</sup> Raymond Dhaleine, Préface à *L'Homme au cheval Blanc*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, p. 56.

certain spiritualisme, à moins qu'il ne veuille tout simplement évoquer la présence d'une fatalité impitoyable.<sup>1</sup>

Chez Storm se mélange cette position religieuse avec un goût prononcé pour le fantastique<sup>2</sup>, tel qu'on peut le trouver dans le *Schimmelreiter*. En fait, nous assistons à un lien étroit entre le pur rationalisme prosaïque et le sens du mystère, voire du surnaturel, lorsque nous associons chez Storm l'attachement du religieux à une force supérieure. Nous retrouvons la même présence d'une force supérieure dans *Curator* et *Kirch*. Dans le premier texte sus-cité, nous dénombrons quatre références à Dieu : la première est une simple évocation à Dieu, telle une adjuration à cette instance supérieure dont l'existence de chacun serait entre les mains. Voici ce que dit Brigitte à Anna lorsque celle-ci se voit refuser par son oncle Carsten sa proposition de prêter encore une fois de l'argent à Heinrich : « Remettons-nous-en au Bon Dieu, dit la vieille femme, cette fois, j'ai bien compris mon frère. [Carsten, R.L.]. »<sup>3</sup> (*Curator*, 65). Cette phrase prononcée ressemble à une simple constatation de Brigitte, pour qui rien ne compte plus que l'avis de son frère Carsten. En fait, en prononçant cette phrase, elle s'en remet autant à son frère qu'à Dieu, c'est ainsi placer Carsten sur le même plan que Dieu et de la sorte, annihiler la grandeur de Dieu. Cependant, c'est aussi s'en remettre entre les mains d'une instance supérieure parce que seule celle-ci saura ce qui est bon et recevable, c'est donc de la part de Brigitte, ne pas décider par elle-même, mais s'en remettre entièrement à une force qu'elle ne maîtrise pas. En ce sens, cela est critiquable car elle n'est pas maître de son libre arbitre, elle n'en fait pas usage, préférant qu'une force supérieure décide pour elle et par son intermédiaire, pour Anna. Cette façon de réagir et de penser est complètement fataliste et déterministe. Derrière cette allusion à la toute puissance de Dieu, nous pressentons aussi la critique de Storm, mais aussi sa réflexion sur l'éventuelle et possible existence d'une force autre que Dieu qui dirigerait l'humanité, parlons ici, de fatalité. La deuxième référence en question se trouve dans le même texte au moment où la tempête sévit, Brigitte, prend par la main la petite voisine Christine et se dirige vers l'étage de la maison afin de se protéger au

---

<sup>1</sup> Aline Le Berre, « La religion dans *l'Homme au cheval blanc* de Storm » in *Le christianisme dans les pays de langue allemande, Enjeux et Défis*, sous la direction d'Angelika Schober, Limoge, Pulim, 1996, p. 56-123, p. 83.

<sup>2</sup> Ici, nous faisons notamment référence à l'article écrit par Ethel Matala de Mazza, « Spuck als Gerücht. Theodor Storms Volkskunde » in *Wirklichkeit und Wahrnehmung, Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, édité par E. Strowick et U. Vedder, op. cit., p. 107 à 129.

<sup>3</sup> *Curator* : « 'Wir wollen es dem lieben Gott anheimstellen', sagte die alte Frau ; 'Ich habe dieses Mal meinen Bruder wohl verstanden. », II, 500-501.

mieux des intempéries qui font rage. Alors que l'enfant craint que la tempête n'entre dans la maison, Brigitte s'exclame : « C'est le Bon Dieu, ma petite Christine ; ce qu'il fait est bien fait. »<sup>1</sup> (Ib., 79) La tempête est personnifiée, telle un monstre qui cherche à rentrer dans la maison : « Hou ! dit l'enfant, cela va entrer, cela va m'emporter ! » (Id.), mais elle est aussi dénommée par un pronom démonstratif indéfini, ce qui sous-tend qu'elle représente quelque chose d'indéfinissable et d'innommable, nous y voyons la désignation d'une instance supérieure qui est placée ici sur le même niveau que Dieu. « Cela » (Id.) et « Dieu » (Id.) sont finalement ici une seule et même chose, une représentation d'un haut-delà impalpable, maître des événements et contre lequel les personnages ne peuvent rien. Troisième référence en question, elle se situe quelques lignes plus loin, toujours dans ce contexte de tempête qui fait rage, Heinrich s'approche de son père et lui demande de l'argent et les titres de sa femme parce qu'il a perdu aux jeux et qu'il se trouve dans une situation de faillite. A ce moment, le père, Carsten, réagit négativement, il lui refuse cette somme, en clair, il refuse de lui apporter cette ultime aide. Comme pour s'excuser, Carsten s'adresse à Dieu : « J'ai fait beaucoup pour toi, Henri ; que Dieu et ta pauvre femme me le pardonnent ! Je n'en ferai pas plus ; quoi qu'il arrive demain ... Nous paierons l'un et l'autre pour notre faute. »<sup>2</sup> (Ib., 81) Ici la référence à la notion de faute est clairement exprimée. Dieu est celui qui peut absoudre la faute et la culpabilité du père vis-à-vis de son fils. Il est le représentant d'une instance capable de pardon et de remise des péchés. Dieu possède donc ce pouvoir d'absolution, il est bien une instance supérieure toute puissante. Dans ce contexte, nous avons clairement affaire à une représentation religieuse de cette instance supérieure. Enfin, la dernière allusion à Dieu se situe à la toute fin de la nouvelle. Cette référence est forte de signification car elle est mise en parallèle avec celle du diable et elle est révélatrice de la disparition de Heinrich pendant la tempête. Effectivement, le boulanger, témoin de la scène s'exclame : « Dieu tout puissant, il n'y a plus personne sur le poteau ! Mais en quoi diable cela pouvait-il bien concerner le vieil homme [Carsten, R.L.] ? »<sup>3</sup> (Ib., 87) L'allusion à Dieu et au diable appartient à la traduction d'Alain Cozic, dans le texte, nous lisons une référence à la pauvre âme, à mettre en parallèle

<sup>1</sup> Ib. : « Das ist der liebe Gott, Christinchen ; was der tut, das ist wohl getan. », II, 513.

<sup>2</sup> Ib. : « Ich bin weit mit dir gegangen, Heinrich ; Gott und dein armes Weib wollen mir das verzeihen ! Ich gehe nun nicht weiter ; was morgen kommt, - Wir büßen Beide dann für eigene Schuld. », II, 515. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction. Nous l'avons déjà dit, la notion de 'faute' et de 'culpabilité' est fortement ancrée dans ce texte en particulier.

<sup>3</sup> Ib. : « 'Ja, so', setzte der hinzu, als er nun auch einen Blick durch die Luke tat', 'der Pfahl ist, bei meiner armen Seele, leer ! Aber was zum Henker ging denn das den Alten an !' », II, 520.

avec Dieu, et au bourreau, en correspondance avec le diable. Autrement dit, le texte source n'exprime pas aussi clairement cette confrontation entre Dieu et le diable, néanmoins, dans le sens profond, Storm éveille de toute façon notre idée sur cette antithèse fondée sur la religion et la dénomination des deux instances les plus marquantes du fait religieux. Leur confrontation se produit au moment le plus grave de la nouvelle, tandis que Carsten perd pied avec la réalité quand il comprend qu'il vient de perdre son fils. Ces deux forces supérieures indéchiffrables et innommables font leur apparition au moment même où la dramaturgie atteint son point culminant. La traduction d'Alain Cozic proposant cette confrontation Dieu/diable est pertinente dans ce moment clé du déroulement de l'histoire et nous la retenons pour notre analyse.

Dans *Kirch*, outre le passage dans l'église dans laquelle Kirch s'imagine l'avenir de son fils, nous notons une seule référence à Dieu. L'allusion à Dieu est prononcée par la mère de Heinz lorsqu'elle apprend que son mari a rejeté la lettre de leur fils, quinze ans après son départ de la maison, à ce moment effectivement, elle s'en remet à Dieu, le priant instamment que cette fameuse lettre ne soit pas retransmise à son expéditeur : « 'Hans ! Hans ! l'avait-elle apostrophé sans prendre garde à la servante qui écoutait à la porte de la cuisine. Tu n'avais pas le droit de faire ça sans m'en parler ! A présent, il ne nous reste plus qu'à prier pour que la lettre ne revienne pas à son expéditeur. Ah ! Dieu ne pourrait pas t'accabler d'une telle faute.' »<sup>1</sup> (*Kirch*, 53) Ici, Dieu est directement mis en corrélation avec la notion de faute, telle que nous avons déjà pu le voir avec *Curator*. C'est bien un souhait qui est exprimé dans cette imploration de la femme de Kirch, plus qu'un souhait, c'est une supplication qui est prononcée, comme si la femme de Kirch savait d'emblée que son mari pouvait être coupable d'un tel geste, et que celui-ci ne resterait pas vide de sens, mais au contraire aurait de graves conséquences et répercussions. Cette adjuration est prononcée comme pour soustraire le maléfice qui va s'abattre sur Heinz, seulement, elle n'aura aucun effet, Hans est bien responsable du renvoi de la lettre, ce qui sera mal interprété par le fils qui, lorsqu'il reviendra, en voudra à son père. Si Heinz est coupable de ne pas avoir suffisamment affranchi la lettre, le père est coupable d'avoir renvoyé ce courrier, et par cet intermédiaire, rejeté son fils. La mère,

---

<sup>1</sup> *Kirch* : « 'Hans ! Hans !' so hatte sie ihn angesprochen, ohne der Magd zu achten, die an der Küchentür gelauscht hatte ; 'Das ohne mich zu tun, war nicht dein Recht ! Nun können wir nur beten, dass der Brief nicht zu dem Schreiber wiederkehrte ; doch Gott wird ja so schwere Schuld nicht auf dich laden. », III, 83-84. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction. Nouvelle évocation à la notion de 'faute'. Celle-ci est particulièrement lourde.

quoiqu'elle fasse, même implorer Dieu, n'y pourra rien, Dieu n'y changera rien car la faute est bien réelle, et la mécanique est bien en place.

Pour conclure à propos de la référence à Dieu, nous nous apercevons que le plus souvent l'allusion apparaît comme une interjection apparemment dénuée de signification ou de sens, pourtant, elle est riche en connotation car elle est à mettre sur le même plan que l'évocation de la faute. Premièrement, elle souligne et met en avant la culpabilité du personnage, ensuite, elle sert de coupe-vent à une éventuelle mise en marche fatale de la mécanique tragique, mais ce paravent est complètement inutile car l'évocation de cette instance supérieure, comme l'allusion au diable étudiée précédemment, ne peut en rien éviter l'installation d'une issue fatale, elle met clairement à jour la toute puissance d'une force supérieure, qu'elle soit dénommée diable ou Dieu, jouant un rôle clairement annonciateur.

### **Le 'je-ne-sais-quoi' ou le 'comme si'**

L'expression 'je-ne-sais-quoi' s'inscrit dans la même lignée<sup>1</sup>. Elle trouve ses racines dans une forme grecque construite autour du verbe 'savoir', en grec, *êidénai*, elle s'oppose sémantiquement au 'bien savoir' en grec, *êdénai os*. Nous distinguons trois niveaux du 'je-ne-sais-quoi', le premier religieux, le deuxième, esthétique et le troisième, mystique. Dans le cas de notre étude, nous traiterons du 'je-ne-sais-quoi' selon un paradigme mystique. Commençons par la désignation du 'je-ne-sais-quoi' selon une orientation religieuse. Ainsi, nous lisons dans l'*Apologie de Socrate* une référence à ce concept qui apparaît en ces mots :

Mais peut-être paraîtra-t-il inconséquent que je me sois mêlé de donner à chacun de vous des avis en particulier, et que je n'aie jamais eu le courage de me trouver dans les assemblées du peuple, pour donner mes conseils à la république. Ce qui m'en a empêché, Athéniens, c'est ce je ne sais quoi de divin et de démoniaque [...].<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pierre-Henri Simon, *La raison classique devant le 'je ne sais quoi'*, in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1959, n° 11, p. 104-117. Nous faisons référence à ces pages pour la désignation du 'je ne sais quoi' dans la langue française d'un point de vue littéraire et philosophique.

<sup>2</sup> Platon, *Apologie de Socrate* : « οὐδὲν παύομαι τὴν ἡμέραν ὄλην πανταχοῦ προσκαθίζων. τοιοῦτος οὖν ἄλλος οὐ ῥαδίως ὑμῖν γενήσεται, ὧ ἄνδρες, ἀλλ' ἐὰν ἐμοὶ πεῖθῃσθε, φείσεσθέ μου: ὑμεῖς δ' ἴσως τάχ' ἂν ἀχθόμενοι, ὥσπερ οἱ νυστάζοντες ἐγειρόμενοι, κρούσαντες ἄν με, πεῖθόμενοι Ἀνύτῳ, ῥαδίως ἀνάποκτείναιτε, εἶτα τὸν λοιπὸν βίον καθεύδοντες διατελοῖτε ἄν, εἰ μή τινα ἄλλον ὁ θεὸς ὑμῖν ἐπιπέμψειεν κηδόμενος ὑμῶν. ὅτι δ' ἐγὼ τυγχάνω ὢν τοιοῦτος οἷος ὑπὸ τοῦ θεοῦ τῇ πόλει δεδοσθαι, ἐνθὲν δε [...].

Pascal (1623, 1662) emploie cette expression pour désigner ce qui est de l'ordre de l'irrationnel, notamment dans le champ de l'amour, mais il l'étend à un domaine plus vaste.<sup>1</sup> Tandis que dans l'ordre théorique, Kant fait l'emploi de l'expression 'comme si' pour désigner un fonctionnement d'idées : ainsi, nous repérons l'idée d'une globalité d'objets appartenant à la réalité, c'est l'idée de 'monde' ; il émet également la pensée de l'idée d'un créateur intelligent ordonnateur de la nature ou, en troisième lieu, il distingue l'idée de finalité dans l'ordre des organismes vivants. Ainsi, le 'comme si' se manifeste parce que ces idées n'ont pas d'objet qui leur correspondent respectivement dans l'expérience, c'est pourquoi, nous faisons 'comme si' elles appartenaient à une réalité objective. Dans son jugement téléologique, Kant apporte la notion du 'comme si' dans le cadre de l'étude sur la finalité. D'après cette conception, le monde se dirige vers une organisation parfaite. Ainsi, Kant émet l'hypothèse d'un système téléologique<sup>2</sup> de la nature qui soumet l'idée du progrès de l'humanité, de la sorte, cette organisation n'est pas certaine, elle apparaît donc sous le signe du 'comme si' ou 'als ob' en allemand. Que le déterminisme soit compatible avec la liberté, il n'y a pas de preuve, il n'y a qu'une possibilité de l'espérer, les indices se trouvant justement dans l'expérience de la finalité, par exemple, dans les arts ou dans la nature. Ainsi, tout se passe 'comme si' le monde était régi à la fois par des causes et des fins. Kant appelle 'métaphysique' cette discipline du 'comme si', effectivement, le sujet, en faisant comme s'il pouvait entamer un acte est soustrait de l'ordre empirique où cette fonction est bannie par définition, c'est pourquoi, ce geste possède une dimension métaphysique orientée par le concept du 'comme si' : « J'entends, par liberté, au sens cosmologique, la faculté de commencer de soi-même un état dont la causalité n'est pas subordonnée à son tour, suivant la loi de la nature, à une autre cause qui la détermine quant au temps. »<sup>3</sup> Hans Vaihinger poursuit la réflexion dans la continuité de Kant. Effectivement, chez lui, l'expression du 'comme si' provient directement de Kant, il conçoit que cette occurrence signale en réalité une proposition d'ordre pratique et non épistémique. Il se caractérise comme appartenant au pragmatisme critique, on retrouve ici l'héritage schopenhauerien car toutes les pensées sont

---

<http://philoctetes.free.fr/apologiedesocrate.htm>. Site consulté en mars 2013.

<sup>1</sup> Blaise Pascal, fragment 162 des *Pensées*, op. cit.

<sup>2</sup> La téléologie est l'étude des causes finales en philosophie analytique. Elle constitue une spécification du finalisme. R.L.

<sup>3</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, « Logique transcendantale, Dialectique transcendantale », Livre II, Ch 2, Sec 9.III, Paris, Baillièrre, 1869, p. 394.

placées en fonction de l'action, le cerveau par exemple, nous permettant de diriger nos actions selon l'environnement extérieur. Hans Vaihinger<sup>1</sup> (1852-1933) précise que seule l'expérience sensible donne accès à la réalité, toutes les autres représentations sont de pures créations de l'esprit. Le 'comme si' est l'intermédiaire entre les visions réelles et celles de l'imagination, en cela, Vaihinger s'éloigne de Kant parce qu'il lui reproche d'allier le réel à l'irréel, il présente donc les idées kantiennees comme de pures inventions de l'esprit, tandis que la métaphysique apparaît comme la religion, en tant que « discours poétique justifiable exclusivement par les sentiments et les comportements positifs qu'il suscite. »<sup>2</sup> Dans un aperçu plus contemporain, Jean-François Lyotard considère le 'so dass' allemand en tant que 'comme si'. Pour lui, « l'universalité ne peut être effectivement conclue par la maxime, mais seulement présentée indirectement à l'évaluation qui en est faite. »<sup>3</sup> Lyotard le dit en ces termes : « L'analogie qui résulte des 'als ob' ['comme si', R.L.] est une illusion quand les différences sont oubliées et le différend étouffé. »<sup>4</sup> En fait, l'idée de la causalité de la raison est employée comme si elle devait se trouver là, à ce moment là ; il s'agit de l'idée d'une loi comme il existe les lois de la nature, et cette loi sert d'idée pour la raison pratique. De la sorte, Lyotard soumet l'idée que le 'comme si' se situe aussi dans le 'so dass' allemand, dont la traduction signifie 'de telle sorte que'. Nous avançons donc par là une étendue de la définition, tout en gardant le principe d'une possibilité d'analogie entre l'expérience et l'idée. L'éthique apparaît comme une obligation ou un concept qui ne peut que renvoyer à eux-mêmes, et rien d'autre. Par conséquent, il faut interpréter le 'comme si' comme un signe, comme si c'était quelque chose, comme si c'était une idée, un objectif ou un but, une nature d'après lesquels l'individu pourrait agir. C'est l'émission d'une éventualité, d'une hypothèse dignes d'être mises en action, en étant régies par un agencement indéfini et impliquant une réalité également indéfinie. D'après une orientation amoureuse, nous retrouvons cette notion dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle dans laquelle il n'est pas rare de tomber sur l'expression du 'je-ne-sais-quoi'. Balzac en parle en ces termes :

Ha ! Ha ! Vous n'y êtes pas encore, mes braves compagnons, il vous faudra user bien des crayons, couvrir bien des toiles avant d'arriver, [...]. Vous avez l'apparence de la

---

<sup>1</sup> Hans Vaihinger est un spécialiste de Kant qui est connu pour son ouvrage sur le 'Als ob' ou 'Comme si'.

<sup>2</sup> Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*, Paris, Hambourg, Felix Meiner, 1911, p. 54.

<sup>3</sup> Niels Brügger, Finn Frandsen, Dominique Pirotte, *Lyotard, les déplacements philosophiques*, traduit du danois par Emile Danino, Copenhague, Le point philosophique, 1989, p. 113.

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Edition de Minuit, 1984, p. 181.

vie, mais vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je-ne-sais-quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ; enfin, cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise.<sup>1</sup>

Chez l'auteur réaliste, le 'comme si' est la désignation du charme féminin : « Ingrédient d'abord essentiel de l'évocation de la grâce féminine, notamment sous la plume d'Honoré de Balzac, le terme sert la captation d'un mystère dont il appartient à l'artiste comme au peintre de communiquer le charme. »<sup>2</sup> Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, il existe une difficulté à allier le non exprimable à la raison dans le domaine du 'je-ne-sais-quoi' amoureux<sup>3</sup> :

Cependant, cette difficulté épistémologique liée à l'expression d'une expérience toujours particulière est apparue bien avant le XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne avec force l'usage très en vogue chez les Classiques de la lexicalisation je-ne-sais-quoi. Loin d'être anecdotique, l'histoire de ce terme peu banal cristallise toutes les difficultés du XVII<sup>e</sup> siècle à produire un énoncé scientifique rationnel se rapportant de manière adéquate à l'expérience vécue, c'est-à-dire, un composé de sensations et d'émotions.<sup>4</sup>

Le personnage est conscient que quelque chose lui échappe, que tout n'est pas intelligible ni compréhensible pour lui-même, cependant il ne peut rien faire, tout en étant obligé de subir l'action de cette force supérieure qu'il nomme 'je-ne-sais-quoi', par conséquent, l'action est menée contre son gré, puisque le hasard ou le destin l'orientent dans un sens ou un autre, selon leur bon vouloir. Ce 'je-ne-sais-quoi' est un quelque chose que nous ne saurions définir, mais dont l'existence est intuitivement appréhendée, l'expression ne trouvant pas à proprement parler d'appropriation lexicale :

[Une approche, R.L.] relative au je-ne-sais-quoi va consister à établir une distinction entre le mot et ses significations de manière à étudier les interactions et les

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1981, p. 50.

<sup>2</sup> Benjamin Riado, *Le je-ne-sais-quoi : Aux sources d'une théorie esthétique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 7.

<sup>3</sup> A ce propos, je renvoie à mon travail de DEA intitulé « L'amour impossible dans la littérature allemande » dans lequel je traite déjà du 'je-ne-sais-quoi' amoureux.

<sup>4</sup> Benjamin Riado, *ib.*, p. 9.

dissensions entre les deux. J'utilise le lexème comme le tracteur d'un profil sémantique idéal en tant que celui-ci évolue dans un champ de divers termes, expressions et figures.<sup>1</sup>

En cherchant à définir le 'je-ne-sais-quoi' par ce qu'il n'est pas, nous pouvons affirmer que nous n'entendons pas ce concept dans la lignée du philosophe Vladimir Jankelevitch qui conçoit le 'je-ne-sais-quoi' ou le 'presque-rien' comme une désignation du devenir ou de l' 'étant', c'est-à-dire, ce moment selon lequel tout est encore possible parce que dans un 'en train' d'espérance et d'espoir, dans une pensée de potentialité éventuelle où tout peut encore se construire et se jouer, qui implique que rien ne sera plus comme avant, cet instant de basculement entre un avant et un après, un passé et un présent, juste ce moment du devenir, de l' 'en train' de se forger :

Le minuscule, l'immense presque-rien ne doit pas être traité comme le charbon ou le pétrole dont les réserves s'épuisent peu à peu sans que nulle providence les reconstitue au fur et à mesure, mais plutôt comme l'infatigable recommencement de chaque printemps, de chaque aurore, de chaque floraison ; aucune dégradation d'énergie n'est ici à craindre : le presque rien est aussi métaphysiquement inépuisable que le renouveau est inlassable [...].<sup>2</sup>

Pour conclure, le 'je-ne-sais-quoi' ne doit nullement être associé ni au champ amoureux, ni religieux, ni à une notion de temps en devenir, mais plutôt comme une exigence venant de l'extérieur et s'imposant au personnage dans une situation qui va devenir critique du fait de l'implication de cause à effet des événements l'engendrant, et ce, dans un registre mystique. Le 'je-ne-sais-quoi' appartient à l'esthétique de l'ineffable, qui est a priori inexprimable ou indescriptible puisque faisant partie d'une instance supérieure qui nous échappe car de l'ordre de l'intuition mystique. Une sorte de charme appartenant au registre du mysticisme agit ou interagit, ou rayonne dans certains textes à l'étude, le terme 'charme' étant à considérer dans son sens étymologique, du latin, *carmen*, 'formule ou chant magique'. Dès lors, la connotation se range d'abord dans la classe du merveilleux : « Souvent associé à

---

<sup>1</sup> Richard Scholar, *Le je-ne-sais-quoi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 13.

<sup>2</sup> Vladimir Jankelevitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. Vol I. La manière et l'occasion*. Paris, Seuil, 1980, p.60.

l'extraordinaire, et parfois même au merveilleux, il est une tournure de phrase qui dans les romans transperce la diégèse pour signaler son créateur en personne »<sup>1</sup>, ... et plus tard, dans l'ordre du transcendant : « Non pas que le je-ne-sais-quoi ait toujours une charge transcendante ou qu'il suppose toujours un Dieu, mais l'incapacité momentanée de dire fait signe vers le sentiment vague d'une intelligence de tout. »<sup>2</sup> Giordano Bruno explique que le 'je-ne-sais-quoi' est associé à une notion de puissance qu'elle soit attachée par l'aimant ou par le divin :

Ce qui lie, de par l'univers, c'est Dieu, le Démon, l'Esprit (*animus*), l'être animé [...]. Cet universel lieu, qui ne peut être désigné par un seul nom, ne lie pas sous l'espèce corporelle ni par les sens corporels : en effet, le corps ne stimule pas les sens de lui-même, mais par une certaine force qui existe en lui, qui émane de lui. On en parle par métaphore comme d'une main lieuse qui, par divers apprêts, s'infléchit et oriente afin de lier.<sup>3</sup>

Pour finir sur cette mise au point quant à la définition du concept de 'je-ne-sais-quoi', nous retiendrons pour notre travail cette image du lien qui relie le personnage à une instance supérieure dont il n'a ni le contrôle ni peut-être la connaissance, c'est dans ce sens également que nous signalons que les personnages agissent tels des pantins actionnés par ce 'je-ne-sais-quoi' qui apparaît dans nos textes comme un lien d'ordre mystique s'attachant à actionner les personnages et à orienter leur destinée vers tel ou tel chemin selon le bon vouloir de cette instance supérieure. Nous observerons cette affirmation dans quatre textes, d'abord, *Kirch*, puis *Doppelgänger*, ensuite, *Miss Harriet* et *La Petite Roque*.

Notons ce passage à la fin de la nouvelle *Kirch*, dans lequel Hans place des billets de banque dans une enveloppe en vue de les donner à son prétendu fils afin qu'il quitte au mieux la maison. Au fur et à mesure qu'il glisse l'argent dans l'enveloppe, sa rancœur augmente, il est précisé que Hans ajoute ces billets comme s'il était dirigé par une puissance extérieure : « Et pourtant, comme s'il obéissait contre son gré à une instance extérieure, ses mains ouvrirent une fois encore le portefeuille en cuir et elles en sortirent en hésitant quelques gros

---

<sup>1</sup> Benjamin Riado, *Le je-ne-sais-quoi : Aux sources d'une théorie esthétique au XVIIe siècle*, op. cit., p. 7.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Giordano Bruno, *Des liens*, traduit par D. Sonnier et B. Donné, Paris, Allia, 2006, p. 9, titre original *De Vinculis in genere*, circa 1590. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

billets. »<sup>1</sup>(*Kirch*, 113) Un petit peu plus loin, après que Heinz a quitté la demeure familiale, Hans pour plus de tranquillité et certainement aussi pour mieux supporter cette douleur engendrée par le rejet de son fils dont il est le seul instigateur, s'est enfermé dans sa chambre. Cependant, il n'est pas maître de ce geste, c'est une force supérieure qui commande ce mouvement. Lina vient lui annoncer le départ de Heinz et se confronte à la porte verrouillée. Hans, maussade, est obligé de lui ouvrir : « Comme poussé par une impulsion instinctive, il avait verrouillé la porte derrière lui ; mais à peine s'était-il assis dans son fauteuil qu'il entendit la voix de Dame Lina réclamant à entrer. Il se leva en maugréant et ouvrit. »<sup>2</sup> (Ib., 118) Dans *Doppelgänger* se trouve un passage très marquant mettant en scène cette instance supérieure à quatre reprises sur la même page, et ce suivant une gradation évidente. Cette force extérieure apparaît à travers la locution 'comme si', ou en allemand 'als ob' ou la variante 'als + verbe'. John Glückstadt est agi et ses gestes ne sont pas véritablement les siens, mais ceux dictés par un 'je-ne-sais-quoi' auquel il finit par obéir sans *a priori* réfléchir, il est mu plus qu'il ne se meut. Ce passage se situe à la fin de la nouvelle, au moment où John prend la décision d'aller voler des pommes de terre dans le champ pour pouvoir offrir quelque chose à manger à sa fille Christine. Premier passage lorsque John soupèse son sac de pommes de terre volées en en laissant retomber parce qu'il en a assez, tandis que dans son esprit, c'est la culpabilité qui le ronge : « Mais déjà il avait retourné le sac et répandu le contenu dans le champ, sa main ne tenait plus que le fond du sac de toile. [C'était comme si, traduction R.L.] dans sa tête montaient et descendaient les deux plateaux d'une balance. Puis il dit lentement : 'Je ne peux pas, mon Dieu ! Mon enfant ! Elle va être crucifiée ; laissez-moi la sauver ; je ne suis après tout qu'un homme !' »<sup>3</sup> (*Doppelgänger*, 222-223) Ce qui suit met en avant la voix de l'instance supérieure qui s'adresse à lui directement, comme dans un épisode mystique : « Il était là, écoutait comme si une voix devait descendre jusqu'à lui, venue d'en haut, des

<sup>1</sup> *Kirch* : « Und dennoch, als ob er widerwillig einem außer sich Gehorsam leiste, öffneten seine Hände noch einmal die Ledertasche und nahmen zögernd eine Anzahl großer Kassenscheine aus derselben. », III, 117.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Kurz vor Mittag war er wieder in seinem Zimmer. Wie aus unwillkürlichem Antrieb hatte er hinter sich die Tür verschlossen ; aber er saß kaum in seinem Lehnstuhl, als von draußen Frau Lina's Stimme dringend Einlaß begehrte. », III, 119.

<sup>3</sup> *Doppelgänger* : « Er hatte schon den Sack schon umgekehrt, um alles wieder auf den Acker auszuschütten, nur unten hielt noch seine Hand das Linnen zusammen. Ihm war im Kopf, als senke eine Waage sich auf und ab ; dann sprach er langsam : 'Ich kann nicht, lieber Gott ! Mein Kind ! Es soll ans Kreuz geschlagen werden ; lass mich es retten ; ich bin ja nur ein Mensch !' » , III, 572-573. C'est moi-même qui souligne dans la citation, la locution 'comme si' n'apparaissant pas dans la traduction d'Alain Cozic. Ici John s'adresse directement à Dieu, il lui parle.

ténèbres ; puis sa main se crispa sur le sac, il se mit à courir, toujours plus loin. »<sup>1</sup> (Ib., 223) C'est la première fois que ce 'je-ne-sais-quoi' s'exprime et se manifeste immédiatement au personnage en question, preuve en est que cette force supérieure prend corps notamment à travers le sens de l'ouïe puisqu'elle est audible et commande par la voix le personnage en question. La représentation de cette instance supérieure correspond au cliché que nous nous en faisons, autrement dit, elle surgit de la nuit et elle provient des cieux, dans la citation, elle « descend jusqu'à lui » (Id.). Le troisième passage se situe juste quelques lignes au-dessous, tandis que John marche toujours d'un pas rapide, alors qu'un oiseau se met à siffler, signe extérieur caractéristique de la force extérieure, nous le verrons plus loin : « Il continua à avancer, parcouru d'un doux frisson : les épis bruissaient d'un murmure uniforme sous ses pas ; un oiseau, perdrix ou bruant, s'envola devant lui en sifflant, il l'entendit à peine, il avançait toujours comme s'il avait à marcher ainsi éternellement. »<sup>2</sup> (Ib., 223) Autre observation à propos de cette instance extérieure, elle est liée à la notion d'éternité, elle est effectivement associée à un mouvement éternel dans la durée, comme si le temps ne se comptait plus en instant, mais durait à tout jamais, ou comme si ce dernier était annihilé, ne laissant plus que place à l'instance finale qui va tomber comme un couperet. Effectivement, dernier passage où s'exprime le 'je-ne-sais-quoi' à travers la locution 'comme si', il se trouve quelques lignes au-dessous au moment où John, dans sa course, tombe dans le puits : « C'est alors que son pied heurta quelque chose, il trébucha et avant de réfléchir plus avant, il fit un nouveau pas mais son pied ne trouva plus le sol. Un hurlement traversa les ténèbres : puis ce fut comme si la terre l'avait englouti. »<sup>3</sup> (Id.) Avec cette dernière évocation du 'comme si', nous avons affaire au point culminant de la tragédie, autrement dit, à l'acmé de la mise en scène de la force extérieure. Nous avons suivi une progression depuis le sac de pommes de terre porté par John, jusqu'à l'engloutissement final au sein de la terre, image connotant la tombée aux Enfers, en passant par la voix de la force supérieure qui pouvait prévenir du

<sup>1</sup> Ib. : « Er stand und horchte, als solle eine Stimme von oben aus der Nacht zu ihm herunterkommen ; dann krampfte seine Hand sich um den Sack ; er lief nur weiter, immer weiter [...]. », III, 572. C'est comme si Dieu lui avait répondu, mais John ne l'a pas écouté. Il continue sa marche jusqu'à tomber dans le puits.

<sup>2</sup> Ib. : « In süßem Schauer ging er vorwärts ; gleichmäßig rauschten bei seinem Schritt die Ähren ; ein Vogel, ein Rebhuhn oder eine Ammer, schwirrte vor ihm auf ; er hörte es kaum, er schritt nur weiter, als ob er ewig so zu schreiten habe. », III, 572-573.

<sup>3</sup> Ib. : « Da war etwas vor seinen Füßen, er kam ins Straucheln, und eh er sich besonnen, tat er einen neuen Schritt ; aber sein Fuß fand keinen Boden - - ein gellender Schrei fuhr durch die Finsternis ; dann war's, als ob die Erde ihn verschluckt habe. », III, 573.

danger cet homme, mais qui en fait se rit de lui ; et en passant par le cri d'un oiseau avec lequel il accélère sa marche. Tous ces éléments décrivent parfaitement l'incarnation d'une instance extérieure désignée par la locution 'comme si' poussant un pauvre personnage au fond du gouffre, donc le conduisant à la mort. Cette scène met en scène la cruauté inouïe de cette instance supérieure contre laquelle l'individu ne peut rien, même si elle le prévient, cet individu n'entendant rien et étant incapable de décoder les signes envoyés par cette instance extérieure. Le personnage est bel et bien aveugle et sourd et ne fait qu'obéir machinalement à un 'je-ne-sais-quoi' tout puissant, il marche ainsi à la mort, l'esprit commandé par un 'je-ne-sais-quoi' plus qu'il ne commande ; en cela, la situation est tragique.

Dans *Miss Harriet*, la force extérieure prend expressément la forme d'un 'je-ne-sais-quoi', le narrateur<sup>1</sup> se sentant ainsi attiré par l'Anglaise : « Parfois, je la [Miss Harriet, R.L.] distinguais au fond d'un vallon, marchant vite, de son pas élastique d'Anglaise ; et j'allais vers elle, attiré je ne sais par quoi, uniquement pour voir son visage d'illuminée, son visage sec, indicible, content d'une joie intérieure et profonde. » (*Miss Harriet*, I, 883) Dans cette nouvelle, c'est comme si l'Anglaise incarnait la force supérieure elle-même, autrement dit, cette chose abstraite et indescriptible aurait comme pris corps en la personne de Miss Harriet, pour le dire autrement, elle serait tout comme l'incarnation de cette instance extérieure à travers notamment le lien étroit qui attache l'Anglaise au mysticisme, plus encore à cette force supérieure indomptable : « Il y avait dans son [celui de Miss Harriet, R.L.] œil une espèce de folie, une folie mystique et violente ; et autre chose encore, une fièvre, un désir exaspéré, impatient et impuissant de l'irréalisé et de l'irréalisable ! » (*Ib.*, I, 888) L'allitération en [p] dans « impatient » (*Id.*) et « impuissant » (*Id.*) prévient clairement de l'impuissance de l'être face à cette force incommensurable, la redondance des termes « irréalisé » (*Id.*) et « irréalisable » (*Id.*) apporte également tout son poids à l'idée d'irréalité à rapprocher de cette force qui dépasse toute notion de réalisme ou de réalité, ce qui est, bien évidemment, notable dans un récit réaliste, donc fermement ancré dans la réalité, dans le possible et le réalisable. Avec le personnage de Miss Harriet, nous atteignons un angle d'étude complètement opposé à celui de la réalité et de ses caractéristiques bien tangibles, car nous nous situons dans un champ de l'impossible, de l'irréalisable et de l'indomptable en étant directement confrontés à cette force supérieure dont Miss Harriet incarne quasi parfaitement les traits à travers sa

---

<sup>1</sup> A la différence de *Doppelgänger*, ce n'est pas directement le personnage qui est concerné par le 'je ne sais quoi', mais le narrateur lui-même, il en est effectivement la victime.

mysticité. Autre allusion à la force inconnue dans cette expression : « Et il me semblait [au narrateur, R.L.] qu'il y avait aussi en elle un combat où son cœur luttait contre une force inconnue qu'elle voulait dompter, et peut-être encore autre chose ... Que sais-je ? Que sais-je ? » (Ib., I, 889) La 'force inconnue' est littéralement exprimée dans cette phrase, si auparavant Miss Harriet pouvait incorporer cette force, il est évident qu'ici, cette force supérieure est bel et bien indépendante, néanmoins étroitement liée à l'Anglaise. La force inconnue prend ici le visage de la nature et de l'instinct, notamment l'instinct amoureux, plus exactement, l'instinct de reproduction dans la pensée darwinienne. Miss Harriet souffre de ne pas connaître l'amour et le rapprochement bestial entre deux êtres, sa pensée toute entière est tournée vers le narrateur et une possible relation amoureuse avec lui. Cela, elle ne le contrôle pas, c'est dans ce sens que nous évoquons la toute puissance de cette force supérieure. Ce 'je-ne-sais-quoi' prend également la forme chez le narrateur d'une envie de s'accoupler, lorsqu'il titille la bonne sans prétention quelconque, mais comme guidé par cet instinct de survie qui le commanderait, et à travers lui, commanderait l'humanité :

Toutes les réflexions que j'avais faites dans le jour, l'étrange découverte du matin, et amour grotesque et passionné attaché à moi, des souvenirs venus à la suite de cette révélation, des souvenirs charmants et troublants, peut-être aussi ce regard de servante levé sur moi à l'annonce de mon départ, tout cela mêlé, combiné, me mettait maintenant une humeur gaillarde au corps, un picotement de baisers sur les lèvres, et, dans les veines, ce je ne sais quoi qui pousse à faire des bêtises. » (Ib., I, 891)

Ce 'je-ne-sais-quoi' consiste en l'instinct animal qui pousse l'homme à s'accoupler avec la femme dans un seul objectif, celui de la perpétuation de l'espèce. Cependant, Miss Harriet étant ce personnage déshérité et rattaché directement à la force supérieure en cela qu'elle possède ce mysticisme inatteignable, elle ne peut donc trouver réponse à son besoin quasi vital d'amour, voire de sexualité chez le narrateur. Son besoin étant inassouvi parce qu'appartenant à une autre classe d'êtres, plus exactement une classe supérieure d'êtres liés à la force inconnue, elle ne peut finalement trouver refuge que dans la mort, ce que fait immédiatement Miss Harriet après avoir surpris le narrateur en train de s'acoquiner avec Céleste, la bonne de la maison. L'Anglaise n'a d'autre possibilité que de se prendre la vie en retournant dans tréfonds, symbolisé ici par le puits, le gouffre, représentation également du sexe de la femme. Elle est comme obligée de retourner dans le giron de la terre pour surmonter sa différence, son appartenance à la force supérieure, l'ambiguïté réside en cela,

que c'est cette même force qui oriente Miss Harriet vers la mort, qui dirige sa perte. Preuve en est que cette force inconnue est difficile à comprendre, à saisir et à appréhender. Les interrogations du narrateur « Que sais-je ? Que sais-je ? » (Ib., I, 889) témoignent que l'individu est complètement désespéré, déconcerté et décontenancé face aux actions de la force supérieure.

Relevons trois évocations précises de ce 'je-ne-sais-quoi' dans *La Petite Roque*. Le premier passage où il en est question se situe au moment où est racontée la scène du viol et du meurtre de la petite Roque, récit enchâssé raconté comme un retour en arrière. En effet, il est dit que Renardet se lève le matin du meurtre avec un peu d' « étourdissement » (*La Petite Roque*, II, 637) qu'il place sur le compte de la chaleur, le désir le prend alors de se promener au bord de la Brindille pour y trouver un peu de fraîcheur. Là, « il lui semblait qu'une main inconnue, invisible, lui serrait le cou ; et il ne songeait presque à rien, ayant d'ordinaire peu d'idées dans la tête. » (Id.) La force supérieure prend ici la forme d'une main et semble orienter le maire selon sa propre volonté et son propre désir, autrement dit, elle paraît le diriger vers le meurtre. L'autre moment où celle-ci s'exprime, se situe quelques lignes plus bas, lorsque Renardet tombe sur la fillette en train de prendre un bain dans la Brindille. A cet instant, il est écrit : « A mesure qu'elle approchait à petits pas hésitants, par crainte des cailloux pointus, il se sentait poussé vers elle par une force irrésistible, par un emportement bestial qui soulevait toute sa chair, affolait son âme et le faisait trembler des pieds à la tête. » (Ib., II, 639) Le maire ne contrôle aucun de ses gestes, tout son être est dirigé, orienté et guidé vers la petite Roque sous le contrôle de la force supérieure à laquelle il ne peut échapper. Telle une bête à l'affût, il se jette ensuite sur la fillette, comme enragé et incontrôlable, la viole et la tue. Maupassant utilise ensuite le terme « impulsion » (Id.) pour décrire ce moment où le maire s'empare des vêtements de l'enfant afin de s'en débarrasser, comme si cela suffisait pour corriger le crime qu'il venait de commettre. Cette force supérieure l'a clairement poussé à tuer, nous pouvons y voir encore une fois l'instinct de la nature selon lequel l'homme a besoin d'assouvir son désir bestial, ou nous y observons également l'action de la force supérieure sur l'individu l'incitant à commettre les pires crimes pour ensuite encore mieux se moquer de lui, en effet, la force supérieure ne se contente pas de pousser au viol et au meurtre, au contraire, elle s'amuse à faire apparaître le fantôme de la fillette, effrayant ainsi le maire, le refoulant dans les affres de la folie :

A partir de ce moment, [le moment où le fantôme de la petite Roque commence à l'obséder, R.L.] sa vie devint intolérable. Il passait ses jours dans la terreur des nuits ;

et chaque nuit, la vision recommençait. A peine enfermé dans une chambre, il essayait de lutter ; mais en vain. Une force irrésistible le soulevait et le poussait à sa vitre, comme pour appeler le fantôme et il le voyait aussitôt, couché d'abord au lieu du crime [...]. (Ib., II, 643)

La force supérieure se moque des hommes. Effectivement, elle les conduit, les pousse et les contraint à commettre l'irréparable et ensuite ceux-ci en deviennent la risée. A travers la notion de force supérieure, comme dans *Miss Harriet*, nous y lisons deux réflexions développées par Spencer (1820-1903) et Charcot (1825-1893), celles selon lesquelles « il y a des failles dans la conscience qui font que l'individu ne saurait entièrement répondre de sa personnalité ; la nature a placé en chacun de nous un instinct d'accouplement à quoi il est difficile de résister : c'est le piège de l'espèce. »<sup>1</sup> Spencer croit en l'hérédité des caractères acquis. Il considère une certaine force régissant les éléments organiques : « La sensibilité pour certaines forces qui sont quasi mécaniques, sinon mécaniques au sens usuel du mot, se montre dans deux particularités de la matière organique, qui sont unies par un rapport étroit, comme aussi de toute autre matière qui prend le même état d'agrégation moléculaire. »<sup>2</sup> Charcot déclare de son côté que « par une espèce d'instinct, les failles se cachent à elles-mêmes et s'efforcent de cacher les tares nerveuses qui les entachent. L'homme n'aime pas la fatalité et il s'efforce instinctivement de rattacher à des causes banales, accidentelles, les maladies qui ont pu être transmises par voie d'hérédité. »<sup>3</sup> Se trouvent donc liées conjointement deux forces par un mécanisme biologique reposant sur l'existence d'une force extérieure, l'analyse est ici purement biologique et mécanique.

Cette thèse se retrouve dans *M. Jocaste* qui tombe amoureux de sa propre fille y retrouvant les traits de sa mère. Le personnage s'exprime en ces termes : « Que peuvent les sentiments appris contre la violence des instincts ? Que peut le préjugé de la pudeur contre l'irrésistible volonté de la nature ? Leurs doigts [ceux du père et de la fille, R.L.], par hasard, se touchèrent. Et cela suffit. La force brutale des sens les jeta l'un à l'autre. Ils s'étreignirent, et elle s'abandonna. » (*M. Jocaste*, I, 718) La force supérieure est irrésistible et jette la fille dans les bras de son père. Pour conclure, le 'je-ne-sais-quoi' est indescriptible, indicible et

---

<sup>1</sup> Louis Forestier, notes à propos de *la Petite Roque*, op. cit., I, p. 1520.

<sup>2</sup> Herbert Spencer, *Principes de biologie*, tome 1, traduit de l'anglais par M.E. Cazelles, Paris, F. Alcan Edition, 1893-1894, p. 29.

<sup>3</sup> Jean-Martin Charcot, *Clinique des maladies du système nerveux. Leçon du professeur, Mémoires, note et observations*, Paris, Parmentier, 1892-1893, p. 124.

ineffable, il prend la forme d'une instance supérieure contre laquelle les personnages ne peuvent rien. Cette force les pousse à commettre l'irréparable et pas seulement, puisqu'ensuite, elle se moque d'eux. Elle est particulièrement cruelle et implacable. Liée au mysticisme dans *Miss Harriet*, elle est aussi l'incarnation de l'instinct animal et bestial chez l'homme dans l'objectif de perpétuer l'espèce. En ce sens, elle n'est pas liée à un optimisme à tout vent, mais au contraire à un pessimisme sombre et révolu. Il est cependant surprenant de trouver la manifestation de cette force supérieure à l'heure du positivisme régnant, néanmoins, elle est présente et s'oriente vers l'expression de l'immanence avant d'atteindre la transcendance : « A l'époque où l'on commence à distinguer les sciences, l'empirisme et le positivisme, le monde se situe cependant sous le signe d'une immanence globale, et il ne semble plus y avoir aucun lieu littéraire pour des phénomènes inexplicables, merveilleux et étrange [...]. »<sup>1</sup>

### **Répétition et instinct**

Nous traiterons ici deux textes en particulier, dont la construction est bâtie sur la répétition des mêmes événements, induisant de la sorte, un schéma répétitif et lancinant, orientant inévitablement les personnages vers leur sort. La conception est apparemment linéaire, rappelant indissociablement que le temps est lié à l'action, après quoi, les personnages concernés s'anéantissent, sorte de voyage sans retour qui avance péniblement et laborieusement vers un non retour. Dans ce schéma de la répétition, si nous y apercevons ce mouvement linéaire inéluctable, nous pouvons tout aussi bien y apercevoir également un système de rotation vicieuse sous forme de cercles infinis si les actions sont répétées à l'identique ou sous forme de spirales infinies si les gestes sont légèrement différents des premiers commis. Dans tous les cas, nous observons une linéarité dans une orientation cyclique, ce mouvement s'orientant indubitablement vers la mort. Les deux textes représentant le mieux ce schéma sont *Doppelgänger* pour Storm et *La ficelle* pour Maupassant. Notre analyse quant à cette problématique de la répétition, se fonde exclusivement sur ces deux textes car ils en sont le noyau-même et toute leur construction suit ce cycle linéaire *ad aeternam*. Cette répétition s'inscrit dans la logique schopenhauerienne de

---

<sup>1</sup> Christian Begemann, *Gespenster des Realismus. Poetologie - Epistemologie -*, in *Realism and Romanticism in German Literature*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2013, introduction : « Im Zeitalter der Ausdifferenzierung der Naturwissenschaften, des Empirismus und Positivismus steht die Welt im Zeichen einer umfassenden Immanenz, und es scheint keinen literarischen Ort mehr für unerklärliche, wunderbare und unheimliche Phänomene zu geben. » Traduction par moi-même.

la conservation de l'espèce vivante, humaine ou animale. L'individu, s'il ne voit pas le caractère monotone et oppressant de l'existence, s'il n'est pas conscient que cela se trame sans sa volonté : « L'homme suit le même penchant que les animaux : il veut prolonger et conserver le plus possible sa vie »<sup>1</sup>, ne peut cependant échapper à ce qui se noue malgré lui. Apparaît ainsi la représentation de la Volonté dans ce caractère qu'elle a de plus machinal et mécanique. Cette machinerie du Vouloir Vivre s'explique à travers une linéarité qui revient de manière cyclique participant à la régénération des espèces à l'infini, cela, donc, seulement dans l'objectif de la conservation de l'espèce, autrement dit, de la vie. En ce sens, le monde suit un mouvement absurde fortement orienté vers un pessimisme déterminé et déterminant. L'« impulsion aveugle », expression de Schopenhauer dans *Le Monde*, est le mot clé qui s'applique à cette mécanique répétitive *ad aeternam* dans les deux textes que nous avons choisis d'analyser sous cette lumière. Dans *Doppelgänger*, il s'agit d'un détenu qui a purgé sa peine et qui cherche à se réintégrer dans la société aux yeux de laquelle il cherche à se montrer sous son plus beau jour afin qu'elle le considère appartenant aux individus la constituant. Cependant, le côté obscur du personnage qu'il cherche à tout prix à cacher et à enfouir au fond de lui-même ne cesse de ressurgir dans les moments les plus durs et douloureux. De cette façon, c'est régulièrement que John frappe sa femme alors qu'il se promet à chaque fois de ne pas lever la main sur elle :

Ceux que nous appelons des 'ouvriers' ne doivent, dans leur existence, ne compter que sur l'outil de leur main ; que cela leur soit souvent fatal, qui pourrait l'ignorer ! Quand, dans la passion, la parole à laquelle ils ne sont point habitués fait défaut, alors c'est la main qui d'elle-même la supplée comme si elle se devait d'intervenir aussi dans ce domaine-là, et ce qui n'était rien, ce qui n'était qu'un souffle, devient un grand malheur. Et ce qui s'est passé une fois ne manque pas de se reproduire ; car la plupart de ces gens, et pas les plus mauvais, vivent au jour le jour ; ils ne tirent aucune leçon de ce qui a été, de ce qui s'est passé. Ainsi en était-il de John.<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 195)

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde*, op. cit., p. 455.

<sup>2</sup> *Doppelgänger* : « Wer wüsste nicht, wie oft es denen, die wir 'Arbeiter' nennen, zum Verhängnis wird, dass ihre Hand allein ihr Leben machen muss ! Wo in der Leidenschaft das ungeübte Wort nicht reichen will, da fährt sie, als ob's auch hier von ihr zu schaffen wäre, wie von selbst dazwischen, und was ein Nichts, ein Hauch war, wird ein schweres Unheil. Und geschah es einmal, so geschieht's auch ferner ; denn die meisten dieser Leute, just nicht die schlechtesten, sie leben ihre Zeit dahin und haben ihre Augen nur auf heut und morgen ; was

Cette phrase s'applique évidemment au personnage de John, mais elle est aussi l'expression d'une vérité générale, l'auteur rendant compte d'un point de vue sur l'existence, témoignant de l'impossibilité de l'individu de se détacher de ce qui a été, d'être ainsi incapable de rompre avec le passé, ne pouvant seulement exécuter ce qu'il a déjà commis, malgré ses promesses de casser avec son existence antérieure, comme s'il était impossible de changer, d'être un autre et d'avancer librement vers un ailleurs plus heureux. Les mots « fatal » (Id.) et « malheur » (Id.) révèlent cette impossibilité de se détourner du passé et sous-entendent cette marche implacable vers le malheur dans la répétition systématique des mêmes erreurs. L'individu ne peut se détacher de ce qui a été fait, de ce qui se fera, il est véritablement soumis à ce même schéma répétitif, cercle vicieux le condamnant d'emblée à l'échec malgré ses efforts de s'éloigner de ses fautes. Dans une autre scène de violence, tandis que John lève encore la main sur sa femme, il prend conscience de son geste et déclare : « je ne te frapperai plus, tu peux m'agacer autant que tu voudras ! » Ce à quoi, Hanna réplique : « Non, John, [...] tu recommenceras ! »<sup>1</sup> (Ib., 197) Hanna est bien consciente que John ne peut échapper à ses pulsions violentes, il leur est soumis et quoi qu'il fasse, il ne peut détourner son envie de battre car c'est beaucoup plus fort que lui, il n'est absolument pas maître de ses gestes, en cela, il est tragique. Hanna, dans sa prise de conscience de la nécessité de la répétition infernale, est moderne et semble être le porte-parole de Storm, conscient de l'impossibilité d'échapper à son destin. Par ailleurs, elle fait part de cette image d'un vieillard, ancien détenu, condamné à pousser une charrette : « Pendant son enfance, la femme elle aussi avait connu un très vieil homme qui était devenu un bon ami ; pour le même délit il avait été 'en esclavage', enchaîné, il avait poussé la charrette pendant des années. »<sup>2</sup> (Id.) Cette représentation du vieillard rappelle celle de Sisyphe poussant son rocher. Par ailleurs l'image de l'esclave est intéressante car elle suppose que l'individu est esclave de sa propre vie, ne pouvant décider de lui-même du tour que celle-ci peut prendre. Dans cette répétition de la tâche sans cesse renouvelée et à renouveler, le héros apparaît comme la représentation de la condition humaine embourbée dans la terre, répétant à l'infini les mêmes erreurs et ne pouvant jamais s'en détourner. Dans ce sens, le personnage se trouve au fond de l'absurde et

---

gewesen und vergangen ist, gibt ihnen keine Lehre. So war es auch mit John. », III, 548. C'est moi-même qui souligne dans la citation et la traduction.

<sup>1</sup> Ib. : « 'Nein, John', bat sie, ihre tiefe Stimme klang so weich, 'du wirst es doch tun !' », III, 550.

<sup>2</sup> Id. : « War doch auch in des Weibes Kinderzeit ein sehr alter Mann ihr guter Freund gewesen, der wegen gleichen Vergehens in der 'Sklaverei' gewesen war und manches Jahr in Ketten die Karre geschoben hatte. »

par conséquent, touche de près à sa situation tragique. Cette image de John pouvant se débarrasser de ses vieilles habitudes d'homme violent est tout simplement la représentation de la situation tragique de l'homme ne pouvant se détacher de son passé, pour ainsi dire, c'est un condamné de l'existence. La situation est d'autant plus tragique que le personnage essaie de se convaincre qu'il saura ne pas recommencer, cependant nous, lecteurs, savons qu'il se leurre, en cela, il est véritablement tragique. Vers la fin, John est conscient de ce retour mécanique des choses, il le dit en ces mots à sa fille : « 'Tu sais, mon enfant, si seulement ce qui appartient au passé ne revenait pas sans cesse vers nous !' »<sup>1</sup> (Ib., 217) Cette phrase apparaît au moment où Wenzel, le codétenu de John refait surface dans la vie de ce dernier. En effet, si l'ancien codétenu se mêle à la vie de John, il en va de nouveau des commérages sur John, et par conséquent, de sa réputation. Il n'est plus digne de confiance et à partir de ce moment, sa vie périclité. C'est effectivement ce qui se passe, tout cela, parce que le passé a jailli dans le présent. Le temps est bel et bien cyclique, induisant une répétition éternelle des choses et des événements. Le personnage ne peut rien contre, il ne peut que se plaindre de cette systématisation de la répétition, il peut en être conscient : « si seulement » (Id.), se plaint John, malheureusement, le mouvement est implacable et imparable, le destin de John se joue vers le malheur, il ne peut ni y échapper, ni l'éviter, ni le détourner, tel Sisyphe, les événements se répètent et John apparaît tel un condamné.

Un autre texte est entièrement construit sur le leitmotiv de la répétition, il s'agit de *La ficelle* de Maupassant. Le récit du paysan qui ramasse un bout de ficelle et qui est considéré comme le voleur d'un portefeuille perdu, se voit contraint de raconter maintes et maintes fois son histoire de bout de ficelle jusqu'à trouver la mort dans la folie. Nous dénombrons à huit les allusions à l'histoire répétée afin de faire comprendre qu'il est innocent :

« Et il se mit à raconter l'histoire de la ficelle. » (*La ficelle*, I, 1084)

« Il allait, arrêté par tous, arrêtant ses connaissances, recommençant sans fin son récit et ses protestations [...]. » (Id. C'est moi-même qui souligne.)

« [...] et tout le long du chemin il parla de son aventure. » (Id.)

« Le soir, il fit une tournée dans le village de Bréauté, afin de la dire à tout le monde. » (Ib., I, 1084-1085)

---

<sup>1</sup> Ib. : « Er schüttelte den Kopf : 'Ja, Kind ; wenn nur, was einmal dagewesen, nicht immer wieder zu uns kommen wollte !' », III, 567.

« Il se mit aussitôt en tournée et commença à narrer son histoire complétée du dénouement. » (Ib., I, 1085)

« Tout le jour il parlait de son aventure, il la contait sur les routes aux gens qui passaient, au cabaret aux gens qui buvaient, à la sortie de l'église le dimanche suivant. » (Id.)

« Le mardi de l'autre semaine, il se rendit au marché de Goderville, uniquement poussé par le besoin de conter son cas. » (Id.)

« Alors il recommença à conter l'aventure, en allongeant chaque jour son récit [...]. » (Ib., I, 1086)

Dans la deuxième réplique citée ci-dessus, il est clairement écrit que le paysan « recommence » (Id.) à raconter son histoire, et ce, « sans fin » (Id.). Toute la nouvelle repose sur la répétition éternelle de la même histoire. Jusqu'à la dernière citation, le paysan lui-même prend l'initiative de raconter son histoire ; puis, brutalement, vers la fin du texte, ce n'est plus lui qui se met à raconter, mais les autres qui lui demandent de conter l'histoire : « Les plaisants maintenant lui faisaient conter 'la ficelle' [...]. » (Ib., I, 1086). Une inversion évidente est à observer dans le récit de l'histoire, le paysan perdant tout contrôle, toute raison, il n'agit plus, mais est agi, de personnage actif, il devient complètement passif et soumis au regard des autres. Il n'est maître de plus rien, ne faisant qu'obéir aux *désiderata* de ses semblables. Le paysan devient prisonnier de sa propre aventure, le piège de la répétition se referme sur lui-même comme un étau, la mécanique se resserrant petit à petit sur elle-même. La structure de la nouvelle se fonde sur ce mécanisme de la répétition engendrant de ce fait un désespoir certain chez le paysan, l'objet-ficelle étant le prétexte à la mise en œuvre de ce mécanisme de répétition engendrant absurdité et tragédie dans la folie, puis la mort. Derrière cette nouvelle qui constitue son propre mécanisme se cache la mise en scène du piège de la conscience dans lequel se fourvoie complètement le paysan. Il est flagrant de voir que Maître Hauchecorne cherche à rester maître de la situation en cherchant à contrôler son récit afin de faire reconnaître son innocence, cependant, plus le récit avance, moins il est maître de lui-même, plus il perd le contrôle de lui-même et de son récit, cela se produisant dans un système de répétition qui va jusqu'à l'aberration. En quelque sorte, le récit lui échappe complètement, parallèlement, c'est sa conscience qui lui échappe totalement, contre cela, il ne peut plus rien, c'est pourquoi, c'est vers la mort qu'il se dirige. Ainsi, il est manifeste que le mécanisme de la répétition dans les deux textes observés fonctionne comme un rouage de la mécanique fatale, cherchant à perdre les personnages dans l'avènement de leur destinée. Leur sort leur échappe,

les laissant seul face à cette mécanique qui se déploie sous leurs yeux, se répétant à l'infini, ne cessant de fonctionner, les entraînant jusqu'à la mort dans ses moindres rouages. L'issue ne peut qu'être fatale, John Glückstadt tombe dans le puits, Maître Hauchecorne tombe dans la folie, puis dans la mort. La mécanique répétitive est la représentation d'une déchéance qui suit un mouvement cyclique éternel et fatal.

### **L'expression de la volonté**

Dans cette approche du personnage incapable d'agir dans un moment donné, se pose forcément la question de la volonté en soi dans le sens schopenhauerien :

Le mouvement schopenhauerien obéira au schème analogique : la volonté, essence du monde, sera atteinte à travers une analogie avec l'être humain. L'homme, soumis, comme tout ce qui vit, à l'empire de la volonté, est le lieu où la volonté s'objective et se révèle. L'homme découvre, dans son corps, l'image d'une volonté aveugle qu'il partage avec les autres êtres vivants. Cette force obscure vitale est l'aspect du monde qui ne peut pas être réduit à la représentation, c'est le monde en tant que chose en soi, le monde en tant que volonté.<sup>1</sup>

Pour mieux comprendre ce principe de volonté, reprenons la comparaison développée par Clément Rosset :

Il existe la 'volonté'. Degré zéro de l'ordonnance, sans doute. Mais donné d'un monde. Ainsi des ingrédients épars et contigus peuvent-ils parfois 'se prendre' en certaines sauces : mais, pour que la sauce vienne à l'être, il y faut l'intervention d'un événement transcendant, l'action d'un mixeur. Le lieu où l'on fabrique ainsi de l'être avec du hasard s'appelle, pour l'alimentation, la cuisine ; pour la philosophie, la métaphysique. [...] L'ordre de la volonté schopenhauerienne est donc désordre, l'explication par la volonté muette, la constitution du monde absurde : causalité sans

---

<sup>1</sup> José Thomas Brum, *Schopenhauer et Nietzsche, Vouloir-vivre et volonté de puissance*, op. cit., p. 21. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

cause, nécessité sans fondement nécessaire, finalité sans fin en sont les plus remarquables caractères.<sup>1</sup>

Avec la volonté, se pose également la question de la liberté de l'individu. Au sens stoïcien du terme, la liberté est la capacité pour l'être de se détacher de tout ce qui n'est pas en son pouvoir, ainsi tout dépend de lui-même, ainsi il surmonte la souffrance et la contrainte en atteignant l'acmé de la sagesse qui consiste en la possession de la sérénité. De la sorte, d'après Spinoza, la notion de liberté signifie d'abord la liberté intérieure et la possibilité pour quelqu'un d'agir selon son bon vouloir et non dévoré et mu par la passion : « J'appelle libre, quant à moi, une chose qui est et agit par la seule nécessité de sa nature ; contrainte, celle qui est déterminée par une autre à exister et à agir d'une certaine façon déterminée. [...] »<sup>2</sup> La contrainte qui est l'antonyme de la liberté renvoie donc aux déterminations extérieures qui obligent à une action, l'idée consistant dans le fait de se détacher de cette contrainte, de cette obligation afin de se sentir libre d'agir en toute chose. En quelque sorte, cela revient à parler de libre arbitre, dans le sens où le personnage peut ou ne peut pas choisir entre deux comportements, sans pencher a priori d'un côté ou de l'autre pour lequel il ne se serait pas orienté. Cela nécessite l'approbation pour le personnage d'être maître absolu de ses actes. Suivant cette orientation, nous observons dans les textes à l'étude que les personnages sont le plus souvent confrontés à cette absence de liberté ou de libre arbitre. Ils veulent agir dans un sens, mais ils en ont l'incapacité physique ou morale, ils sont réduits à l'état d'esclaves ; ils sont les esclaves de leur pensée, elle-même soumise aux exigences de la Volonté extérieure.

Prenons d'abord l'exemple de *Curator*, lorsque Carsten attend Heinrich qui doit arriver en diligence de Hambourg pour Noël, le père est d'abord confronté à une voiture vide ; son fils ne s'y trouvant pas. Il apprend qu'une deuxième diligence est prévue. A cette nouvelle [...] :

sans le vouloir, Carsten répéta ces mots : un profond soupir s'échappa de sa poitrine. Il connaissait le postillon, il aurait pu lui demander : 'Est-ce que mon Henri

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 17-18. C'est moi-même qui souligne dans la citation afin d'insister sur le caractère irrationnel de l'expression de la volonté liée entre autre, à la manifestation du hasard, donc du chaos dans l'idée de constitution d'un monde et d'organisation des événements de vie.

<sup>2</sup> Spinoza, *Lettre 58*, trad. C.Appuhn, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 303.

est dedans ?' Mais il lui était impossible de faire le moindre mouvement ; les lèvres serrées, il se tenait là, il vit bientôt la voiture s'éloigner [...].<sup>1</sup> (*Curator*, 46)

Carsten est complètement paralysé dans le mouvement qu'il souhaite effectuer. L'adverbe de manière allemand « *unwillkürlich* » (Id.) traduit parfaitement cet état de volonté qui ne peut se mettre en œuvre. Carsten veut, mais ne peut agir, il est comme bloqué dans son propre mouvement, contre cela, il ne peut rien, c'est comme s'il ne s'appartenait plus. Le conditionnel passé « *hätte ihn fragen können* » (Id.) ou en français, « il aurait pu » (Id.) ajoute à cela la dimension irréaliste du geste, de la condition qui se manifeste en dehors de tout bon vouloir, il 'aurait pu agir' si le reste de sa pensée et de son corps n'était pas mu par une force extérieure contre laquelle il ne peut véritablement rien. Cette force le conduit lui et son fils vers un chemin que cette volonté extérieure seule a décidé, même si Carsten avait voulu à cet instant précis poser une question concernant la venue de Heinrich, cela n'aurait de toute façon servi à rien, puisque le chemin de Heinrich est déjà tout tracé et Carsten ne peut rien décider pour le changer. Enfin, l'expression de la concession à travers la conjonction de coordination « mais » (Id.) ou « *aber* » (Id.), sous-entend la prise de conscience de Heinrich dans l'incapacité à agir car « il lui était impossible de faire le moindre mouvement » (Id.), « er vermochte sich nicht vom Fleck zu rühren » (Id. C'est moi-même qui souligne.) ; Carsten est parfaitement réduit à un état inerte et sans vie comme dépourvu de volonté.

Dans *Kirch*, l'allusion à la volonté se situe au moment où Hans souhaite le départ de son fils en lui remettant l'enveloppe chargée de billets. Heinz se saisit de l'argent, remercie ironiquement son père, le cœur lourd et s'apprête à partir. A l'étage, Hans l'entend en train de quitter la maison familiale, c'est à ce moment précis qu'il « voulut se lever brusquement, mais non, il ne voulait pas, bien sûr. »<sup>2</sup> (*Kirch*, 117-118) Ici, c'est toute l'ambiguïté de la volonté qui s'exprime de plein fouet ; il n'est pas question ici de 'pouvoir', mais seulement de « vouloir » (Id.) et de « non vouloir » (Id.), comme si le personnage dans cette intention de volonté, se résignait finalement, car il sait d'avance que son pouvoir est vain. C'est pourquoi, l'expression de la volonté est dans cet extrait particulièrement fort en manifestant le degré de

---

<sup>1</sup> *Curator* : « 'Noch eine Beichaise !' Carsten wiederholte die Worte unwillkürlich ; ein tiefer Atemzug entrang sich seiner Brust. Der Postillon war ihm bekannt ; er hätte ihn fragen können : 'Sitzt denn mein Heinrich mit darin ?' Aber er vermochte sich nicht vom Fleck zu rühren ; mit geschlossenen Lippen stand er und sah bald darauf den Wagen fortfahren [...]. », II, 483. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Er wollte aufspringen ; aber nein, er wollte es ja nicht [...]. », III, 119.

décision du personnage, finalement réduit à néant. En effet, la double négation « mais non » (Id.) et « ne voulait pas » (Id.), « aber nein » (Id.) et « er wollte es ja nicht » (Id.), renforcée par la conjonction de coordination d'opposition, « mais » (Id.) ou « aber » (Id.), ainsi que par l'adverbe de certitude « bien sûr » (Id.) ou « ja » (Id.) met franchement l'accent sur cette idée de volonté et sur cette décisive renonciation qui sous-tend un possible pouvoir du personnage ; en fait, il est conscient de la non nécessité d'agir, car de toute façon, il a été décidé que son fils partirait, donc quoi qu'il fasse, même s'il se levait pour aller à la rencontre de son fils, dans tous les cas de figure, ce mouvement aurait été vain. Donc Hans préfère « ne pas vouloir » (Id.) le voir une dernière fois. Mais en fait, même dans cet état de résignation, le père se soumet encore à la volonté extérieure, et non à sa propre volonté et ce, malgré les apparences. Ce cas de figure le montre dans un état parfait de soumission, car « bien sûr » (Id.), il ne veut pas rejoindre son fils, tout simplement, car il ne le peut pas, attendu que la décision ne vient pas de lui, mais bien de cette instance extérieure. Dans tous les exemples que nous présenterons, ce cas de figure est bien particulier puisqu'il fait croire à Hans une éventuelle capacité à régir ses actions, or, ceci n'est que pure illusion, évidemment, il ne peut rien décider tout seul, même s'il pense que la pensée du 'non vouloir' vient de lui.

Dans *Doppelgänger*, la première rencontre entre John et Hanna a lieu au moment d'une querelle entre ouvrières sur le champ dont John a la surveillance. En effet, une vieille femme, Wieb, s'en prenant à Hanna, l'a, sans le vouloir, poussée dans les bras du contre maître, ce dernier, s'adressant à Wieb, s'exprime en ces termes : « Va donc, quelle importance ! se dit-il à lui-même, tu as été le chien qui sans le vouloir a rabattu le bonheur jusque dans mes bras ! »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 184) La vieille femme n'a pas voulu jeter Hanna dans les bras de John, ce n'était *a priori* pas son intention, elle cherchait avant tout à se défendre après une dispute avec Hanna. Néanmoins, elle a participé à la mise en place du couple John/ Hanna, et ce, sans le vouloir, elle a juste été le jouet de la force supérieure, l'élément charnière qui a permis la rencontre de deux individus, les glissant dans les rouages de la mécanique fatale. Cette scène est dirigée par cette instance supérieure dans le seul objectif de faire épouser Hanna par John qui succombe à son charme dès lors qu'elle tombe dans ses bras. Contre, cela, rien n'y peut, et la vieille Wieb a été complètement

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « 'Lauf nur, was schierst du mich !' sprach er zu sich selber, 'du warst der Hund, der unversehens mir das Glück in meine Arme jagte.' », III, 539. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction. L'évocation du 'bonheur' est risible car il sera de courte durée et est fortement lié au malheur. Nous rappelons ici que le mot 'bonheur' en allemand signifie aussi 'chance'. La chance a jeté Hanna dans les bras de John, c'est finalement de la malchance car tous les deux connaîtront le malheur.

instrumentalisée, manipulée, telle une marionnette, tel un jouet dont la conscience est inexistante. Après cette rencontre entre John et Hanna, mise en place involontairement par Wieb, le couple se dirige alors doucement mais sûrement vers la pente tragique mise en place par cette volonté extérieure ; encore une fois cette dernière aime particulièrement se moquer de ceux qu'elles transforment en jouet, car John, à cet instant, est persuadé que Wieb a participé à son « bonheur » (Id.) ou « Glück » (Id.) en allemand, (reprécisons que le mot signifie aussi 'hasard' en allemand), évidemment, le bonheur est loin d'être avéré, ce n'est pas du tout au bonheur que Wieb participe, mais bien au malheur de John et de Hanna lorsqu'on sait que cette dernière va perdre la vie sous les coups de son compagnon et que ce dernier va tomber dans le puits après avoir été réduit à la plus grande des misères. La force obscure se joue de ses marionnettes, elle les pousse, tels des pions, selon son bon gré dans une direction ou dans une autre, s'amusant de ses actions qu'elle seule veut et peut mettre en place d'après ses fantaisies, et ce, dans le seul et unique but de diriger ses jouets vers la catastrophe finale ; en cela, elle est particulièrement cruelle et féroce parce que tout ce qu'elle agit est inexorable et inflexible.

Dans *Monsieur Jocaste* et *L'Ermite*, ce n'est pas la volonté qui s'exprime, mais plutôt l'instinct sexuel. *Monsieur Jocaste* raconte un père qui se met à aimer la femme qu'il a perdue dans la fille qu'il a engendrée avec cette dernière. Le père est totalement conscient de ce qu'il fait en incitant son innocente fille à l'épouser, cependant, c'est beaucoup plus fort que lui, il ne peut résister à la tentation de l'aimer et de l'avoir toujours à ses côtés, voire dans son lit. Sa volonté à lui n'y peut rien, il se sent poussé par une force extérieure à agir de la sorte face à sa propre fille. Cet acte se dévoile aux yeux du lecteur dans ce qu'il a de plus écœurant, se manifeste comme étant dicté par la dure loi de la nature contre laquelle Pierre Martel, dit aussi Monsieur Jocaste, ne peut nullement résister :

Que peuvent les sentiments appris contre la violence des instincts ? Que peut le préjugé de la pudeur contre l'irrésistible volonté de la nature. Leurs doigts, par hasard, se touchèrent. Et cela suffit. La force brutale des sens les jeta l'un à l'autre. Ils s'étreignirent, et elle s'abandonna. (*M. Jocaste*, I, 718)

Sans aucun doute, la force extérieure qui pousse la fille dans les bras de son père, ou qui jette le père dans la couche de sa fille, est toute puissante, en outre, la volonté consciente de Pierre Martel est réduite à néant. Le problème de la liberté est ici clairement exprimé. Existe-t-elle réellement ? Il s'avère qu'elle est totalement absente de la condition humaine

puisque les êtres doués de conscience et d'autonomie de pensée ne peuvent finalement pas succomber aux choix et aux dictats de cette instance supérieure. Dans la citation relevée ci-dessus, il y est question d'« irrésistible volonté de la nature » (Id.), la volonté trouve sa racine profonde au sein de la nature, et elle est qualifiée d'irrésistible. Que peut donc faire Pierre Martel contre elle, suffirait-il seulement qu'il ne veuille pas partager la couche de sa fille ? Sa volonté est bien inférieure à celle de la nature qui représente pour tout état de cause, la volonté extérieure. A quoi bon finalement se résigner ici ? L'homme est finalement complètement aliéné et dépossédé de ses caractéristiques humaines, autrement dit, complètement dénué de sa capacité à agir selon son bon vouloir, sa pensée et sa conscience. Il est évident qu'il ne décide de rien puisqu'il est décidé pour lui. Finalement, est-ce que cela n'arrangerait pas non plus Pierre Martel d'être agi plutôt que d'agir et d'être soumis à cette instance supérieure, car finalement, n'est-il pas dépourvu de toute culpabilité ?

Le même cas de figure se présente à la lecture de *L'Ermite*. Le vieil ermite qui s'est détaché du monde pour réfléchir à sa souffrance, raconte au narrateur comment il a pu partager la couche de sa propre enfant le jour de ses quarante ans alors qu'il voulait fêter son anniversaire en rendant visite à une de ces filles de joie. En effet, la vérité lui apparaît en pleine face en se reconnaissant sur une photo le représentant. Mais qui a bien pu le conduire dans cette brasserie-là pour rencontrer cette jeune fille en question ? C'est tout simplement la force extérieure et supérieure qui l'a guidé jusqu'à commettre l'irréparable et l'effroyable. En effet, il « traversa Paris, et [il, R.L.] entra sans préméditation dans une de ces brasseries où l'on est servi par des filles. » (*L'Ermite*, II, 688. C'est moi-même qui souligne.) « Sans préméditation » (Id.) suppose une absence de décision personnelle de sa part, il a erré au gré des rues et il entre justement dans cette maison-là. Nous pourrions dire que c'est 'par hasard' qu'il est conduit ici, c'est probablement le cas de son point de vue, mais le hasard est incarné par cette instance supérieure qui ne fait que le diriger où son bon vouloir le décide. Autrement dit, ce n'est pas l'ermite en personne qui fait le choix, mais autre chose décide pour lui afin de commettre l'inceste. L'expression de la volonté apparaît sous ce terme dans le texte : « La vie m'apparut odieuse et révoltante, pleine de misères, de hontes, d'infamies voulues ou inconscientes. » (Ib., II, 690). Quelques lignes au-dessous, nous trouvons : « J'avais fait, sans le vouloir, sans le savoir, pis que ces êtres ignobles. J'étais entré dans la couche de ma fille ! Je faillis me jeter à l'eau. J'étais fou ! » (Ib., II, 690. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) Il apparaît clairement que l'ermite n'a fait aucun choix et qu'il semble avoir été manipulé par quelque chose d'indicible. « Sans le savoir, sans le vouloir » (Id.) sonne de

manière redondante, avec la répétition de la préposition « sans » (Id.) et la rime en [waR] des verbes « savoir » (Id.) et « vouloir » (Id.). Les verbes de modalité « savoir » (Id.) et « pouvoir » (Id.) vont de paire et connotent la capacité du personnage à agir, tandis que la double négation renforce l'idée que cet homme ne maîtrise ni ne contrôle aucun de ses gestes, il est entièrement mu selon le bon vouloir de cette instance extérieure.

Le problème qui se pose, avec ces récits [*M. Jocaste* et *L'Ermite*, R.L.], est celui de la fatalité, et par voie de conséquence de la liberté. On sait que Maupassant tient le déroulement des actions humaines comme lié à une nécessité irrésistible, c'est-à-dire – comme l'écrit Locke [dans son essai sur *l'Entendement humain*, R.L.] – à l'incapacité d'agir aussi bien que de ne pas agir 'selon sa pensée'.<sup>1</sup>

La volonté transmet une sensation d'angoisse au personnage et qu'elle est cependant infatigable puisqu'elle va jusqu'au bout de son dessein. D'après Nietzsche, cette volonté a davantage un aspect guerrier et belliqueux : « Il n'y a de volonté que dans la vie ; mais cette volonté n'est pas vouloir vivre ; en vérité, elle est volonté de dominer. »<sup>2</sup> En fait, si les personnages sont animés par la volonté, ils perdent donc en liberté, par conséquent, il est possible de dire que seule la volonté est libre, pourtant les personnages sont parfois amenés à penser qu'ils sont libres, en réalité, ils sont nourris d'illusion, ce qui leur confère leur dimension tragique : « La vie de l'individu qui choisit est une vie d'obéissance au caractère intelligible. [...] L'homme perd le pouvoir d'orienter sa volonté dans tel ou tel sens. »<sup>3</sup> Si l'individu s'oriente vers une volonté de choisir et de s'estimer libre, en définitive, il n'entre que dans l'illusion de la liberté, et sa « seule liberté possible sera la négation de la volonté. »<sup>4</sup> En effet, la volonté est un « désir incapable d'une satisfaction dernière »<sup>5</sup>, donc l'être se retrouve entièrement confronté à la négation de cette dernière, comme nous l'avons vu plus haut en extrayant des citations choisies les valeurs négatives à proprement parler. Cette compréhension de la volonté, tel que peut le concevoir Schopenhauer observe finalement une

---

<sup>1</sup> Louis Forestier, in *Contes et Nouvelles de Maupassant*, op. cit., p. 1535.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « De la maîtrise de soi », Paris, Aubier Flammarion, 1969, p. 251.

<sup>3</sup> Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 92-93.

<sup>4</sup> José Thomaz Brum, *Schopenhauer et Nietzsche, Vouloir-vivre et volonté de puissance*, op. cit., p. 37.

<sup>5</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde*, op. cit., p. 390.

logique de l'absurde : « Encore cette volonté est-elle aveugle, illusoire, se répétant mécaniquement : la plus pauvre des pensées, la plus maigre des données. »<sup>1</sup> L'idée d'une force extérieure suppose la conception d'une transcendance, d'un événement de la transcendance, autrement dit, d' « une intervention nécessaire pour 'faire exister' ce qui existe. »<sup>2</sup> La volonté n'est autre qu'une marque de cet ordre en tant qu'événement qui « ne fera que se répéter aveuglément sur le mode inerte. »<sup>3</sup> Le monde décrit est ordonné et agencé par la volonté qui oblige les personnages à agir selon leur propre goût, quoi qu'ils décident, quoi qu'ils fassent ; le résultat de cette volonté se concluant bien souvent dans la mort, comme nous l'avons déjà vu.

## 2.2 Des événements extérieurs irraisonnés

### La superstition détrônée - Les signes annonciateurs

#### Les oiseaux

Parmi les signes annonciateurs d'un malheur à venir, nous apercevons d'abord très clairement l'oiseau. C'est de lui dont il va s'agir particulièrement dans ce paragraphe. Qu'il prenne la forme d'une mouette ou d'une corneille chez Storm, qu'il soit simplement désigné en tant qu'oiseau chez Maupassant, le rôle que ce volatile joue est prépondérant dans l'annonce d'un événement à venir. Il participe activement à la mise en branle de la mécanique fatale. En grec, le mot 'oiseau' peut être rapproché de 'présage' et de 'message du ciel' ; ainsi, nous insinuons que l'oiseau sert de référent entre le ciel et la terre. Il est en quelque sorte le médiateur de la force supérieure, apparaissant par conséquent de manière ponctuelle et déterminée dans le récit afin de témoigner de l'importance d'un événement à venir, il est le représentant d'un état spirituel dans le mouvement de l'envol qu'il porte intrinsèquement. L'oiseau apparaît effectivement à des moments clés du récit :

Dans *Kirch*, au début de la nouvelle, lorsque les deux personnages principaux nous sont présentés, en l'occurrence, le père et son fils encore enfant, tandis que Heinz est assis à la proue du navire alors que l'eau bouillonne à ses pieds, une mouette crie à cet instant-même au-dessus de leur tête : « Une mouette cria tout là-haut dans le ciel, il [Heinz] leva la tête, puis il poursuivit tranquillement sa progression à quatre pattes. »<sup>4</sup> (*Kirch*, 12) Ensuite, nous trouvons une nouvelle évocation de la mouette, à la fin de la nouvelle : « Comme elle [Wieb]

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> *Kirch* : « [...] eine Möwe schrie hoch oben in der Luft, er sah empor und kletterte dann ruhig weiter. », II, 62.

ne répondait pas, il détourna de nouveau sa tête. Ses yeux suivirent une mouette qui avait quitté le rivage et volait au-dessus de l'eau. »<sup>1</sup> (Ib., 133). Cette apparition rappelle la disparition de Heinz dans les eaux observée par Hans dans un rêve, tandis que le père s'en veut de l'avoir chassé, enfin persuadé de l'identité de son fils. Ainsi, le cri de la mouette ouvre et clôt la nouvelle. L'ouverture prépare une aventure à venir placée sous le signe d'un destin caractéristique, la fermeture de la nouvelle par cette nouvelle apparition de la mouette est corrélative au destin fini du personnage. Il y a annonce de ce qui va advenir par la mouette, annonce qui se veut avertissement, cependant, c'est comme si les personnages n'en tenaient pas compte, car finalement, le drame a lieu. L'oiseau autorise une communication entre la terre et le ciel, entre les hommes et la force supérieure, seulement, il ne permet pas aux personnages de communiquer entre eux et de se comprendre. Pour cette raison, l'histoire de Heinz ne peut que s'avancer dans des environs obscurs, en l'occurrence, une probable disparition en mer, voire une mort certaine. La communication sensée être engendrée par l'oiseau est par conséquent évidemment mise à mal. Le rapport de l'oiseau et de la mer n'est pas anodin, en effet, il rappelle ce passage de la genèse dans lequel, l'esprit de Dieu plane, tel un oiseau, sur les eaux primordiales : « Que les eaux grouillent d'une foule d'êtres vivants, et que les oiseaux s'envolent dans le ciel au-dessus de la terre ! » (*Genèse*, I, 1) L'eau est donc intimement liée à la naissance des oiseaux. L'oiseau prend souvent la forme de l'âme, ce dont il est probablement question dans *Kirch*, lors de la dernière évocation de la mouette, lorsque nous apprenons la disparition de Heinz et le regret de Hans, à ce moment précis où la mouette apparaît et crie, il s'agit très vraisemblablement de l'âme de Heinz qui prend son envol. Ainsi, « la conception de l'âme-oiseau et, partant, l'identification de la mort avec un oiseau sont déjà attestés dans les religions du Proche-Orient archaïque. [...] En Mésopotamie, on se figure les trépassés sous la forme des oiseaux. »<sup>2</sup> La blancheur de la mouette est à rapprocher d'une sorte de pureté de l'oiseau, telle la représentation d'une divinité intouchable, tandis que son attribut est la mer, par conséquent le gigantisme du territoire, voire l'infini, cet oiseau suppose donc sa supériorité sur l'homme dans sa toute puissance, telle que nous pouvons nous représenter la force supérieure. Et si la mouette était l'incarnation vivante de ce 'je-ne-sais-quoi' ? C'est ce que nous admettons dans ce travail.

---

<sup>1</sup> Ib. : « Als sie nicht antwortete, wandte er seinen Kopf wieder ab, und seine Augen folgten einer Möwe, die vom Strande über das Wasser hinausflog. », II, 127-128.

<sup>2</sup> « Oiseau », in *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 695-699, p. 697.

Dans *Doppelgänger*, la première apparition de l'oiseau, est digne d'importance, en effet, tandis que John Glückstadt se rend aux champs afin de commencer sa journée de travail, il est plongé dans sa pensée, une corneille vient le tirer de son songe, c'est alors qu'il lève la tête et son regard se pose sur Hanna. Par conséquent, la corneille est le lien entre John et Hanna, elle permet le rapprochement de ces deux individus en scellant leur destinée commune :

Un matin qu'il [John Glückstadt, R.L.] arrivait dans le champ où là-bas, en face de lui, la majeure partie des ouvrières étaient déjà rassemblées, une corneille le tira des pensées qui l'accaparaient depuis le lever ; lorsqu'il s'était approché, l'oiseau s'était envolé en croassant, de l'une des planches vermoulues du puits. Mais quand John, levant les yeux, regarda au loin, il vit la jeune fille à la silhouette fluette et brune se précipiter, les bras levés, comme prise de panique en direction du puits.<sup>1</sup>  
(*Doppelgänger*, 182)

Au moment du cri de la corneille, tous les éléments que nous dénommons tragiques sont rassemblés, en l'occurrence, les deux individus, John et Hanna, liés par le lien de l'amour, ainsi que le puits, dont, détail non anodin, les planches sont quasi-pourries. Tout est solidement ficelé pour courir vers la catastrophe finale. L'oiseau n'est là qu'en tant que présage. La corneille est un oiseau noir qui vit principalement en milieu rural, la couleur de son plumage a son importance, si nous allions la couleur noir au mauvais présage, voire à la mort. Dans ce sens, le plumage de la mouette est à l'opposé de celui de la corneille. Le blanc de la pureté s'oppose au noir des enfers. Il n'en est pas moins que la mouette, autant que la corneille, a trait à la disparition, plus exactement à la mort. La seconde évocation importante de l'oiseau dans cette même nouvelle, se situe à la fin du texte, tandis que John marche dans le champ à la recherche de pommes de terre, la main crispée sur son sac, en effet, à cet instant-même, « [...] un oiseau, perdrix ou bruant, s'envola devant lui en sifflant, il l'entendit

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « Als er jetzt eines Morgens auf das Feld kam, wo gegenüber schon die Mehrzahl der Arbeiterinnen versammelt war, störte ihn eine Krähe aus seinem Brüten auf, das er heute vom Bette mit ins Freie genommen hatte ; der Vogel war bei seiner Annäherung mit Gekrächz von der verfallenen Brunnenplanke aufgeflogen [...]. », III, 537.

à peine, il avançait toujours [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 223) Il est évident que le cri de l'oiseau sert d'avertissement pour John et pour le lecteur, si le personnage principal est incapable de détecter ce signe funeste, le lecteur est en quelque sorte averti d'un danger potentiel, en tout cas, son attention est attirée par cet oiseau qui prend son envol, oiseau apparemment anodin, puisque la perdrix ou le bruant a véritablement sa place en pleine nature. Storm nous apprend dans ces textes à être vigilants à ces signes de manifestation extérieure, ce qui nous permet d'anticiper le mouvement, d'avoir en quelque sorte de l'avance sur le personnage, perdu dans son destin alambiqué. La chute de John dans le puits a lieu, laissant ensuite de nouveau des oiseaux s'échapper et crier : « Quelques oiseaux, effrayés, s'envolèrent, puis le silence retomba : il n'y avait plus personne qui marchait dans les blés. »<sup>2</sup> (Id.). Ainsi, il apparaît clairement que l'évocation de l'oiseau ouvre et ferme la péripétie tragique qui touche de très près John, il y a un 'avant' et un 'après' la chute dans le puits, avant, la perdrix ou le bruant avertit, la désignation est à la fois précise et floue ; ensuite, la désignation est générale, elle est indéterminée, il ne s'agit plus que « des oiseaux » (Id.) qui s'envolent, comme si tout à coup, John, dont l'identité est double du fait de son vécu de prisonnier, perdait définitivement son identité et son existence. La phrase négative ne fait que renforcer cette idée : « il n'y avait plus personne qui marchait dans les blés » (Id.), à la fois la phrase est tournée négativement, et en outre, c'est un terme générique et négatif « personne » (Id.) qui désigne le personnage principal. Cela pour dire que John disparaît à tout jamais du monde des humains et que l'oiseau avait cependant été là pour l'avertir de cette tragique destinée, mais le personnage demeure aveugle et sourd à ce signe envoyé par l'oiseau.

Une seule évocation de l'oiseau chez Maupassant : dans *Miss Harriet*, les six personnes du break qui se rendent sur les ruines de Tancarville demandent à Léon Chenal de leur raconter une péripétie amoureuse qui lui serait arrivée. Il commence volontiers son récit, se situant dans une promenade menée au hasard des découvertes, venant de Fécamp. Ainsi, il décrit une marche plutôt heureuse et satisfaite dans la nature, rempli de légèreté et de cette sensation d'indépendance et de latitude. Tandis qu'il se dirige vers une petite ferme qui lui a

---

<sup>1</sup> Ib. : « In süßem Schauer ging er vorwärts ; gleichmäßig rauschten bei seinem Schritt die Ähren ; ein Vogel, ein Rebhuhn oder eine Ammer, schwirrte vor ihm auf ; er hörte es kaum, er schritt nur weiter [...]. », III, 572-573.

<sup>2</sup> Ib. : « Ein paar Vögel schreckten in die Luft, dann war alles still ; kein Menschenschritt war jetzt noch in dem Korn. », III, 573.

été indiquée afin d'y trouver refuge pour quelques jours, il décrit le passage d'une mouette qui crie au-dessus de sa tête :

J'avais marché depuis le matin sur ce gazon ras, fin et souple comme un tapis, qui pousse au bord de l'abîme sous le vent salé du large. Et chantant à plein gosier, allant à grands pas, regardant tantôt la fuite lente et arrondie d'une mouette promenant sur le ciel bleu la courbe blanche de ses ailes, tantôt, sur la mer verte, la voile brune d'une barque de pêche, j'avais passé un jour heureux d'insouciance et de liberté. (*Miss Harriet*, I, 879)

Léon Chenal qui s'oriente vers le récit de sa rencontre avec la vieille anglaise, Miss Harriet, ouvre son histoire sur le vol de cette mouette. L'oiseau plane sur la terre et sur la mer, pour ainsi dire, elle semble accompagner la promenade du jeune peintre à l'époque, comme pour escorter l'artiste dans sa destinée dirigée vers celle de l'Anglaise. Le vol de la mouette place le récit sous un jour particulier. Si le narrateur demeure dans l'insouciance, la mouette permet de se rendre compte d'une contextualisation sous le signe d'une aventure particulière.

Ainsi, nous remarquons que l'apparition d'un oiseau dans les textes coïncide avec l'annonce d'un événement particulier à venir ; la mouette ou la perdrix font leur apparition à des moments clés de l'histoire. En effet, ces oiseaux sont des signes annonciateurs d'un événement funeste. Le plus souvent, leur apparition encadre la narration, elle se situe au début comme élément révélateur, puis à la fin de l'épisode funeste, à l'instant où tout s'est joué et où il n'y a plus rien à attendre puisque la clôture s'effectue le plus souvent dans la mort. Un autre élément annonciateur de l'avenir est à relever, il s'agit d'une lecture prémonitoire par un personnage, à travers la disposition de feuilles de thé dans une tasse.

### **La feuille de thé**

Dans *Curator*, Jaspers fait la proposition à Carsten d'acheter pour son fils Heinrich la boutique dans la grande rue du sud. L'idée étant de surmonter les dettes et de remettre Heinrich dans le droit chemin tout en étant observé et surveillé par son père. L'idée n'est certes a priori pas mauvaise, néanmoins, Carsten pressent la supercherie dans cette affaire. Au moment du goûter, Carsten partage cette nouvelle avec sa sœur Brigitte et Anna. Il leur annonce cette possibilité d'acheter le commerce et en même temps, se persuade que cet achat est inconcevable. C'est à ce moment qu'Anna, attentive aux paroles de son oncle, cherche à

trouver une réponse en lisant les feuilles de thé dans sa tasse : « Un moment de silence suivit ces mots. [Ceux de Carsten contant la venue de Jaspers et de sa proposition d'achat, R.L.] Anna regardait les feuilles de thé dans sa tasse vide ; mais elle n'y lut aucun oracle, comme savent le faire les vieilles femmes. »<sup>1</sup> (*Curator*, 63-64) Anna cherche à se prêter à la tasséomancie, appelée aussi la tasséographie qui est l'art de lire le présent et l'avenir dans les feuilles de thé, art qui prend son essor au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition croissante du thé dans la société. Elle se veut tout à coup prêtresse ou pythie, cependant, elle n'assume pas cette fonction. Cette volonté de s'adonner à cet acte divinatoire est le seul moment dans tous les textes à l'étude qui est exprimé de manière aussi claire et évidente. Autant la signification de la mouette dans le ciel sous-entend un signe divin bien défini, mais interprété à notre façon ; autant dans ce passage précis, l'expression d'un acte appartenant à l'au-delà est manifeste puisque c'est le concept-même de la tasséomancie que de lire l'avenir dans la lecture des feuilles de thé. Ce désir de rechercher les clés du présent et de l'avenir par l'expression du surnaturel est surprenant chez Storm, considéré comme pur rationaliste et matérialiste<sup>2</sup>. Cependant, à cet instant précis, c'est bien à cet art qu'Anna s'adonne, ce geste apparaissant alors comme décisif car la famille se trouve à ce moment précis dans une impasse, comme si, finalement la feuille de thé pouvait résoudre tous les soucis en quelques secondes. Malheureusement, l'acte divinatoire est voué à l'échec. Anna a tenté de lire l'avenir, semblant elle-même peu convaincue de son geste, puisque ce dernier appartient davantage aux vieilles femmes, mais elle a tenté en s'essayant à la lecture, afin de trouver une solution à cette vie qui apparaît sous un jour néfaste. La négation dans le segment de phrase « elle n'y lut aucun oracle » (Id.), avec l'usage du pronom indéfini « aucun » (Id.) marque bien l'impossibilité pour les personnages de lire leur avenir déjà tout tracé, ce serait entraver le désir de la force supérieure contre laquelle ils ne peuvent rien. Anna souhaite dépasser cette instance supérieure en lisant dans les feuilles de thé, cet acte ne peut qu'être voué à l'échec car il ne va pas de soi que les personnages soient tout puissants. Pour cette raison, il n'y a pas d'autre

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Es folgten eine Stille nach diesen Worten. Anna schaute auf das Teekraut in ihrer leeren Tasse ; aber sie fand kein Orakel darin, wie die alten Weiber das verstehen. », II, 499.

<sup>2</sup> En tant qu'auteur réaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Storm est enclin au rationalisme et au matérialisme, ce, essentiellement dans ses jeunes années, car avec l'âge, ses textes sont davantage ancrés dans l'irrationnel et marqués par le destin. Voir à ce propos la biographie de Franz Stuckert, *Theodor Storm, der Dichter in seinem Werk*, op. cit., p. 115, 117, 121.

solution que de s'en remettre à Dieu, c'est ce que proclame la tante Brigitte : « Remettons-nous-en au Bon Dieu [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 65)

Dans la manifestation de la force supérieure, l'évocation de l'oiseau constitue certes un signe annonciateur de ce qui va se tramer et une parole de l'au-delà, par contre, les personnages n'ont pas le droit de chercher par eux-mêmes des signes du destin puisque cet acte est directement voué à l'échec. Dans ce sens, ils sont véritablement impuissants et soumis à cette instance supérieure qui leur échappe. Ainsi, Anna se retrouve dans la même situation que si elle ne s'était pas prêtée à la tasséomancie, c'est encore heureux qu'elle ne soit pas punie pour avoir eu la volonté de prédire l'avenir et éventuellement enfreindre la loi de la force supérieure ! En fait, tout se déroule seulement comme le souhaite le destin et les personnages ne sont absolument maîtres de rien. Cette force supérieure est cruelle car elle se joue des personnages, dans le sens où lorsqu'elle envoie des signes, tel le vol d'une mouette, les personnages sont incapables d'être vigilants à cette manifestation extérieure, tandis qu'ils sont amenés à un résultat nul quand ils cherchent eux-mêmes à lire leur avenir. De cette façon, cette force supérieure les rend risibles en se situant bien au-dessus d'eux. Pour conclure sur ce propos ; contre elle, les personnages ne peuvent rien, en outre, la force supérieure ne fait que se moquer d'eux les entraînant où bon lui semble, et jamais au grand jamais ils ne sauront ce qui leur adviendra malgré les signes envoyés, malgré leur volonté de lire dans les feuilles de thé.

### **2.3 L'expression du destin et du hasard**

Le cœur de notre sujet s'applique à l'ensemble des nouvelles dont la caractéristique majeure est de se rapporter à la fois au destin, au hasard et parfois aux deux à la fois. L'expression du hasard dans les textes est la plus courante comparée à celle du destin. Chez Storm, le destin s'exprime dans le renouvellement de la prédestination, tandis que chez Maupassant, lorsque le destin s'immisce dans le récit, il est immédiatement recoupé par la notion de hasard. L'observation majeure consiste à témoigner de l'absolue manifestation de l'un ou de l'autre des concepts, sans décision finale possible du personnage. En quelque sorte, le dernier mot ne lui appartient jamais. En ce sens, un mécanisme tragique évident se met en place : « L'idée de tragique repose tout entière dans un rapport entre deux situations, [...] elle

---

<sup>1</sup> Ib. : « Wir wollen es dem lieben Gott anheimstellen [...]. », II, 500.

est la représentation ultérieure du passage d'un état à un autre, [...] en conséquence, on peut parler de mécanisme tragique, pas de situation tragique. »<sup>1</sup>

Considérons le tragique comme une mécanique dont le ressort se dénoue et se déroule jusqu'à atteindre son niveau final tragique. La perception du tragique n'a lieu qu'à la fin lorsque tous les éléments ont été rassemblés afin de mettre en évidence la mécanique à ressort :

[...] le ressort tragique exposé au début ne doit pas se dérouler inexorablement jusqu'à son achèvement, qui sera la fin de la pièce [Clément Rosset évoque ici la pièce de théâtre tragique et fait référence à *Œdipe roi*, R.L.] : [...] c'est tout le contraire qui se produit. Au début, nous prenons conscience du ressort tragique au moment où il a achevé de se dérouler, et nous saisissons à la fin de la pièce le moment où il s'est déclenché. Au début, nous savons la fin : à la fin, nous comprenons le début.<sup>2</sup>

Ainsi pour mieux comprendre et le début et la fin, il nous faut déjà nous concentrer sur l'intervention du destin, puis du hasard, puis des deux à la fois sur le déroulement du ressort tragique. Si Clément Rosset perçoit dans la mécanique tragique la perception d'un temps immobile et figé à la fois :

Il y a donc deux idées essentielles et complémentaires dans le sentiment tragique : l'idée du *mouvement* et l'idée de *l'immobilité* soudain fondues en une seule intuition, - *horrible sentitu* ; l'idée d'un mécanisme *figé*, qu'on pourrait représenter, pourrait-on dire, sur un tableau, sans tenir compte du temps, car il s'agit d'un schéma tragique qui, lorsqu'il entre en action, *usurpe* en quelque sorte le temps, se sert du temps, *fait comme s'il était le temps* : et c'est seulement lorsque le mécanisme tragique a achevé son œuvre que l'on s'aperçoit que ce n'était pas le temps mais bien le tragique déguisé qui avait revêtu les atours du temps pour mieux nous tromper.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *La philosophie tragique*, op. cit., p. 7.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Ib, p. 8.

Plus loin, nous citons : « Le tragique, c'est d'abord l'idée de l'immobilité introduite dans l'idée du temps, soit une détérioration de l'idée du temps : au lieu du temps mobile auquel nous sommes accoutumés, nous nous trouvons soudain dans le temps tragique, un temps immobile. »<sup>1</sup> Si, donc, Clément Rosset se situe dans une conception immobile du temps tragique eu égard à un temps qu'il qualifie de tragique ; quant à nous, nous nous trouvons au contraire dans une perception dualiste de l'existence des personnages, marquée à la fois ou séparément du sceau du destin et/ ou du hasard dans le développement du ressort tragique. L'approche de la mécanique est par conséquent autre. Abordons d'abord la manifestation du destin dans l'organisation de la mécanique tragique et dans le déroulé-roulé du ressort tragique.

### **La manifestation du destin**

D'abord, il faut sous-entendre un mécanisme du tragique sur lequel s'abat de manière brutale, soudaine et inattendue le destin. Dans *Curator*, Carsten a le cœur qui se pince alors qu'il parle de sa chère femme décédée à sa sœur Brigitte. Il la décrit comme un fantôme qui ne faisait qu'exercer sur lui un charme duquel il ne pouvait se défaire. Il déclame une existence complètement organisée et décidée d'avance lorsqu'il parle de cet enfant, Heinrich qu'il a eu avec Juliane : « Je te le dis [à Brigitte, R.L.], chaque homme apporte au monde, avec lui, sa vie toute faite ; et tous ceux qui, en remontant les siècles, lui ont donné, ne serait-ce qu'une goutte de son sang, ont une part à son existence. »<sup>2</sup> (*Curator*, 40) Se trouve mis en évidence dans ces paroles l'idée que la vie est toute tracée, même si les descendants peuvent plus ou moins influencer le cours de l'existence du nouveau né en lui apportant une certaine connaissance de la vie. Néanmoins, l'idée de la prédestination, dans la notion de « vie toute faite » (Id.), par conséquent de 'destin' est clairement prononcée par Carsten, et ce, dès le début du texte ; en effet, ces premières pages qui font office de présentation des éléments narratifs nécessaires à la bonne compréhension de la nouvelle à venir, place d'emblée l'histoire sous le signe d'une destinée selon laquelle les choses ont été décidées, car « la vie est toute faite » (Id.). Dans cette distinction de « vie toute faite » (Id.) et de possibilité de « prendre part à l'existence » (Id.), se distingue une contradiction, en effet, si dans l'expression de la première idée est sous-entendue l'absence de liberté de l'individu, dans la

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> *Curator* : « 'Ich sage dir, ein jeder Mensch bringt sein Leben fertig mit sich auf die Welt ; und Alle, in die Jahrhunderte hinauf, die nur einen Tropfen zu seinem Blute gaben, haben ihren Teil daran.' », II, 478.

deuxième évocation, au contraire, jaillit l'éventuelle possibilité d'orienter l'existence de ce dernier à travers le lien du sang. Ce lien est-il un leurre ? A la lecture du reste de la nouvelle, tout laisse à penser que la prédestination est bel et bien ancrée dans le récit, c'est elle qui pèse de tout son poids sur l'existence de Heinrich, tandis que Carsten essaie par tous les moyens de l'extraire de ce poids fatal, ce, en vain. Carsten est conscient du chemin vers lequel son fils s'oriente, c'est par ailleurs ce qui l'attriste, ce qui, cependant, ne l'empêche pas de tenter d'influer le cours du destin de Heinrich. Le tragique naît de cette ambiguïté, de cette dualité entre le 'savoir' et le 'vouloir' et le 'non-pouvoir' du personnage à intervenir dans le déroulement du ressort tragique.

*Doppelgänger* présente la première évocation du destin au moment où John danse avec Hanna sous le regard perplexe du maire et d'une vieille femme se tenant à ses côtés. En effet, le maire sait d'avance que le destin de John est perdu et qu'il ne pourra jamais retrouver son honneur perdu quoi qu'il fasse, peu importe comment il agit. Le destin apparaît ici sous les traits d'une énigme à résoudre, la métaphore choisie par Storm laisserait présupposer que le destin instaure une équation quasi mathématique dont lui seule aurait la formule adéquate afin d'y apporter une réponse claire et évidente. John au contraire, n'a aucune solution à présenter, il a perdu d'avance le problème posé par le destin, il est perdu d'avance car ce qui a été décidé pour lui consiste en sa perte pure et dure. Voici les mots du maire à la vue du couple qui danse : « Mais il [John Glückstadt, R.L.] n'est pas heureux et il ne le sera jamais. »<sup>1</sup> (Ib., 187)

Le maire ajoute ces mots :

[...] cet homme me fait pitié : sans doute le bonheur qu'il tient dans ses bras est-il véritable mais il ne lui servira à rien ; car au plus profond de lui-même il songe à une énigme dont ni ce bonheur, ainsi qu'il vous plaît d'appeler la jeune fille qu'il enlace, ni personne d'autre au monde ne pourra l'aider à trouver la solution. [...] car voici l'énigme : Comment retrouver mon [le maire s'exprime au nom de John Glückstadt, R.L.] honneur perdu ? Il ne la résoudra jamais.<sup>2</sup> (Id.)

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] aber er selbst ist doch nicht glücklich und wird es nimmer werden. », II, 541.

<sup>2</sup> Id. : « [...] es tut mir leid um diesen Menschen : das Glück in seinem Arm mag echt genug sein, ihm wird es nichts nützen ; denn in seinem tiefsten Innern brütet er über einem Rätsel, zu dessen Lösung ihm weder sein Glück, wie Sie das junge Kind in seinen Armen zu nennen belieben, noch irgend ein anderer Mensch auf Erden verhelfen kann. »

La pitié est l'ingrédient appartenant à la résolution de la mécanique fatale. L'expression « il ne lui servira à rien » (Id.), en allemand « ihm wird es nichts nützen » (Id.) révèle le caractère vain d'une possible action venant du personnage concerné. Le maire apparaît dans cette scène comme omniscient, comme s'il lui appartenait de tout connaître des mécanismes du destin ou de l'énigme à résoudre. Il semble être à même de comprendre ce fonctionnement sans pour autant avoir la possibilité d'intervenir ou d'agir, il est effectivement tout aussi impuissant face au ressort tragique que John Glückstadt, mais à la différence de ce dernier, le maire a conscience de ce mécanisme contre lequel l'individu ne peut rien, tandis que John va s'illusionner et va tenter de tout mettre en place pour résoudre une énigme insondable et irrésoluble, dans tous les cas de figure l'issue est carrément irrésolvable. Par conséquent, c'est un sentiment de pitié envers John qui s'instaure.

Deuxième manifestation de l' « énigme » (Id.), pour reprendre la métaphore de Storm, celle-ci fait figure au moment où Storm émet une réflexion sur la violence de John Glückstadt, tandis qu'il lève la main sur sa femme. En effet, il est question d'un mouvement répétitif, tel que nous l'avons observé plus haut, dans le sens où John ayant une fois fait acte de violence envers son épouse, ne pourra pas ne pas le reproduire, pour ainsi dire, il est condamné à battre Hanna alors même qu'il se trouve dans un état de bonheur apparent. Cela ne va pas sans rappeler la question naturaliste d'après Zola selon laquelle le principe de biologie entre en ligne de compte suivant un schème scientifique développé par la médecine expérimentale, dans ce sens, les ouvriers sombrent dans l'alcoolisme de père en fils, de mère en fille, sans jamais pouvoir se défaire de ce fléau. La préface du roman *Germinie Lacerteux* de Jules et Edmond de Goncourt constitue, toujours d'après Zola, le manifeste de la littérature réaliste, citons là la fin de la préface dans laquelle les Goncourt expliquent ce qu'ils entendent par roman moderne :

Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la Science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité, qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris, qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines d'autrefois faisaient toucher de l'oeil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance

humaine présente et toute vive, qui apprend la charité; que le roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom : Humanité; - il lui suffit de cette conscience : son droit est là !<sup>1</sup>

Ce roman est présenté par les Goncourt comme présentant des faits vrais car il vient de la rue. Pour cela, il s'appuie sur une étude physiologique, sur des phénomènes et analyses scientifiques, tout en s'imposant le devoir de tout dire en touchant toutes les classes sociales même et surtout les plus basses. Ainsi, le roman devient une « histoire morale contemporaine » (Id.). L'histoire s'inspire de faits réels et documentés s'appuyant sur des documents sociologiques, physiologiques et médicaux. Citons pour la documentation des Goncourt leur journal repris par Robert Ricatte, prenons juste un exemple, lorsque Germinie est prise d'une crise à l'annonce de la mort de sa fille. Ainsi, la description de ce passage est calquée sur la description réaliste d'une crise d'hystérie par le médecin Jean-Louis Brachet en 1847<sup>2</sup>. Le cas de phénomène héréditaire se retrouve par exemple dans la vie intérieure de Germinie au moment de son amour naissant pour Jupillon. Ainsi, le sentiment amoureux prend une allure purement scientifique en se rapprochant d'un processus organique appartenant à la loi génétique. Le narrateur s'exprime en ces mots :

Cet amour heureux et non satisfait produisit dans l'être physique de Germinie un singulier phénomène physiologique. On aurait dit que la passion qui circulait en elle renouvelait et transformait son tempérament lymphatique. Il ne lui semblait plus puiser la vie comme autrefois, goutte à goutte, à une source avare ; une force généreuse et pleine lui coulait dans les veines ; le feu d'un sang riche lui courait dans le corps.<sup>3</sup>

Dans *Doppelgänger*, il est question de violence conjugale de laquelle John Glückstadt ne peut se soustraire, jusqu'à provoquer un jour la mort de sa femme. Voici comme cela est exprimé dans le texte :

Ceux que nous appelons des 'ouvriers' ne doivent, dans leur existence, ne compter que sur l'outil de leur main ; que cela leur soit souvent fatal, qui pourrait l'ignorer ! Quand

---

<sup>1</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1993, préface.

<sup>2</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, I, 1851-1865, analyse de Robert Ricatte, Paris, Laffont, 1989, p. 296-298.

<sup>3</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, op. cit., p. 53.

dans la passion, la parole à laquelle ils ne sont point habitués fait défaut, alors c'est la main qui d'elle-même la supplée comme si elle se devait d'intervenir aussi dans ce domaine-là, et ce qui n'était rien, ce qui n'était qu'un souffle, devient un grand malheur. Et ce qui s'est passé une fois ne manque pas de se reproduire [...].<sup>1</sup> (*Curator*, 195)

L'expression « fatal » (Id.) met en évidence l'idée d'impossibilité d'échapper à un destin d'ouvrier violent qui bat sa conjointe, met en avant la notion de fatalité à laquelle ces ouvriers sont soumis et enchaînés quoi qu'ils fassent, ce sont de grands condamnés de l'existence. Le « souffle » (Id.) suppose un geste anodin, celui-ci devient en quelque sorte un ouragan, remplaçant la bêtise humaine prise dans sa plus petite échelle en une erreur majestueuse, voire monstrueuse, car à elle s'adjoint le décès de l'être cher. La répétition du geste appartient de toute part au mécanisme fatal tel que nous avons pu l'observer plus haut. L'exclamation « qui pourrait l'ignorer ! » (Id.) insiste sur la connaissance de ce phénomène par chacun des ouvriers, or, nous savons parfaitement qu'ils ne peuvent rien changer au cours des choses malgré la conscience qu'ils peuvent avoir de leur penchant à la violence. Cette connaissance équivaut à une éventuelle résolution de « l'énigme » (Id.), si nous reprenons la précédente image étudiée, néanmoins, nous avons bien compris que cette dernière ne pouvait être résolue, la question reste complètement ouverte et sans réponse ; si les ouvriers savent qu'il existe une question, de toute façon, même s'ils y apportaient une éventuelle solution, cela ne servirait franchement à rien. L'exclamation met en évidence cette prise de connaissance et insiste sur l'inutilité de celle-ci. La répétition insiste sur le caractère fatal de l'événement lui donnant une plus grande emprise sur l'existence de John ; en effet, Hanna elle-même est consciente de cette impossibilité pour John de se défaire de la violence qu'il porte sur elle. Elle sait qu'il ne peut s'empêcher à la frapper, elle sait qu'il ne peut pas se détacher de cette violence répétée, car sa destinée à elle en tant que condamnée, et à lui en tant que bourreau, ne peut être réprimée : « 'Non, John, dit-elle en l'implorant, et sa voix

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Wer wüsste nicht, wie oft es denen, die wir 'Arbeiter' nennen, zum Verhängnis wird, dass ihre Hand allein ihr Leben machen muss ! Wo in der Leidenschaft das ungeübte Wort nicht reichen will, da fährt sie, als ob's auch hier von ihr zu schaffen wäre, wie von selbst dazwischen, und was ein Nichts, ein Hauch war, wird ein schweres Unheil. Und geschah es einmal, so geschieht's auch ferner ; denn die meisten dieser Leute, just nicht die schlechtesten, sie leben ihre Zeit dahin und haben ihre Augen nur auf heut und morgen ; was gewesen und vergangen ist, gibt ihnen keine Lehre. », II, 548.

profonde était étouffée, tu recommenceras [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 197) De là, Hanna accepte le fait d'être battue par son mari, parce que tel l'a choisi le destin, en revanche, en contrepartie, elle demande : « Bien sûr cela fait mal, surtout dans mon cœur ; mais ensuite embrasse-moi, embrasse-moi à m'en faire mourir, si tu le peux ! Le bonheur que j'éprouve alors est encore plus fort que le mal que me font les coups. »<sup>2</sup> (Id.) Il est évident qu'Hanna tombe dans la contradiction qui anime la femme battue et violentée par son mari, partagée entre les coups et l'amour, comme si les baisers offerts par le bourreau pouvait enfin arrêter la machine infernale qui s'abat sur le couple les condamnant au malheur des coups, au bonheur des baisers. Encore une fois, l'expression du destin contre lequel rien ne peut lutter s'exprime dans une contradiction évidente, cette dualité apparente semble être le foyer privilégié de la mise en branle de la mécanique fatale, elle s'exprime clairement dans ces mots prononcés par Hanna : « embrasse-moi à m'en faire mourir ! » (Id.) ; l'amour et la mort sont deux concepts opposés qui cependant forment un tout, tout en étant le terrain de prédilection du ressort de la mécanique fatale se déroulant au gré des coups, au gré des baisers. Le destin constitue un système de finalité, il est une organisation mécanique qui conduit le personnage vers un ensemble prédéterminé, préconçu, cependant, il faut sous-entendre l'action tragique comme un étant ne « faisant que dire ce qui était déjà. »<sup>3</sup> Dans cette situation seulement peut naître le tragique :

Le tragique étant, dans les deux cas, ce qui se tient à l'extérieur, assurant, de par son extériorité, le caractère non tragique d'un être qui ne peut être qu'accidentellement atteint par le tragique. Soit un halo épars autour de la sphère du monde rationnel (idée d'irrationalité), soit une puissance fatale venant enrayer un déterminisme humain qui, sans cette inférence extérieure, serait lui-même sain, normal, harmonieux (idée de destin).<sup>4</sup>

Chez Maupassant, les nouvelles sont dignes d'être choisies selon cette optique fataliste, notamment, *La parure*, *L'Ermitte* et *Le champ d'oliviers*. Abordons d'abord une

---

<sup>1</sup> Ib. : « 'Nein, John', bat sie, und ihre tiefe Stimme klang so weich, 'du wirst es doch tun !' », II, 550.

<sup>2</sup> Ib. : « Es tut wohl weh, am meisten in meinem Herzen ; aber dann küß' mich, küß' mich tot, wenn du es kannst ! », II, 549.

<sup>3</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 58.

<sup>4</sup> Id. C'est moi-même qui souligne dans la citation : le destin est à mettre sur un même plan que cette force extérieure, ce déterminisme capable d'interagir sur une existence prédéfinie d'un personnage.

étude sous l'angle du destin. *La parure* est placée sous le poids du destin, en effet, Mme Loisel est née dans une famille modeste, « famille d'employés » (*La parure*, I, 1198). « Elle n'avait pas de dot, pas d'espérances, aucun moyen d'être connue, comprise, aimée, épousée par un homme riche et distingué [...]. » (Id.) Cette existence marquée comme étant laborieuse, pénible, sans faste ni charme est immédiatement inscrite sous le sceau du destin : « C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées comme par une erreur du destin [...]. » (Id.) Cette vie semble tellement misérable à Mme Loisel, alors qu'elle recherche tant d'autres richesses et divertissements, mais cela a été décidé d'avance par le destin, qu'elle ne baignerait pas dans le luxe, mais qu'elle ne ferait que l'observer et le désirer ardemment, par conséquent, son désir n'étant qu'incessamment inassouvi, elle est sans cesse plonger dans le malheur et la souffrance que ce manque engendre chez elle, son pauvre mari d'employé ne pouvant nullement y remédier. Si la nouvelle est placée sous le registre du destin, il n'en reste pas moins que le hasard y tient une place de grande importance. Toute la structure du texte repose sur cette chute inattendue de la parure de bijoux qui, en réalité, est une fausse et que Mathilde et son mari ont passé dix ans de leur vie à rembourser. En fait, l'accent est mis « sur la dérision du hasard »<sup>1</sup> :

Au lieu d'exercer, comme auparavant, sa verve vengeresse contre la médiocrité de l'employé, il en considère plutôt la misère. Il voit en lui un homme qui ne s'appartient plus, livré à l'aveuglement d'un monde absurde. Quant à la jeune femme, elle correspond à un type d'héroïne cher à l'écrivain : celle qui rêve un autre destin, qui se forge des modèles inaccessibles autrement que dans l'insatisfaction et l'échec, car le lendemain de bal de cette Cendrillon est sans prince charmant.<sup>2</sup>

Mme Loisel ressemble étrangement à Emma Bovary, perdue dans ses rêves irréalisables de vie plus riche et plus intense, néanmoins, la triste et pénible réalité la surprend en pleine rêverie en le brisant d'un seul coup sans ménagement. « Mais la mienne était fausse » (*La parure*, I, 1206) dit l'amie de Mme Loisel, Mme Forestier, en parlant de sa rivière de diamants, cette phrase anéantit une bonne fois pour toute le rêve de Mathilde qui ne dura que quelques heures lors de la soirée organisée à l'hôtel du Ministère le lundi 18 janvier. Ce hasard entremêlé au destin de la vie tragique et mélancolique de Mme Loisel la plonge

---

<sup>1</sup> Louis Forestier in *Maupassant, Contes et nouvelles*, op. cit., p. 1633.

<sup>2</sup> Louis Forestier, ib., p. 1633-1634.

dans une désillusion sans pareille. Nous pouvons imaginer la souffrance, la douleur et la rancœur du personnage en entendant cette dernière parole de son amie. Dans cette situation, le personnage est empli de souffrance car le destin qui s'abat ainsi sur lui est implacable, ne le ménage pas, l'entraîne vers des abîmes encore plus profonds ; c'est en cela que consiste la tragédie. En effet, cette situation est « tragique en ce qu'elle renvoie au silence du non interprétable, par quoi se définit, de prime abord le tragique. [...]. L'interprétation est aveugle s'il ne s'offre à la prise philosophique qu'une pléiade infinie de différences indéfiniment différenciées. Aussi le philosophe tragique [...] parle-t-il, non d'idées claires et distinctes, mais d'idées obscures et distinctes. »<sup>1</sup> Il s'agit bel et bien d'un environnement confus, inexplicable, n'appartenant en aucun cas au domaine de la raison, il s'agit bien d'une action du destin.

*L'Ermite* présente un homme qui, dans son existence banale et sans goût, s'octroie les charmes d'une fille pour son quarantième anniversaire, il se trouve que la femme en question n'est autre que son propre enfant. Evidemment, à cet instant précis, toute la catastrophe s'est jouée, l'inceste a eu lieu de plein fouet et la révélation de l'interdit engage ce pauvre homme à se faire ermite ne supportant pas l'événement qui a eu lieu malgré lui. Le mot « fatalité » (*L'Ermite*, II, 691) apparaît noir sur blanc sur les dernières lignes de la nouvelle. En effet, si l'ermite accorde à cet événement une importance capitale digne d'être bannie de la société par soi-même, Maupassant, à travers la parole du narrateur explique que l'ermite a « fait ce qu'[il, R.L.] devait faire. Bien d'autres eussent attachés moins d'importance à cette odieuse fatalité. » (Id.) Le destin se manifeste à travers l'expression de la fatalité, celle-ci est qualifiée d'« odieuse » (Id.), ce qui ne fait qu'insister sur le caractère cruel de cette dernière. Elle est impitoyable, ne laissant aucune issue possible au personnage en question. Tout est fondé sur ses choix incontestables, entraînant les personnages dans des actes interdits, honteux et extrêmement douloureux, et ce, malgré eux ; d'où le tragique qui ressort grandement de cette situation. Encore une fois, il est intéressant de remarquer que le destin est étroitement lié au concept de hasard, en effet, dans les dernières paroles de l'ermite : « J'ai reçu un coup sur la tête, voilà tout, un coup comparable à la chute d'une tuile quand on passe dans la rue. » (Ib., II, 691) Cette allusion à la chute de la tuile ne va pas sans faire penser à la définition du hasard, Clément Rosset parle de notion de rencontre dans une des définitions du hasard impliquant « le point d'intersection entre deux ou plusieurs séries causales ; [...] Hasard événementiel qui, dans l'exemple classique de la tuile, ne porte pas sur les séries elles-mêmes

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 69.

(tuile qui tombe, homme qui marche), mais sur le fait qu'en un certain point du temps et de l'espace les deux séries se sont rencontrées. »<sup>1</sup> Donc, encore ici, l'explication par le destin croise celle par le hasard.

Enfin, dernière nouvelle de Maupassant concernant l'allusion au destin : *Le champ d'oliviers*. Mais ici encore, les deux concepts s'entrecroisent. D'abord, le destin apparaît à travers l'évocation de « la fatalité qui rivait ce gueux [l'abbé de Vilbois en parlant de son fils, R.L.] à son pied paternel ainsi qu'un boulet de galérien. » (*Le champ*, II, 1201) Nous avons déjà lu cette comparaison dans *Doppelgänger*, lorsque Hanna porte à son souvenir l'image d'un vieil homme pareil à un galérien, qui avait été « en esclavage, enchaîné, il avait poussé la charrette pendant des années. »<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 197) Ainsi, le destin a fait en sorte que le curé ait un enfant de Rosine, l'ayant abandonné pour un autre homme, et plus encore, le destin se fait se rencontrer le père et le fils à un moment donné de la vie où le père a fait le choix de se tourner vers les ordres afin de ne plus répondre à ce vieux souvenir qui l'obsède, le tracasse et lui pèse. La fatalité joue ici un rôle à part entière dans le sens où sans le savoir et sans le pouvoir, le fils comme le père entrent dans un jeu qui ne leur appartient pas. Ils s'y perdent confusément et obscurément, jusqu'à cette scène finale du repas ponctué par le son du gong, les deux personnages au sol, le père avec la gorge tranchée, le fils dormant profondément du « sommeil des ivrognes » (*Le champ*, II, 1204) :

Ce qui frappe Taine, c'est l'accent tragique de la nouvelle. La fatalité y joue un rôle tel que, jamais, Maupassant ne s'est trouvé – sans le savoir, sans le vouloir probablement – aussi proche d'un Racine : ces forces extérieures à l'homme qui le poursuivent jusqu'à l'anéantissement en raison d'une faute, on en trouve l'illustration dans le théâtre grec et sa descendance.<sup>3</sup>

Le destin se manifeste dans l'évocation de la catastrophe quasi systématique prévenue à l'avance, se réalisant en fin de texte. Quoi qu'il en soit, le personnage concerné ne peut échapper à ce maudit destin. L'issue est fatale, s'arrêtant dans le malheur. Il faut noter que les ingrédients étaient d'emblée rassemblés afin de conduire inexorablement vers la chute finale

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *ib.*, p. 74.

<sup>2</sup> *Doppelgänger* : « War doch auch in des Weibes Kinderzeit ein sehr alter Mann ihr guter Freund gewesen, der wegen gleichen Vergehens in der 'Sklaverei' gewesen war und manches Jahr in Ketten die Karre geschoben hatte. », II, 550.

<sup>3</sup> Louis Forestier in *Maupassant, Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 1387-1388.

tragique, cela participe en fait au bon fonctionnement de la tragédie telle que les grecs pouvaient le concevoir dans l'Antiquité, nous trouvons cette affirmation chez Sophocle, reprise plus tard par Racine :

Chez Sophocle (ainsi dans *Œdipe roi*, modèle du genre), tous les événements importants se sont passés avant que commence la pièce : l'investigation tragique n'est plus dès lors qu'une reconstitution, mieux, qu'une répétition du passé. Chez Racine, le rapport de forces qui préexiste à la tragédie ne sera pas sensiblement modifié au cours de celle-ci.<sup>1</sup>

Cet accent tragique se double d'un sentiment de pitié, appelant l'indignation du lecteur face aux événements injustes auxquels sont confrontés les personnages. Ici se situe un fonctionnement stratégique qui repose sur l'affection, ceci étant le résultat d'une nouvelle conception situant l'homme au cœur de la médecine contemporaine. Ici, comme bon nombre de romans du XIX<sup>e</sup> siècle, la pitié n'est pas à considérer au sens tragique antique ou classique, mais plutôt baignant dans l'atmosphère positiviste propre à cette fin de siècle. Citons ici les Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux*, indiquant par là l'objectif à suivre dans l'écriture de leur roman, ils insinuent que « les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié. »<sup>2</sup>

Reprenons ici à notre compte l'intervention de Katja Hettich à propos de la pitié dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, il s'agit de s'interroger sur le concept de catharsis depuis l'Antiquité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle afin de mieux comprendre l'impact existant sur John Glückstadt par exemple. Ainsi, il est observé que Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) interprète cette notion légèrement différemment que Corneille (1606-1684) ou Racine (1639-1699) en repoussant l'idée de purgation des passions pour privilégier l'« amélioration morale des spectateurs ou des lecteurs. Selon Aristote (-384 avant J.-C./ -322 avant J.-C.), l'effet tragique provient d'un spectateur qui ressent de la pitié [eleos] et de la crainte [phobos] face au spectacle qu'il voit. Or, la particularité de l'interprétation de Lessing consiste à

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 63.

<sup>2</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, op. cit., préface.

subordonner la crainte à la pitié, à n'en faire qu'une étape préparatoire à l'objectif final de la tragédie, qui serait d'accroître notre capacité à ressentir la pitié. »<sup>1</sup>

Si cette situation d'événements s'appuyant sur la pitié ne font que se répéter au cours de l'action tragique dans *Doppelgänger*, il en est différemment des textes des deux auteurs, effectivement, les éléments ne sont pas rassemblés avant la narration, au contraire, ils se fabriquent et prennent leur essor tout au long du récit pour trouver son acmé à la toute fin du texte. De la sorte, la tragédie dans les nouvelles à l'étude se manifeste dès le début de l'histoire, suivant le déroulement en spirale du destin jusqu'à trouver une issue souvent fatale à la toute fin du récit. Le lecteur assiste à la mise en œuvre de la mécanique fatale dans l'expression du destin du début à la fin, assistant à la mise à mort du héros, que celle-ci soit réelle ou imagée – si nous considérons par exemple, l'obligation de vivre reclus que s'impose l'ermite comme une 'petite peine de mort'.

### **La manifestation du hasard**

Si nous considérons que le destin est ce qui ne peut pas ne pas arriver, au contraire, le hasard est « ce à quoi rien ne peut contrevenir »<sup>2</sup> :

Tel le comprend la philosophie, le hasard désigne, soit l'intersection imprévisible, mais non irrationnelle, de plusieurs séries causales indépendantes (thèse de Cournot), soit l'intuition générale d'une absence de nécessité, que désigne aussi le mot de 'contingence'.<sup>3</sup>

Si, dans ce champ d'étude, nous nous intéressons à Antoine Cournot (1801-1877), en tant que mathématicien dont les thèses s'appuient essentiellement sur l'étude des probabilités, c'est que nous approuvons sa pensée selon laquelle un monde ordonné n'exclut ni le hasard ni l'insignifiance. Pour lui, la rationalité du monde laisse une large place à des faits sans raison, des événements qui se produisent de manière aléatoire ou fortuite, autrement dit, des

---

<sup>1</sup> Katja Hettich, « Auteurs positivistes et autorité affective : la pitié tragique dans *Germinie Lacerteux* de Jules et Edmond de Goncourt », in *Savoirs en prisme*, n° 1, 2012, p. 1-12, p. 6, s'appuyant sur la pensée de Lessing, in *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Band 11/1 : *Briefe von und an Lessing*, 1743-1770, Helmut Kiesel (Ed.), Frankfurt-am-Main, Deutscher Klassiker Verlag, p. 119-120.

<sup>2</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 18.

<sup>3</sup> *Ib*, p. 71.

situations qui auraient très bien pu ne pas se produire, mais qui ont bien eu lieu. Pour Cournot, réfléchir en termes de hasard n'exclut cependant pas l'explication par la raison, c'est en cela que la pensée est originale. Il ne s'agit pas d'étudier un monde complètement dans le chaos, mais au contraire, d'observer cet univers du désordre selon une optique rationnelle. Il repère des séries causales qui sont indépendantes les unes des autres et désigne leur rencontre comme étant aléatoire. Il existe donc bel et bien des causes à la mise en scène hasardeuse de la rencontre d'événements dont l'existence possède de véritables raisons ou causes. Le réel s'explique donc par un gouvernement global des choses, et non par des faits décousus ou absurdes :

Sans doute, le mot de *hasard* n'indique pas une cause substantielle, mais une idée : cette idée est celle de la combinaison entre plusieurs systèmes de causes ou de faits qui se développent, chacun dans leur série propre, indépendamment les uns des autres. Une intelligence supérieure à l'homme ne différerait de l'homme qu'en ce qu'elle se tromperait moins souvent que lui, ou même ne se tromperait jamais dans l'application de cette donnée de la raison. Elle ne serait pas exposée à regarder comme indépendantes, des séries qui s'influencent réellement, dans l'ordre de la causalité, ou inversement, à se figurer une dépendance entre des causes réellement indépendantes.<sup>1</sup>

Dans les textes à l'étude, le hasard se manifeste à peu près trois fois plus que le destin, sachant que chez Maupassant, lorsque le destin apparaît, il est toujours étroitement lié au hasard. Cette pensée liée au hasard s'appuie au XIX<sup>e</sup> siècle davantage que dans les siècles précédents sur les manifestations du hasard plutôt que sur celles du destin, il suffit pour cela de ne considérer que la théorie de Cournot par exemple.

Dans *Curator*, nous relevons quatre évocations marquées par le hasard. La première, au début de la nouvelle, est liée à cette scène où Heinrich, jeune homme, est assis sur la margelle du puits, prêt à se laisser choir sous les yeux d'Anna qui prend peur lorsqu'elle le surprend dans cette position :

---

<sup>1</sup> Antoine Augustin Cournot, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1843, p. 82. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

Cependant, lorsqu'elle [Anna, R.L.] se tourna vers le puits situé derrière la porte, elle poussa un cri et reposa l'enfant sur le sol presque brutalement. Sur la margelle de bois vermoulu dont seul le hasard avait différé le remplacement, était assis son ami de jeunesse, son camarade de jeux, les pieds pendant au-dessus du vide, la tête penchée en avant, comme s'il s'apprêtait à sauter.<sup>1</sup> (*Curator*, 26)

Le hasard a voulu que les planches du puits ne soient pas remplacées et qu'elles soient pourries. De la sorte, Heinrich pourrait très bien tomber dans le puits si jamais elles venaient à céder. Cette image de Heinrich prêt à sombrer est un avertissement pour la suite des événements, comme un signe de la chute à venir de Heinrich. Cette scène apparaît comme prémonitoire, comme moyen d'avertir des événements à venir, elle est quoi qu'il en soit, fortement associée à une image négative, voire pessimiste de ce qui va arriver à Heinrich, Storm réussit à inquiéter le lecteur pour ce personnage dont l'avenir semble se dresser dans une couleur bien sombre. L'autre évocation au hasard se situe à peu près au milieu du récit lorsque la famille attend Heinrich à Noël et que celui-ci ne vient pas. Le temps passe, nous sommes à la Pentecôte et Heinrich arrive chez les Curator à l'improviste, effrayant presque les siens. Carsten semble excuser son fils, en prétextant la jeunesse lorsqu'il leur a fait faux bond le jour de Noël, à cet instant, il est perdu dans ses pensées et « le regard d'Anna se tourna par hasard vers lui, elle aussi cessa d'écouter les merveilles racontées par Heinrich : on eût dit que son vieil oncle, assis là, priait. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 52) Cet épisode possède toute son importance car il s'agit précisément du moment où Anna prend conscience des événements tragiques à venir, mais ce, sans le savoir véritablement au fond d'elle-même. En cherchant du regard celui de son oncle, elle tombe par hasard sur cette scène où ce dernier semble prier Dieu, comme si justement, il n'était pas possible autrement de s'en remettre à une instance toute puissante. Carsten comme Anna savent inconsciemment que Heinrich fait le choix de la mauvaise route, cependant, ils ne veulent pas encore se l'avouer et mettent leur espoir sur un avenir bien meilleur, cherchant tout un tas de causes et de raisons au mauvais comportement du fils. Dieu<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Als sie sich aber hierauf dem hinter der Hoftür des Hauses befindlichen Brunnen zuwandte, stieß sie einen Schrei aus und ließ das Kind fast hart zu Boden fallen. Auf der vermorschten Holzeinfassung, deren Erneuerung nur durch einen Zufall verzögert war, saß ihr Jugendgenosse, ihr Kindspiel, die Füße über der Tiefe hängend, den Kopf wie schon zum Sturze vorgebeugt. », II, 466.

<sup>2</sup> *Ib.* : « [...] als Anna's Blicke sich zufällig auf ihn wandten, hörte auch sie nicht mehr auf Heinrich's Wunderdinge : ihr alter Ohm saß da, als ob er betete. », II, 489.

<sup>3</sup> Son apparition est rythmée et encadrée par les fêtes chrétiennes, notamment Noël et la Pentecôte.

apparaît comme un adjuvant au hasard, comme une force contre laquelle le hasard ne pourrait rien, cependant, il semble bien moins fort que le hasard, en effet, c'est le hasard lui-même qui entraînera Heinrich à la perte et contre cela, Dieu n'y pourra absolument rien. C'est comme si finalement, nous lisions ici une critique ouverte de la religion à travers la négation de la toute puissance de Dieu face au hasard. Carsten a beau prier, Anna a beau le surprendre en train de prier, le lecteur anticipe et devine que le destin de Heinrich est déjà tout tracé, en outre, il se laisse bercer au gré de la bonne volonté du hasard. Pourquoi ? Parce que Storm a égrené tout au long de la narration des indices laissant supputer la descente aux Enfers de Heinrich. Les deux concepts de destin et de hasard sont intrinsèquement liés, ne laissant à Dieu aucune décision possible. Troisième événement, il se situe à la fin du texte : « Mais Henri n'oubliait pas sa femme pour autant. Si la chance voulait qu'il se trouvât momentanément en possession d'une somme d'argent, ce qui, à ses yeux, faisait de lui, à chaque fois, un homme riche, il lui arrivait d'en dépenser la moitié pour des chaînes ou des bagues en or [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 73) Le hasard peut être perçu ici comme une répétition mécanique de l'expression de la volonté selon Schopenhauer ; le hasard provoquant des situations qui engendrent le désarroi des proches de Heinrich parce qu'il entraîne clairement ce dernier à sa perte, si toute la famille de Heinrich est consciente des méfaits qu'engendrent le hasard sur Heinrich, lui-même ne s'aperçoit de rien, il est complètement aveuglé par cette mécanique du hasard, se laissant entraîné au gré de la volonté au désastre qui ne fait que prendre de l'ampleur :

[...] une telle formule [celle de la Volonté, R.L.] qui résume le pessimisme schopenhauerien, signifie qu'il n'y a véritablement ni naissance ni disparition, ni vie ni mort, mais seulement une mécanique – la volonté – dont les déplacements successifs donnent à ceux qui ont conscience d'en être affectés (ainsi les hommes) l'illusion de l'autonomie, de la liberté, de la vie.<sup>2</sup>

Dans cette illusion dans laquelle Heinrich est tenu se manifeste inévitablement le désarroi et le désespoir des personnes qui ne peuvent qu'être témoins de l'effondrement de Heinrich, ainsi en va-t-il pour Carsten et Anna, impuissants face au déclin du fils et du mari,

---

<sup>1</sup> Ib. : « Warf das Glück ihm einen augenblicklichen Gewinn zu, der ihn in seinem Sinne jedesmal zum reichen Manne machte, so gab er wohl die Hälfte davon hin, sei es für goldene Ketten oder Ringe [...], II, 508.

<sup>2</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 102-103.

tandis que le hasard se moque de Heinrich en le plaçant dans des situations où il va gagner facilement de l'argent, cela conduit ostensiblement au tragique. Dernière scène, quelques lignes au-dessous de cet extrait, lorsque Heinrich parle à Anna de sa mère, regrettant que sa femme l'ait choisi comme époux car il a conscience des tares qui l'affectent, connaissant sa ressemblance de caractère avec sa mère. Il voit dans la mort de celle-ci un bon hasard pour Carsten car cette femme, bonne vivante et savourant tous les plaisirs jusqu'à la lie, ne correspondait pas dans son caractère à cet homme juste et raisonnable. Heinrich en vient presque à remercier le hasard s'étant emparé de la vie de sa mère : « [...] pour mon père, sa mort a peut-être été une chance ... Moi, j'ai souvent regretté de ne pas avoir connu cette mère ; mais, Anna, je crois que tu aurais mieux fait de ne pas prendre son fils comme mari. »<sup>1</sup> (*Curator*, 74) Encore une fois, Heinrich est dans la toute conscience de cet état de fait le condamnant à la débauche au même titre que sa mère, mais il se sent impuissant face aux forces qui le commandent, face au hasard qui le conduit sur le même chemin que celui que sa mère a emprunté, il ne peut que souhaiter que les autres ne le connaissant pas, ni son père, ni son épouse. Il en arrive à espérer son propre malheur en conseillant à Anna de ne pas le prendre comme époux, cependant, cela intervient bien trop tard puisque le mariage a eu lieu, de toutes façons Heinrich, même conscient de cet état de fait engendré par le hasard, même conscient de son déclin vers le côté obscur de son être, ne peut rien faire pour contrecarrer cette descente aux enfers. Le hasard place tous les éléments nécessaires à sa perte, il ne peut y échapper, encore une fois, c'est dans cette prise de conscience du malheur qui l'affecte, mais qui touche également ceux qui l'entourent, que réside l'état tragique du personnage de Heinrich. Comment en arriver à considérer la mort de la mère comme une 'chance' pour les autres si nous ne tenons pas compte du fait qu'Heinrich devient témoin du constat que toutes les chances qui lui sont offertes ne le conduisent qu'à sa perte, lui et les siens ? Le hasard ne peut qu'être lié à la cruauté au même titre que le destin qui s'exprime à travers cette méchante et ensorcelante fatalité qui s'abat sur les personnages sans prévenir. Dans *Zarathoustra*, Nietzsche fait converser Zarathoustra au bossu et à ceux dont ce dernier est l'interprète et le mandataire :

---

<sup>1</sup> *Curator* : « [...] für meinen Vater ist ihr Tod vielleicht ein Glück gewesen – ich hatte oftmals Sehnsucht nach dieser Mutter ; aber, Anna – ich glaube, ihren Sohn, den hättest du besser nicht zum Mann genommen. », II, 509. C'est moi-même qui attire l'attention sur le mot 'chance' ou 'Glück'.

Ceci est pour mon œil la chose la plus épouvantable que de voir les hommes brisés et dispersés comme s'ils étaient couchés sur un champ de bataille.

Et lorsque mon œil fuit du présent au passé, il trouve toujours la même chose : des fragments, des membres et d'épouvantables hasards – mais point d'homme ! Tout ce que je compose et imagine ne tend qu'à rassembler et à unir en une seule chose ce qui est fragment et énigme et cruel hasard !

Le présent est le passé sur la terre – hélas ! Mes amis – voilà pour moi les choses les plus insupportables ; et je ne saurais point vivre si je n'étais pas un visionnaire de ce qui doit fatalement venir.<sup>1</sup>

Le hasard est fortement lié aux événements qui vont se produire « fatalement » (Id.), pour reprendre le mot de Nietzsche, autrement dit, le hasard ne peut pas être sans le destin, le hasard en tant qu'assemblage d'éléments aléatoires dans un monde cependant ordonné, obéit à d'autres lois dirigées par le destin. Heinrich est particulièrement conscient de ce destin qui pèse sur ses épaules, de cette existence à laquelle il ne peut échapper, cependant tout cela n'est pas que le jouet de la fatalité, il est aussi celui du hasard qui désordonné dans l'ordre du monde entraîne mécaniquement et insidieusement le personnage dans les méandres du malheur. Le hasard au même titre que le destin est implacable, imparable dans son insensibilité et son inhumanité. Ceci est particulièrement clair pour les extraits choisis ci-dessus. Dans *Kirch*, la manifestation du hasard transparaît à travers le nom donné au bateau qui transporte Heinz ; le navire s'appelle en effet 'Fortune Blanche', et cette anecdote prend d'autant plus d'ampleur qu'elle apparaît à Hans dans un cauchemar, ce dernier vivant comme en instantané le naufrage du bateau et par conséquent, assistant à la mort de son fils : « Il tenta de se réveiller tout à fait, mais de nouveau ses yeux se fermèrent, et de nouveau il reconnut le navire. Il vit distinctement le gallion, de l'étrave jusqu'au beaupré, une puissante Fortune Blanche qui s'enfonçait dans les flots écumeux [...]. »<sup>2</sup> (*Kirch*, 127)

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, *De la rédemption*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1993, p. 392. C'est moi-même qui souligne.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Er suchte sich völlig zu ermuntern, aber wieder drückte es ihm die Augen zu, und wiederum erkannte er das Schiff ; deutlich sah er zwischen Bugspriet und vorderstem die Gallion, eine weiße mächtige Fortuna, bald in der schäumenden Flut versinken, bald wiederstolz emportauchen ; als ob sie Schiff und Mannschaft über Wasser halten wolle. », III, 124.

Il faut mettre en relation ici le cauchemar avec le hasard, ceci intervient également dans une nouvelle de Maupassant intitulée *La nuit*. (II, 944) Dans ce texte, le narrateur raconte sa déambulation au hasard dans les rues de Paris. Il est pris dans le noir et dans l'obscurité de la nuit, il est également surpris par l'arrêt de sa montre, il n'y a donc plus de temps et plus de repère dans cette nuit qui l'envahit, cependant, « une force [le, R.L.] poussait »<sup>1</sup> Clément Rosset dans une analyse de *La nuit*, écrit que dans ce texte, « l'état de mort signifie [...] que, sans raison apparente, la vie a cessé autour du narrateur – manifestant ainsi, qu'il y avait auparavant, de la vie. »<sup>2</sup> Le hasard de la déambulation comme le hasard qui se manifeste dans la dénomination du navire sur lequel se trouve Heinz provoquent le cauchemar et sont intimement liés à la mort :

[...] l'affirmation du hasard – au sens originel et constituant – est aussi nécessairement une affirmation de l'état de mort. Ce lien entre mort et hasard est évident [...] : Le caractère immanent et spontané de la faculté organisatrice au sens d'une 'nature' que le penseur tragique dit non naturelle et hasardeuse, la négation de toute intervention extérieure pour rendre compte de tout ce qui existe.<sup>3</sup>

Pour résumer, le hasard s'installe dans une logique de cauchemar insinuant la perte des repères chez le personnage, le conduisant dans un état proche de celui de la folie, l'orientant par conséquent, vers une issue confuse et obscure, au hasard étant directement adjoint un sentiment de mort.

*Doppelgänger* présente une coïncidence bien particulière puisque Storm se fait rencontrer dans l'auberge 'A l'Ours' à Iéna le narrateur de l'histoire et le garde-forestier : « C'est que vous-même et la femme du garde général êtes originaires de la même ville ! »<sup>4</sup> (*Doppelgänger*, 163) Evidemment, ce concours de circonstance a son importance car elle permettra au narrateur de raconter l'histoire du père de Christine au forestier. C'est ainsi qu'il sera possible à cette dernière de posséder les clés du mystère qui entourait John Glückstadt, son paternel et de mieux comprendre également, par un principe d'introspection, la confusion et la douleur qui la pénétraient, voici ce que nous lisons à la toute fin du texte : « Sa fille

---

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *La nuit*, dont le sous-titre n'est pas anodin : *Cauchemar*, II, 946.

<sup>2</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 99. Clément Rosset se réfère à *La nuit* de Maupassant.

<sup>3</sup> Clément Rosset, *ib.*, p. 100.

<sup>4</sup> *Doppelgänger* : « 'Ei, Sie und die Frau Oberförster sind doch gar Stadtkinder miteinander !' », III, 520.

[Christine, la fille de John Glückstadt, R.L.] a désormais trouvé en lui plus qu'avant, non seulement un père, mais un être dans toute sa complexité. »<sup>1</sup> (Ib., 230) Le hasard permet la rencontre fortuite au détour d'une auberge, autorise la femme du forestier à plonger au fin fond de sa mémoire et de sa conscience afin d'en percevoir la signification la plus cachée. La réminiscence a lieu parce que le hasard lui a donné l'occasion d'être percée et mise au jour. Seulement dans cette situation, la douleur peut enfin s'effacer, le système mis en place autour de la notion de hasard, s'organise entièrement autour de cet aspect de hasard né d'une rencontre afin de procéder à une conscience contemplative capable de faire « vivre l'éternité »<sup>2</sup> à celui qui se situe au fond de la souffrance. En quelque sorte, dans l'art du souvenir, tel que Schopenhauer le conçoit pour l'art, nous observons une « libération éphémère et fragile, parce qu'[il y a, R.L.] renoncement définitif au monde (ou à la volonté). »<sup>3</sup> Le moment esthétique du souvenir représente une consolation positive, alors que l'individu « vit dans l'empire du temps et de la douleur. »<sup>4</sup> Nous appliquons la réflexion de Schopenhauer sur l'art esthétique au souvenir et au phénomène de réminiscence dus au hasard, dans le sens où il y a apaisement de la conscience par la libération de la parole au cours d'une rencontre avec un inconnu : « Le sujet connaissant pur, affranchi de la volonté, de la douleur et du temps arrache l'objet de sa contemplation au courant fugitif des phénomènes. »<sup>5</sup> Nous considérons le « courant fugitif des phénomènes »<sup>6</sup> comme une éventuelle manifestation du hasard. De la sorte, le hasard de la rencontre autorise ce mouvement suspendu de l'âme conduisant le personnage en souffrance à la guérison de ses maux. Par conséquent, le hasard joue un rôle entièrement positif, attendu qu'il est bienfaiteur ; c'est le seul cas que nous lui connaissons dans toute cette étude.

Chez Maupassant, le hasard est quasi omniprésent intervenant seul ou concomitamment avec le destin. En règle générale, le destin n'agit pas seul, mais en force

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] seine Tochter hat jetzt mehr an ihm ; nicht nur den Vater, sondern einen ganzen Menschen. », II, 578.

<sup>2</sup> José Thomas Brum, *Schopenhauer et Nietzsche, Vouloir-vivre et volonté de puissance*, op. cit., p. 101.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde*, op. cit., III, § 34, p. 231-232. Schopenhauer fait ici référence à Spinoza in *Ethique*, livre IV, proposition 31, scolie : « *mens aeterna est, quatenus res sub aeternitatis specie concipit*, en français : « l'esprit est éternel, dans la mesure où il conçoit les choses du point de vue de l'éternité. »

<sup>6</sup> Ib.

avec le hasard. *Une aventure parisienne* en faisant le récit d'une femme qui a besoin de rompre avec le train-train quotidien et souhaitant connaître plus d'ardeurs dans son existence petite bourgeoise, se trouve confrontée au « hasard [qui, R.L.] vint à son aide. » (*Une aventure*, I, 330) La nouvelle comme le titre l'exprime est entièrement placée sous le signe des aléas du hasard. La jeune provinciale se laisse ainsi porter au gré des humeurs du hasard qui la conduit dans une boutique de bibelots japonais, puis directement dans le lit d'un écrivain célèbre, Jean Varin. Evidemment, ce récit fait sourire car nous observons la pauvre femme se laisser mener par cet homme aussi ventru et peu scrupuleux que le magot chinois qu'elle cherche à lui offrir, les « vingt cheveux » (*Une aventure*, I, 334) qui se dresse sur le crâne de l'écrivain tandis qu'il dort à côté de la provinciale, nous font bien sourire du ridicule de la situation : « Ses vingt cheveux profitaient de son repos pour se rebrousser étrangement, fatigués de leur longue station fixe sur ce crâne nu dont ils devaient voiler les ravages. » (Id.) Dans ce repos de Jean Varin, la vie cesse, nous y observons le schéma bergsonien du rire – le mécanique s'emparant du vivant : « Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà une croix où il faut s'arrêter, image centrale d'où l'imagination rayonne dans des directions divergentes. »<sup>1</sup> A partir du moment où le hasard engendre le rire, la situation devient risible, voire ridicule, mais aussi tragique car ce schéma, « décrit aussi justement le terrifiant que le comique dès lors que le mécanique, principe de mort, gagne de proche en proche toutes les régions existantes, finissant par investir la totalité du vivant. »<sup>2</sup> C'est quasiment un état de mort qui s'installe dans le récit avec toute la déception à laquelle se heurte brutalement la provinciale. Le hasard lui a ouvert les yeux sur le ridicule de l'existence, à Paris, ce n'est pas mieux qu'en province, avec un grand écrivain, ce n'est pas mieux qu'avec son mari, alors ? La prise de conscience est rude et douloureuse, elle n'a pas d'autre choix que de quitter cet homme particulièrement décevant au petit matin, croisant sur le chemin du retour les balayeurs de la ville, qui, dans un mouvement mécanique et répétitif ne font que « balayer quelque chose, [...] pousser au ruisseau, à l'égoût, ses rêves surexités. » (*Une aventure*, I, 335) Le hasard ouvre à la désillusion, il est cruel, il fait miroiter un semblant de beauté en aidant la jeune femme à se mettre à l'aventure, mais il l'a fait brutalement tomber de son piédestal, elle se cogne le nez contre cette paroi de verre que le hasard a placée devant elle.

Dans *A cheval*, le break d'Hector de Gribelin heurte violemment une petite vieille qui était en train de traverser la rue :

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 29

<sup>2</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 99.

Une vieille femme en tablier traversait la chaussée d'un pas tranquille ; elle se trouvait juste sur le chemin d'Hector, qui arrivait à fond de train. Impuissant à maîtriser sa bête, il se mit à crier de toute sa force : 'Holà ! hé ! holà ! là-bas !' Elle était sourde peut-être, car elle continua paisiblement sa route jusqu'au moment où, heurtée par le poitrail du cheval lancé comme une locomotive, elle alla rouler dix pas plus loin les jupes en l'air, après trois culbutes sur la tête. (*A cheval*, I, 707, c'est moi-même qui souligne dans la citation.)

L'adverbe « juste » (Id.) est en fait l'expression directe du hasard. C'est en effet juste à ce moment-là, précisément où Hector passe avec son cheval, juste à cet instant, juste à cet endroit que la petite vieille traverse la rue, ne l'entend pas et se fait renverser. Cependant, Hector prévient la femme en criant, et celle-ci ne l'entend pas ou feint de ne pas l'entendre. La suite du récit racontée par Maupassant avec humour, lorsque la vieille femme « roule dix pas plus loin les jupes en l'air, après trois culbutes sur la tête » (Id.), nous fait certes sourire, effectivement cette image est particulièrement touchante dans son ton plaisant, en particulier avec les expressions de « jupes en l'air » (Id.) et la précision de « trois culbutes sur la tête » (Id.), néanmoins, ce ton humoristique ne fait que rendre plus grave et plus lourd de conséquence ce qui va suivre, autrement dit, le fait qu'Hector soit ainsi condamné à entretenir cette vieille femme. Cette scène marque la cruauté du hasard qui brutalement métamorphose l'existence d'Hector de Gribelin. En même temps, c'est une série de coïncidences qui participent de la malchance de Hector, reprenons ce que dit Cournot à ce propos : ce n'est pas que l'événement soit sans cause mais il est clair que ce n'est pas parce qu'Hector passe par là que l'accident a lieu ; pour reprendre l'image de Cournot, ce n'est pas parce que je passe par là que la tuile est tombée. Il existe deux séries causales, celle qui préside à la chute de la tuile, celle qui fait que je passe dans la rue, et ces deux séries ont interféré. Il y a bien présence de faits fortuits, aléatoires, mais ce ne sont pas les faits mêmes qui interviennent au hasard, mais plutôt leur rencontre. Ainsi le hasard n'est pas dû à l'ignorance d'Hector, mais est le fruit de deux rencontres scientifiquement déterminables. Citons Cournot : « Les événements amenés par la combinaison ou la rencontre d'autres événements qui appartiennent à des séries indépendantes les unes des autres, sont ce qu'on nomme des événements fortuits, ou des

résultats du hasard. »<sup>1</sup> Distinguons un 'avant' et un 'après' la chute. Ainsi, l' 'avant' : un employé de bureau qui peine à gagner de l'argent et à faire vivre convenablement de l'argent et c'est le comble pour une personne appartenant à la noblesse, il s'appelle quand même Hector de Gribelin. (C'est moi-même qui souligne) Il finit par toucher une gratification, ce qui entraîne joie personnelle et à la maison. Il décide alors de sortir exceptionnellement à Paris en cheval avec sa famille et là, c'est le drame. Le hasard lui fait rencontrer une petite vieille qui traverse la rue, sourde aux cris et aux mises en garde d'Hector, à partir de là, la catastrophe survient. « Là » (Id.), c'est l' 'après' : la petite vieille est renversée et blessée. Du moins, elle fait croire qu'elle est sérieusement blessée. Hector doit l'entretenir à vie et celle-ci engraisse à vue d'œil et n'a pas l'air de se porter mal, seulement, devant les médecins, elle tombe, ne peut se relever et joue la grande malade. Ceux-ci décident qu'elle est gravement handicapée et Hector se doit de lui donner de l'argent afin qu'elle survive. L' 'après', c'est un homme condamné jusqu'à la fin de ses jours à entretenir une petite vieille qu'il ne connaît ni d'Eve ni d'Adam et à qui il consacre, lui et sa famille, sa vie entière. Encore une fois, le hasard se joue du personnage lui faisant miroiter une vie de luxe et de plaisir, et finalement, le condamne à la pauvreté et à la rudesse de la vie. Il n'y a pas de hasard sans malheur, c'est presque la conclusion à laquelle nous arrivons. Le hasard rend Hector de Gribelin esclave d'une petite vieille alors qu'il avait à ce moment-là et pour la première fois, tout pour être particulièrement heureux avec sa famille grâce à la gratification reçue.

*M. Jocaste* présente clairement l'aliénation de l'individu par le hasard lui accordant une toute puissance incontrôlable et immaîtrisable. Pierre Martel, ayant eu une enfant avec une femme qui fréquentait un amant, celle-ci meurt en couche, lui, préfère placer la fillette loin de lui, la pensant conçue par l'amant. Des années passent, une lettre lui apprend « par hasard » (*M. Jocaste*, I, 718) la mort de son ennemi. Déjà, il avait eu affaire au hasard lorsque : « Leurs doigts [ceux de Pierre Martel et de la femme aimée, R.L.], par hasard, se touchèrent. » (Ib., I, 718) A croire que seul le hasard interagit dans l'existence de Pierre Martel, c'est en effet le hasard qui le fait rencontrer sa femme, c'est le hasard qui le fait retrouver sa fille, plus encore, c'est le hasard qui lui a permis de concevoir cette fille : « Le hasard des fécondations, la loi brutale de la reproduction, un contact d'une seconde avaient fait sa fille de cet être qu'aucun lien légal n'attachait à lui, qu'il chérissait, comme il avait chéri sa mère, et même plus, comme si deux passions se fussent accumulées en lui. » (Ib., I,

<sup>1</sup> Antoine Augustin Cournot, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, Paris, Hachette, 1843, p. 73.

721) Pour résumer, le hasard intervient trois fois dans la nouvelle, et ce, à trois moments-clés de l'existence de Pierre Martel, premièrement, au moment de la rencontre de la femme aimée, qui est aussi la mère de la fille dont il tombe amoureux ; deuxièmement, lorsqu'il apprend la disparition de celui qui constituait un obstacle entre sa fille et lui-même ; enfin et troisièmement, il tombe définitivement amoureux de cette enfant, née par le plus grand des hasards selon la loi génétique de la reproduction. Reprenons ici ce que Yvette Conry dit à propos de Darwin qui explique qu'au lieu de « résumer et de coordonner les faits de variation individuelle et de reproduction galopante, la sélection fonctionne comme la loi du progrès parce qu'elle continue à sérier les phénomènes biologiques en les soustrayant à l'arbitraire des créations indépendantes [...]. »<sup>1</sup> La sélection s'explique par des lois, notamment celles qui font que le plus apte subsiste et n'est pas le fait de l'« aveugle hasard de la formation des êtres. »<sup>2</sup> Cependant, dans notre cas, tout le texte est entièrement construit sur l'idée de hasard, conduisant un individu au crime de l'inceste, ce, en toute connaissance de cause, et ne regrettant finalement pas du tout son choix : « Soit ! se dit-il ; ce secret infâme pourra me ronger le cœur. Comme elle ne saurait le soupçonner, j'en porterai seul le poids. Il demanda sa main, et l'épousa. » (*M. Jocaste*, I, 721) Dans cette dernière phrase, la concision de la phrase constituée d'une principale et d'une juxtaposition coordonnée, ne fait qu'accentuer la prise de décision de Pierre Martel. Est-il finalement libre de son choix ? Il semble être doué de totale liberté, alors que jusqu'à présent, nous associons le hasard à l'absence complète d'indépendance du personnage. Or, ici encore, c'est une illusion de penser que le hasard rend Pierre Martel libre de son acte, il ne l'est pas du tout car celui-ci est entièrement dicté par le hasard, c'est le hasard qui régit son geste, qui impose sa loi car il est cruel et implacable, il fait épouser la fille par le père sans aucun ménagement, lui faisant croire qu'il l'a décidé. L'aliénation fait en sorte que le personnage ne s'appartient plus, en effet, il appartient entièrement au hasard. Il s'agit de rendre compte de la façon illusoire dont Pierre Martel se représente son devenir avec la jeune fille qui est son propre enfant. Il ne s'appartient plus, devient un propre étranger en son être, sa personne étant agie par le hasard qui actionne chacun de ses mouvements à la manière d'un automate.

L'aventure d'un autre homme concerne la nouvelle de *Miss Harriet*, dont le personnage principal, Léon Chenal, peintre, raconte son histoire qui croise le chemin de la vieille Anglaise. Il apprécie particulièrement la vie lorsqu'elle est attachée aux aléas du

---

<sup>1</sup> Yvette Conry, *Darwin en perspective*, Paris, Vrin-Éditions, 1987, p. 171.

<sup>2</sup> Charles Darwin, *De l'origine des espèces*, op. cit., p. 66.

hasard : « Je ne sais rien de meilleur que cette vie errante, au hasard. » (*Miss Harriet*, I, 877)  
Ici encore, le texte entier est placé sous le signe du hasard : le séjour de Léon Chenal chez la mère Lecacheur, la rencontre avec Miss Harriet, le béguin de celle-ci pour ce dernier, l'amourette de Léon Chenal avec Céleste, la petite bonne de la maison, amourette surprise par l'Anglaise, ce qui précipite l'action vers la catastrophe finale, et pour finir, Miss Harriet se jetant dans le puits de la maison. C'est le hasard qui a placé chacun de ces éléments selon un agencement précis qui précipite ensuite l'acte final. Dans ce désordre apparent dû au hasard se joue une organisation en système bien particulier car l'accident se produit à cause de l'enchaînement des différentes actions mises en place par le hasard. Ainsi, cela revient à dire que le hasard est soudoyé par l'ordre au sens apporté par Lucrèce (-99 avant J.-C./ -55 avant J.-C.) qui :

[...] attribue au hasard la paternité de toute organisation, l'ordre n'étant qu'un cas particulier du désordre. [...] De fait, la pensée du hasard est, en premier lieu, pensée matérialiste ; elle est même la seule forme de matérialisme absolu, en ce que le matérialisme du hasard est le seul à se passer de tout présumé d'ordre non matérialiste (telles les idées de loi, de déterminisme, et même de 'nature'.<sup>1</sup>

Cette pensée est reconnue également par Epicure (-341 avant J.-C./ -270 avant J.-C.), ainsi le hasard serait à l'origine de toute chose, en latin *de rerum* ; il devient la *natura* selon laquelle le monde prend forme au sein d'un chaos incommensurable dont aucun démiurge ne possède la clé. Si nous nous appuyons sur la pensée de Lucrèce afin de mieux comprendre l'agencement du hasard tel qu'il peut apparaître dans *Miss Harriet*, soumettons ici l'interprétation de Marcel Conche à ce propos : « C'est par hasard qu'il y a le monde, c'est donc par hasard qu'il y a la pensée ; mais, dès lors qu'il y a par hasard un monde, ce n'est pas par hasard qu'il est pensable. »<sup>2</sup> C'est de ce monde dont il est question dans *Miss Harriet*.

La *Ficelle* présente un ensemble de circonstances qui vont conduire Maître Hauchecorne au regard méprisant des habitants de Goderville et à la folie. En effet, même si ce n'est pas expressément énoncé dans le texte, c'est « par hasard » que le pauvre paysan trouve et ramasse un bout de ficelle, (*La ficelle*, I, 1081) ; c'est par hasard qu'il « [...]

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 85.

<sup>2</sup> Marcel Conche, *Lucrèce et l'expérience*, Québec, Fides, 2003, p. 29. A propos de *De rerum natura*, Lucrèce.

remarqua, sur le seuil de sa porte, maître Malandain, le bourrelier, qui le regardait. » (Id.) C'est par hasard également qu'un portefeuille a été perdu et c'est par hasard qu'on imagine Maître Hauchecorne avoir ramassé ce portefeuille. A partir de ce moment, la mécanique tragique s'est mise en branle et plus rien ne peut l'arrêter, même pas les commérages des habitants qui « énumèrent les chances qu'avait maître Houlbèque de retrouver ou de ne pas retrouver son portefeuille. » (Ib., I, 1081). A vrai dire, peu importe, même si le portefeuille est retrouvé, toute la catastrophe s'est déjà mise en place et l'honneur de Maître Hauchecorne est déjà sali. Dans ce texte, il est flagrant de voir que toute la scène correspond parfaitement à la théorie de Cournot : nous retrouvons l'histoire de la mauvaise personne, le bourrelier ; qui se trouve au mauvais endroit, près de la place de Goderville ; au mauvais moment, lorsque Maître Hauchecorne ramasse ce bout de ficelle ; tandis que c'est également le hasard qui provoque la perte de ce portefeuille à ce moment. Reprenons ici la pensée du mathématicien philosophe :

En restant dans l'ordre des causes secondaires et des faits naturels qui sont le domaine propre de la science, la théorie mathématique du hasard nous apparaît comme l'application la plus vaste de la science des nombres [...]. En effet, quoi qu'en ai pensé certains philosophes, rien ne nous autorise à croire que la raison de tous les phénomènes se trouve dans les notions d'étendue, de temps, de mouvement, en un mot, dans les notions des grandeurs continues et mesurables qui sont l'objet de la géométrie. Les actes des êtres vivants, intelligents et moraux ne s'expliquent nullement, dans l'état de nos connaissances, et nous pouvons hardiment prononcer qu'ils ne s'expliqueront jamais par la mécanique des géomètres.<sup>1</sup>

Ainsi, tous les ingrédients sont réunis pour conduire Maître Hauchecorne à sa perte, c'est ce qui se passe. La nouvelle est dans son entier construite sur ce mécanisme dont le ressort principal est le hasard, sans lui, rien ne se serait passé et le paysan n'aurait pas été soupçonné de vol. Le pire, c'est qu'il dit la vérité et ne cesse de la répéter, mais le hasard a tellement tout bien construit, que personne ne peut le croire, tout est mis en place pour que Maître Hauchecorne soit considéré comme coupable.

---

<sup>1</sup> Antoine Augustin Cournot, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, op. cit., p. 84. C'est moi-même qui souligne la dernière phrase de la citation, en effet, celle-ci s'applique le mieux au personnage de *La ficelle*.

Le mot hasard apparaît deux fois dans *la Petite Roque*, la première, lorsque le piéton Médéric Rompel découvre le cadavre de la fillette et se pose la question de savoir si la petite est peut-être toujours en vie : « Si la fillette était encore vivante, par hasard, il ne pouvait pas l'abandonner ainsi. » (*La Petite Roque*, II, 620) ; plus loin, une hypothèse sur le déroulement du crime est émise de la sorte : « Tout le monde se trouva du même avis, il [le crime, R.L.] avait été accompli par quelque rôdeur, passant par là par hasard, pendant que la petite prenait un bain. » (*Ib.*, II, 630) Nous constatons d'une part que le hasard pourrait éventuellement faire croire que la mort n'a pas eu lieu, d'autre part, il est le moyen par lequel les gens tentent de rationaliser la triste histoire. Dans les deux cas de figures, le hasard est un bon alibi et semble jouer un rôle complètement anodin. Or, nous apercevons à quel point sa force est majeure. En effet, si le hasard ne peut pas faire en sorte que la petite Roque soit toujours en vie, par ailleurs, il n'est pas non plus la loi de n'importe quel rôdeur. Ainsi, la nouvelle, si elle était éventuellement lue sous l'angle du hasard, ne posséderait pas cette lourde dramaturgie, il est donc évident que l'expression du hasard ne sert qu'à masquer un destin, celui de la fillette et celui du maire, beaucoup plus obscur et sombre que le lecteur peut se l'imaginer de prime abord.

Dans *L'Ermite*, tandis que le pauvre homme souhaite fêter son anniversaire en rentrant dans une brasserie afin de se faire servir par des filles et après avoir partagé la couche de l'une d'elle, c'est par hasard, qu'il se penche vers ce portrait qui, après quelques secondes d'hésitation, se révèle être le sien. Si le hasard n'était pas intervenu, il ne se serait pas penché sur ce daguerréotype, posé sur la cheminée parmi deux vases de fleurs et une pendule sous globe, il aurait quitté l'appartement sans se morfondre sur son geste et n'aurait pas pris la décision de s'exclure du monde. Le hasard l'a conduit jusqu'à cette photographie, à chercher à lui faire prendre conscience de son crime, à chercher à le bannir à tout jamais. Encore une fois, nous nous apercevons du poids et de la force du hasard dans l'existence des personnages. La photo sert de moyen au hasard pour se manifester dans la vie du personnage et le conduire à l'exclusion définitive du monde. Elle est l'objet à travers lequel il peut se manifester en toute quiétude et orienter ses desseins en toute tranquillité<sup>1</sup>.

Le hasard se manifeste dans *Le vagabond* à travers l'expression de l'injustice imposée par l'existence : « Il s'indignait de l'injustice du sort et s'en prenait aux hommes, à tous les hommes, de ce que la nature, la grande mère aveugle, est inéquitable, féroce et perfide. » (*Le*

---

<sup>1</sup> Cf. chapitre sur le rôle des objets dans la deuxième partie du travail, p. 223.

*vagabond*, II, 858) Le hasard transparaît à travers l'évocation du sort. C'est comme si nous agitions dans un grand bonnet des petits morceaux de papier sur lesquels est inscrit la destinée de chacun, on tire au sort, et voilà cet homme condamné au vagabondage et à une existence misérable, c'est ce qui se passe dans cette nouvelle et Jacques Randel est conscient de cette injustice car le tirage au sort privilégie certains et nuit à d'autres, le hasard offre la chance ou la malchance, en l'occurrence ici, c'est à la misère que le vagabond est soumis, et ceci est d'autant plus grave que cet homme a connaissance de ce sort injuste, il ne peut que se rebeller verbalement contre cela, il ne peut agir autrement, sinon être emprisonné parce que son destin de vagabond le conduit en prison après avoir bu, volé et violé et la fin de la nouvelle ne pouvait finir autrement, en effet, les gendarmes l'avaient déjà rencontré et menacé, la fin ne vient que clore ce qui avait jusque-là été présupposé et donc attendu tout au long de l'histoire.

Dans *Le port*, nous retrouvons quasiment la même situation que dans *L'Ermite*, en effet, un frère et une sœur partagent la même couche sans le savoir, l'un poussé dans le lit de l'autre par le hasard. Célestin Duclos, marin, rentre au port de Marseille avec ses camarades, tous se dirigent dans la ville afin de reprendre goût à la vie, c'est ainsi qu'ils se retrouvent dans des maisons de filles. Au cours de la conversation que Célestin tient avec une des filles, ils découvrent tous les deux en même temps qu'ils sont frère et sœur, ils se rendent donc compte ensemble du crime qu'ils viennent de commettre :

Elle posa des mains sur ses épaules, et le regardant au fond des yeux :

- Tu jures de ne pas bavarder.

- Je le jure.

- Je suis sa sœur !

Il jeta ce nom, malgré lui : 'Françoise ?'

Elle le contempla de nouveau fixement, puis, soulevée par une épouvante folle, par une horreur profonde, elle murmura tout bas, presque dans sa bouche : « Oh ! Oh ! C'est toi Célestin ? »

Ils ne bougèrent plus les yeux dans les yeux. [...]

« Malheur ! J'avons fait de la belle besogne ! (*Le port*, II, 1130)

Cette horrible découverte arrive juste après que Françoise a demandé à François s'il avait « par hasard » (*Ib.*, II, 1129) des nouvelles du bateau où il se trouvait. Ici encore, la question apparaît anodine et sans véritablement fondement ni conséquence plausibles, cependant, c'est à partir de cette question que la conversation va s'engager et que tous les

éléments menant au drame vont prendre place. Le hasard a l'habileté et la désinvolture de pouvoir s'immiscer de manière anodine dans les conversations et gestes, cependant, il n'a rien de futile, il est menaçant et dangereux, en cela, il est extrêmement pervers, car d'une question plongée dans la banalité, il réussit à en extraire une situation complètement tragique. En outre, le hasard se manifeste une fois que le crime a été commis, une fois qu'il est impossible de revenir en arrière, ainsi, il fait prendre conscience à ceux qu'il touche de plein fouet qu'ils ont commis l'inceste, et pour cette raison, le hasard est cruel et machiavélique.

Dernière nouvelle que nous souhaitons aborder, dans laquelle le hasard prend littéralement toute sa part, il s'agit du *Champ d'oliviers*. Le hasard apparaît à trois reprises dans ce texte. La première évocation fait référence au village dans lequel l'abbé de Vilbois a été déplacé après avoir décidé de se faire curé, trop déçu par une histoire d'amour douloureuse : « Il se fit donc prêtre. Par sa famille, par ses relations, il obtint d'être nommé desservant de ce village provençal où le hasard l'avait jeté [...]. » (*Le champ*, II, 1184) La deuxième représentation du hasard est à lire entre les lignes, en effet, dans la troisième partie de la nouvelle, le fils du curé fait son apparition et il se désigne à son père sous le nom de « pas de veine ! » (*Le champ*, II, 1192), c'est ainsi qu'il s'est baptisé, en référence au manque de chance auquel il a été confronté depuis qu'il est tout petit. Voici comment il raconte son histoire à son père :

« Après vous avoir quitté, maman a voulu faire croire à son rival que j'étais à lui, et il l'a cru à peu près jusqu'à mon âge de quinze ans. Mais, à ce moment-là, j'ai commencé à vous ressembler trop. Et il m'a renié, la canaille. On m'avait donc donné ses deux prénoms, Philippe-Auguste ; et si j'avais eu la chance<sup>1</sup> de ne ressembler à personne ou d'être simplement le fils d'un troisième larron qui ne se serait pas montré, je m'appellerai aujourd'hui le vicomte Philippe-Auguste de Pravallon, fils tardivement reconnu du comte du même nom, sénateur. Moi je me suis baptisé, 'Pas de veine.' »  
(Id.)

Avec ce passage, il est clairement observable que le hasard s'est joué de ce fils, qui, cependant, ne peut rien à la situation dans laquelle il se trouve, car en aucun cas, il n'est

---

<sup>1</sup> L'évocation de la chance dans le nom 'Pas de Veine' est caractéristique. Nous l'avions déjà trouvé avec Glückstadt dans *Doppelgänger*, et cela fait aussi référence au 'Glückspiel' ou 'jeu de hasard'. Cela donne l'impression de la roulette jeu, les personnages sont soumis au jeu du hasard, pour le dire autrement, c'est la grande loterie, 'on a' ou 'on n'a pas de chance'.

responsable de ses origines. Néanmoins, le hasard a fait en sorte qu'il ressemblât à son père le curé Vilbois, tout le drame de ce garçon découle de sa ressemblance physique avec son père abbé. Evidemment, l'amant de sa mère ne le supporte pas et le renie, le fils se venge sur lui, et va finir également par se venger sur son père biologique. Il est clairement poussé par cette manifestation du hasard contre laquelle il ne peut rien, c'est pour cette raison qu'il se fait appeler « Pas de Veine » (Id.), son surnom porte toute l'ampleur de la signification du hasard et le place sous un angle terriblement tragique parce qu'il est effectivement complètement impuissant face à cette route existentielle qui s'est dessinée et tracée pour lui par la seule et unique volonté du hasard de la loi biologique. Il envisage la chance d'avoir pu éventuellement ressembler à un troisième homme, il sait très bien que ce hasard n'existe pas, qu'il est la simple manifestation d'un désespoir d'être confronté à cette triste situation consistant dans le rejet par un beau-père et la non-acceptation par son propre père, qui plus est, s'est fait curé après sa naissance. Le concept de hasard apparaît pour la troisième fois à la fin du texte. Philippe-Auguste raconte son histoire à son père, il lui explique qu'à la mort de sa mère, il s'est vengé sur son beau-père : « Il [le beau-père, R.L.] se tortillait comme une anguille ... mais je l'avais bien bâillonné, il ne pouvait pas crier. Puis je pris les billets – douze – avec le mien ça faisait treize ... ça ne m'a pas porté chance. Et je me suis sauvé ... » (Ib., II, 1200)

Ici, le hasard est directement lié à la chance, en l'occurrence ici, il fait référence à la superstition liée au chiffre treize. Le hasard fait que Philippe-Auguste ou « Pas de Veine » ne connaît pas de chance dans son existence, et ce, depuis le début, pour cette raison, au moment-même où il pourrait prendre ses cliques et ses claques et disparaître dans la nature afin d'y connaître une nouvelle vie, voire recommencer de zéro, ici encore, le hasard et la malchance s'acharnent sur lui. Le fils l'observe de manière ironique dans le compte des billets qui se portent au nombre de treize. En quelque sorte, il est de mauvaise augure de s'en aller, treize billets dans la poche, effectivement, la mauvaise prédiction saura trouver confirmation. Le hasard conduit le fils à sa perte, depuis sa naissance et jusqu'aux retrouvailles avec son père biologique. Dans ce texte, tout se met en place pour se tourner vers le malheur ou la fourberie :

Ce qui frappe Taine [Taine avait déclaré à Maupassant que cette nouvelle était de l'Eschyle après que ce dernier lui a lu le texte, R.L.<sup>1</sup>), c'est l'accent tragique de la

---

<sup>1</sup> *Souvenirs*, p. 220

nouvelle. La fatalité y joue un rôle tel que, jamais, Maupassant ne s'est trouvé – sans le savoir, sans le vouloir probablement – aussi proche d'un Racine : ces forces extérieures à l'homme qui le poursuivent jusqu'à l'anéantissement en raison d'une faute, on entrouve l'illustration dans le théâtre grec et sa descendance. Tout converge sous le signe de ce qu'on appellera, selon l'humeur, hasard ou fatalité : les thèmes de la perfidie féminine [la mère de Philippe-Auguste, R.L.], du bâtard [Philippe-Auguste lui-même, R.L.], du parricide [la volonté de tuer son beau-père et son père, R.L.], de la religion [le père biologique de Philippe-Auguste s'est fait curé après avoir appris la tromperie de sa femme, R.L.] Tout se resserre et s'ordonne entre sujets jusqu'ici dispersés à travers l'œuvre.<sup>1</sup>

Nous optons pour la désignation du hasard concernant cette nouvelle, car c'est bien de la « veine » (Id.), comme le dit Philippe-Auguste dont il est question dans tout le texte. Ce fils est né dans la mauvaise maison, du mauvais père, au mauvais moment, et il a le malheur de ressembler à son père, tout cela n'est qu'éléments engendrés par le hasard et non le fruit d'une destinée implacablement décidée et orientée.

Pour conclure, nous observons des manifestations évidentes du destin et du hasard dans les textes à l'étude, ils font intrinsèquement partie de l'existence des personnages et orientent leur chemin dans un sens ou un autre. Quoi qu'il en soit, le chemin suivi conduit directement au malheur, voire à la mort, l'issue est systématiquement funeste, si elle n'est pas fatale. Nous observons donc une vision et une morale pessimistes après lecture de ces nouvelles, cependant, de ce pessimisme et de cette vision sombres et lugubres va naître un élan de vie, va jaillir un optimisme sans borne ; de la nuit, nous nous redirigeons vers la lumière. C'est à cela que les deux auteurs s'emploient dans l'écriture de leurs textes et c'est à cette régénération à travers l'élan vital que nous allons à présent nous intéresser.

## **2.4 L'expression du psychisme**

### **A travers les personnages de papier**

La force innommable se manifeste également dans l'expression du psychisme qui prend appui sur une réflexion intuitive à propos d'une discussion d'époque sur ce qui se passe au sujet de l'âme. Les oeuvres des deux auteurs se situent effectivement en plein dans les

---

<sup>1</sup> Louis Forestier in *Maupassant, Contes et nouvelles*, op. cit., p. 1707.

interrogations et les recherches sur l'inconscient. Nous trouvons dans les nouvelles un lien avec la pensée de Freud (1856-1939) qui a pu observer les hystériques et travailler à la Salpêtrière dès les années 1870. Il apparaît qu'une nouvelle perception du psychisme voit effectivement le jour à la Salpêtrière :

Charcot s'occupa des hystériques vers 1870. [...] Il s'était servi de l'hypnose pour étudier expérimentalement l'hystérie. Se fondant sur les acquis scientifiques de la neuro-psychologie expérimentale et de la neuro-pathologie anatomo-clinique, il veut élaborer avec des collaborateurs non médecins, une psychologie physiologique, scientifique, expurgée des spéculations métaphysiques hasardeuses de l'introspection dénoncée par Auguste Comte. [...] Charcot [chercha, R.L.] à prendre en compte le point de vue psychologique dans l'hystérie, annonçant bientôt ce que Freud allait appeler la Psycho-Analyse.<sup>1</sup>

C'est surtout entre 1885 et 1892 que Charcot commence à théoriser ses découvertes sur l'inconscient. C'est en juin 1858 que sa pensée commence à se fonder, à ce moment, il s'occupe d'une jeune fille prénommée Felida qu'on dit atteinte d'aliénation mentale, Charcot aborde ses premières thématiques sur l'inconscient avec cette jeune personne, en effet, il dit : « Peu disposé par la nature de mon esprit à accepter le merveilleux les yeux fermés, je résolus d'étudier plus attentivement. »<sup>2</sup> Après cela, il analyse en effet de manière plus approfondie « le dédoublement de la personnalité fondé sur la division des consciences avec Felida sous hypnose profonde. »<sup>3</sup>

L'utilisation du mot « merveilleux » (Id.) dans la citation ci-dessus prouve que la force innommable telle que nous l'avons appelée dans notre travail, trouve son explication ailleurs que dans le « merveilleux » (Id.), autrement dit, ailleurs que dans quelque chose d'inexplicable et d'indicible. Au contraire, la thèse de la psycho-analyse entamée par Charcot vient heurter le concept de force innommable et apporte à cette notion une explication plus

---

<sup>1</sup> Alain Lellouch, « Charcot, Freud et l'inconscient, un nouveau paradigme médical est-il né à la Salpêtrière entre 1880 et 1890 ? », *Histoire des sciences médicales*, 2004, tome 28, n°4, p. 411-418, p. 416.

<sup>2</sup> Eugène Azam, *Hypnotisme et double conscience, origine de leur étude et divers travaux sur des sujets analogues*, avec des préfaces de Bert, Charcot et Ribot, Paris, Felix Alcan Editeur, 1893, in préface de Charcot, p. 11. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>3</sup> Id.

rationnelle et raisonnable. Dans notre approche, cette puissance indéchiffrable est à placer sur le même plan que la théorie de l'inconscient qui se développe au début du siècle suivant. Maupassant comme Storm se présentent alors comme annonciateurs de la pensée sur l'inconscient. Par exemple, chez Storm « les récits sont encore bien éloignés de la psychanalyse freudienne, cependant ils partagent avec celle-ci la même conception, en cela qu'ils se rapprochent de la nécessité d'exprimer le souvenir par la parole et l'aveu, tandis qu'ils insèrent l'inquiétante étrangeté dans la vie des personnage [...]. »<sup>1</sup> Chez Maupassant, les textes « n'en explorent pas moins les zones les plus secrètes et les plus troubles du psychisme humain, et à partir d'une obsédante réflexion sur l'identité ou sur le rapport à l'autre, elle fait émerger la notion d'inconscient au moment où le nom de Freud est encore inconnu. »<sup>2</sup> Ce qui nous fait dire que la description encore tatillonne de l'inconscient à travers l'évocation de rêves ou de cauchemars est une manière comme une autre de faire surgir l'élan de vie. La mécanique fatale se mettant en branle, les rouages s'enchaînant les uns dans les autres et broyant les personnages au cours de sa progression, se laisse emporter dans un jaillissement de vie qui n'est autre que ce que nous avons dénommé 'élan vital' en s'appropriant l'inconscient, n'en piochant que ce qu'il a de fondamentalement positif, tandis qu'il permet aux personnages de se régénérer<sup>3</sup>. Dans notre étude, nous avons mis en avant l'expression d'une pulsion chez certains personnages, pensons à John Glückstadt frappant mortellement sa femme dans *Doppelgänger* ou à Renardet violant et tuant la petite Roque dans la nouvelle éponyme, celle-ci, comme nous l'avons vu, est la perception d'une force extérieure qui évoque en fait un double qui existe dans le personnage, ce qui pourrait correspondre à l'étude sur le dédoublement de la personne analysée par Charcot. Pour le dire brièvement, il existe chez les deux auteurs des éléments non théorisés, mais qui amènent à réfléchir sur une organisation particulière du psychisme. Par ailleurs, nous n'avons trouvé

---

<sup>1</sup> Elisabeth Strowick et Ulrike Vedder, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bern, Peter Lang Edition, 2013, p. 25. « Zwar sind Storms Erzählenszenarien noch ein gutes Stück von Freuds *talking cure* entfernt, doch teilen, sie mit dieser das Vertrauen in die Kraft von erinnernder Aussprache und Bekenntnis, durch die ein Entfremdetes und Unheimliches in Leben der Figuren eingefügt [...] wird. » Traduction par moi-même, je fais le choix de traduire « Entfremdetes und Unheimliches » par « inquiétante étrangeté » en référence à l'œuvre de Freud « Das Unheimliche » traduite par « L'inquiétante étrangeté ».

<sup>2</sup> Francis Lacoste, *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant, Une affaire de famille littéraire*, in Actes du colloque international de Fécamp, Rouen, Publication de l'université de Rouen, 2002, p. 146-176, p. 153.

<sup>3</sup> Par contre, John, Heinz ou encore Heinrich ne se régénèrent pas, la régénération s'effectue par un autre moyen que nous observerons plus bas.

nulle part une réflexion qui permettrait de prouver que Storm comme Maupassant avaient connaissance ou lu des ouvrages sur la psycho-analyse. Néanmoins, nous avançons l'idée que cette mécanique fatale que nous avons mise en évidence est le processus inévitable du fonctionnement de l'inconscient qui permet le jaillissement d'un élan de vie. Du côté des philosophes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, Spinoza avait observé que les causes véritables de nos actions étaient souvent tues :

Quand nous ignorons en effet si une certaine chose implique en soi contradiction, ou bien quand, sachant qu'il n'y a aucune contradiction dans son essence, nous ne pouvons toutefois rien affirmer sur son existence parce que l'ordre des causes nous est caché, alors cette chose ne peut nous paraître nécessaire ni impossible, et nous l'appelons à cause de cela contingente ou possible.<sup>1</sup>

Leibniz émettait l'idée de « petites perceptions inconscientes »<sup>2</sup> influençant notre pensée. Le terme apparaît formellement un siècle plus tard. Selon le philosophe Schelling (1775-1854), « l'inconscient est un élan vital qui unit les profondeurs de l'esprit et la nature »<sup>3</sup>, c'est dans ce sens que nous nous autorisons à allier l'inconscient à l'élan vital. Schopenhauer, dans *Le Monde*<sup>4</sup> imagine des forces inconscientes qui régiraient à la fois les hommes et l'univers. Nietzsche, lui, a l'intuition d'un soi invisible – « maître plus puissant que le moi »<sup>5</sup> – qui est le guide qu'il nous faut écouter, car le conscient est un « état personnel imparfait. Après ces affirmations, nous suivons la pensée de Pierre Bayard invoquant que :

Nous nous contenterons du postulat selon lequel il existe chez Maupassant [nous ajouterons, chez Storm également, R.L.] les éléments non développés, c'est-à-dire,

---

<sup>1</sup> Baruch Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Poche, 1994, Proposition XXXIII, Scholie I, Première partie : *De Dieu*, p. 78.

<sup>2</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement*, Paris, Ernest Flammarion, 1921, p. 90.

<sup>3</sup> Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *L'Esquisse d'un système de la philosophie de la nature*, Paris, Poche, 2001, introduction.

<sup>4</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde*, op. cit., p. 1204.

Lire aussi à ce propos Eduard von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, Vol. 1, Paris, Librairie Germer Baillière, 1877, p. 125-134.

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Des contempteurs du corps », trad. par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1903, p. 46.

non fédérés en une théorie explicite, d'une conception originale du psychisme. [...] Puisque le mot 'inconscient' n'équivaut pas chez Maupassant [et chez Storm, R.L.] à celui que Freud emploiera quelques années plus tard [...].<sup>1</sup>

Cette pensée semble prendre toute sa place dans cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle puisqu'elle fait écho à la pensée de Carl Gustav Carus (1789-1869) en 1846. Il se peut bien que Storm ait pu puiser chez Carus une certaine vision du rêve et de l'âme suivant ainsi sa réflexion qui exploite l'imaginaire inconscient en ces termes :

La clé de la connaissance de la nature de l'âme est à chercher dans le règne de l'inconscient. D'où la difficulté, sinon l'impossibilité, à comprendre pleinement le secret de l'âme. S'il était absolument impossible de retrouver l'inconscient dans le conscient, l'homme n'aurait plus qu'à désespérer de pouvoir jamais arriver à une connaissance de son âme, c'est-à-dire à une connaissance de lui-même. Mais si cette impossibilité n'est qu'apparente, alors la première tâche d'une science de l'âme sera d'établir comment l'esprit de l'homme peut descendre dans ses profondeurs.<sup>2</sup>

Carus établit la notion d'inconscient dans la lignée de Schelling et surtout par une extension de la notion goethéenne<sup>3</sup> de la métamorphose. Chez Carus, l'étude de l'âme se distingue en trois catégories : l'inconscient ou l'expression du rêve, la conscience de soi et la

---

<sup>1</sup> Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Les Editions de Minuit, 1994, p. 17.

<sup>2</sup> Carl Gustav Carus, *Psyche, Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975 : « Der Schlüssel zur Erkenntnis vom Wesen des bewußten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewußtseins. Alle Schwierigkeit, ja alle scheinbare Unmöglichkeit eines wahren Verständnisses vom Geheimnis der Seele wird von hier aus deutlich. Wäre es eine absolute Unmöglichkeit, im Bewußten was Unbewußte zu finden, so müßte der Mensch verzweifeln, zum Erkennen seiner Seele, d. h ; zur eigentlichen Selbsterkenntnis, zu gelangen. Ist diese Unmöglichkeit nur eine scheinbare, so ist es die erste Aufgabe der Wissenschaft von der Seele, darzulegen, auf welche Weise der Geist des Menschen in diese Tiefen hinabzusteigen vermöge. », p. 1, trad. de moi-même.

<sup>3</sup> Carus est un naturaliste qui s'inspire de la nature, à la manière de Goethe (1749-1832). Voir à ce propos l'ouvrage de ce dernier : *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* écrit en 1790, Paris, éditions Triade, 2013, dans lequel Goethe part d'une observation tournée vers la nature. Dans la diversité des plantes, il cherche l'unité et la loi secrète qui se manifestent à travers les formes inépuisables de la nature. Par la décomposition morphologiques des plantes, il faut y voir la décomposition morphologique de l'âme. C'est une approche conceptionnelle de la psyché. La nature et l'âme sont étudiées dans la pluralité de leurs formes.

conscience périphérique qui se détermine comme conscience du monde environnant. Dans la *Psyché* de Carus, l'inconscient est pris comme un moment métaphysique, il est considéré comme une philosophie particulière en tant que fondement illimité de toute vie et de vision nouvelle du monde :

On se tromperait à peine en concevant cette dernière [l'observation du monde, R.L.] comme un panthéisme de l'inconscient. Et, quelque soit le sort réservé à cette vision du monde au terme du conflit entre les défenseurs d'un tout-inconscient [Allenbewußt, R.L.] et les champions d'un tout-primitivement-conscient, [allurbewußt, R.L.], elle conservera toujours le grand mérite d'avoir pour l'essentiel apaisé la controverse qui opposait le dualisme et le monisme au sujet du rapport entre les concepts d'âme et d'esprit, et d'avoir défendu l'idée que le soi profond philosophant est l'unique commencement possible de toute philosophie.<sup>1</sup>

La région de l'inconscient prend toute sa place dans la philosophie de Carus en tant qu'élément vital et essentiel, il suffit pour cela de reprendre l'intitulé en exergue de la deuxième partie de *Psyche*, intitulée « Manifestations de l'inconscient dans l'esprit humain »<sup>2</sup>, en effet, cet intitulé prend cette forme : « Le secret qui doit expliquer l'essence spirituelle de la vie consciente se trouve dans la région de l'inconscient. »<sup>3</sup> Pour mieux comprendre cette maxime, voici ce que dit de Carus, le philosophe allemand Karl Robert Eduard von Hartmann, (1842-1906) :

Dans la science récente de la nature, le concept de l'inconscient a trouvé peu de faveur. Une illustre exception nous est offerte par le physiologiste de renom, Carus. Ses ouvrages, *Psyché* et *Physis*, comportent surtout l'analyse de l'inconscient dans ses rapports avec la vie du corps et celle de l'esprit. [...] J'ajoute pourtant que le concept de l'inconscient est chez lui présenté dans toute sa pureté, et nettement distingué de celui de la conscience, infiniment plus faible.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ernst Kapp, *Principes d'une philosophie de la technique*, Paris, Vrin, 2007, p. 167. C'est moi-même qui souligne dans la citation.

<sup>2</sup> Carl Gustav Carus, op. cit., deuxième grande partie du livre.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, Berlin, C. Dunker, 1869, trad. Française, *Phénoménologie de l'inconscient*, t. I, *Philosophie de l'inconscient*, t. II, Paris, G. Baillière, 1877, p. 42.

Cette analyse se retrouve chez Storm comme chez Maupassant, par exemple, lorsque Hans dans *Kirch* voit Heinz mourir dans son cauchemar, il s'agit de l'inconscient qui parle, cependant, il sait que ce rêve n'est qu'un rêve, c'est la conscience de soi en tant que père ayant rejeté son fils qui s'affiche, tandis que Hans est complètement conscient de l'environnement qui l'entoure ; il se trouve effectivement dans sa chambre à coucher, à une nuance près, la flaque d'eau qui réside sur le plancher ferait croire que le cadavre de Heins se trouvait bel et bien à cet endroit. C'est la particularité du nouvelliste de mêler ici à cette scène une caractéristique particulièrement fantastique, faisant croire à l'apparition d'un fantôme. Même cas de figure dans *La Petite Roque*, Renardet voit dans ses cauchemars la fillette qu'il a violée et tuée, cependant, il est complètement conscient qu'il ne s'agit ici que de rêves et que Louise, la fillette, n'est plus de ce monde, le maire est conscient de l'environnement auquel il appartient. Le lecteur sait que c'est son imagination qui est responsable des hallucinations de Renardet, même si lui ne met pas de mots sur ce phénomène psychique. Il possède cette conscience périphérique, seulement comme chez Storm, une note fantastique se surajoute à cette scène, en effet, le rideau bouge véritablement comme si le fantôme de la fillette se trouvait réellement derrière le pan de tissu. Ici, le fantastique<sup>1</sup> prend le pas sur la prise de conscience des personnages. En quelque sorte, c'est comme si les deux auteurs faisaient fi de cette trouvaille chère à Carus et la dépassaient en inscrivant les scènes décrites dans un contexte merveilleux ou fantastique. Il serait intéressant d'exploiter de manière plus approfondie ce lien intrinsèque entre inconscient et fantastique, l'inconscient étant repéré comme expression profonde de l'âme qui peut se laisser aller à la perte des repères conscients, n'ayant plus prise sur aucune réalité, achevant par là toute théorie réaliste. Enfin, la littérature approche la notion de l'inconscient à sa manière, qui certes se rapproche de la psychologie, mais s'en distingue largement par son approche narratologique et discursive.

---

<sup>1</sup> Référence pour le fantastique : Chez Storm, voir Winfried Freund, *Heros oder Dämon ? Theodor Storm : Der Schimmelreiter*, in *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, München, 1988, p. 187-198 ou encore, Johannes Harnischfeger, *Modernisierung und Teufelspakt. Die Funktion des Dämonischen in Theodor Storms Der Schimmelreiter*, in *Schriften der Theodor Storm Gesellschaft* 49 (2000), p. 23-44. Ces œuvres se rapportent au *Schimmelreiter*, mais leur contenu s'applique aux nouvelles étudiées dans notre travail. Chez Maupassant, toujours à propos de cette thématique, s'intéresser en particulier à ces ouvrages : Pierre-George Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951 ou encore, sur le fantastique en général, lire l'article de Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Toulouse, CNRS, 1987, nouvelle édition, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997 ou encore l'ouvrage généraliste de Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1990.

### A travers la 'Dichtung'

Nous choisissons d'aborder ici la thématique du psychisme à travers trois axes : celui de l'écriture, celui du double et celui du rêve en soi. Premièrement, le mot 'Dichter', d'usage courant dans la langue allemande désigne l'écrivain ou le dramaturge, autrement dit, celui qui crée une oeuvre littéraire. Par ailleurs en grec, *poein* qui a donné 'poétique' en français signifie 'créer'. Un 'Dichter' ou un 'poète' est une personne qui crée avec les mots. Le nouvelliste ou l'écrivain en général est également un poète. Prenons l'exemple de Goethe et de son oeuvre *Dichtung und Wahrheit*<sup>1</sup>, traduite par *Poésie et Vérité* ou *Fiction et Vérité* en français, écrite entre 1811 et 1833. Notons qu'il y a eu une inversion des substantifs dans l'intitulé de l'oeuvre puisque celle-ci est devenue *Vérité et Fiction ou Poésie*, comme pour mettre en avant le caractère véridique de l'oeuvre en s'éloignant ainsi de la fiction. En fait, il résulte de la 'Dichtung' un processus de dévoilement de la pensée de l'auteur lui-même à travers son narrateur, elle semble en effet :

[ ...] désigner un processus d'élaboration psychique qui consiste à transformer les images sensorielles, les sentiments et les affections de l'âme humaine, en image langagières, en un dire poétique, qui préserve en lui-même la fraîcheur de ces expériences primitives, premières.<sup>2</sup>

Ainsi, dans les nouvelles étudiées, c'est également la personnalité des auteurs qui est révélée ainsi que leur vécu dans ce qu'il a d'heureux ou malheureux. Chez Storm, nous retrouvons sa relation conflictuelle et difficile avec son propre fils qu'il a eu de sa première relation avec Constanze Esmarch. Les nouvelles *Curator* ou *Kirch*, traduisent sa culpabilité en tant que père, son angoisse pour ce fils Hans devenu médecin après de brillantes études, mais décédant très rapidement à cause d'une consommation excessive d'alcool<sup>3</sup>. Tandis que le *Horla* chez Maupassant est révélateur de la santé psychique qui se dégrade de Maupassant. Ainsi *L'Echo de la semaine* daté du 17 janvier 1892 raconte :

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Poésie et Vérité. Souvenirs de ma vie*, Paris, Aubier, 1992.

Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Leipzig, Reclam, 1991.

<sup>2</sup> Edmundo Gomez Mango, J.-B. Pontalis, *Freud avec les écrivains*, Paris, Gallimard, 2012, p. 20.

<sup>3</sup> Franz Stuckert, *Theodor Storm. Der Dichter in seinem Werk*, op. cit., p. 24-25.

Notre malheureux confrère, Guy de Maupassant, aujourd'hui interné dans une maison de santé, était depuis longtemps en proie à des hallucinations. Il avait l'hallucination de la peur, qui fait le sujet de plusieurs de ses nouvelles ; il avait aussi des hallucinations autoscopiques, dans lesquelles il se voyait lui-même, en double.<sup>1</sup>

En outre, la thématique du double que nous resituons avec quasiment chacune des nouvelles à l'étude, que ce soit *Curator*, *Kirch*, ou *Doppelgänger*, nouvelle par excellence observant la thématique du double ; ou, chez l'auteur français, que ce soit *La Petite Roque*, texte dans lequel le fantôme de la petite Roque apparaît, ou *Le champ*, texte dans lequel nous pouvons considérer le fils comme étant le double de son père, dans chacun de ces cas de figure, nous pouvons affirmer que l'inconscient de l'auteur lui-même s'exprime dans la manifestation d'un double en tant que miroir de la pensée de l'écrivain, celle-ci étant la révélation des inquiétudes ou des angoisses de ce dernier ; l'écriture étant le moyen de mettre à plat ces interrogations auxquelles il est soumis.

Enfin, troisième point, l'analyse psychique passe par les manifestations du rêve, elle observe un déroulement historique<sup>2</sup> distinct que nous nous proposons d'abréger ici : ainsi, l'Antiquité voyait le rêve comme une émanation positive ou négative de l'au-delà avec une éventuelle emprise du destin en tant que force supérieure dirigeant le caractère d'un individu ; puis, le Moyen-Âge considérait le rêve des fabliaux comme grotesque, mais non dénué de pertinence ; ensuite, la Renaissance abordait le rêve en tant que manifestation de forces médiévales dans un contexte plutôt obscur car difficilement déchiffrable ; plus tard, le XVIII<sup>e</sup> siècle a une approche entièrement cartésienne des rêves les reléguant à l'incohérence, mais, c'est surtout avec le XIX<sup>e</sup> siècle que le rêve prend toute son ampleur et son envolée dans sa signification et sa portée avec l'avènement du courant romantique, et c'est avec *Psyche* de Carus (1851) qu'il tend vers la référence psycho-analytique pour s'acheminer en 1900, soit une dizaine d'années après la publication des textes à l'étude de la *Traumdeutung* de Freud qui envisage le rêve à interpréter tel un texte qui serait à déchiffrer.

---

<sup>1</sup> *L'écho de la semaine*, 17 janvier 1892. (Consultable à la BNF)

<sup>2</sup> L'historique a été construit à partir de la lecture du recueil constitué lors de la journée d'étude à l'université de Lausanne, 26-28 mai 2005, Alain Corbellari, Jean-Yves Tilliette, *Le rêve médiéval*, Genève, Edition Droz, 2007, p. 96.

L'auto-perception du 'moi' dans le rêve est une découverte du romantisme qui l'exprime avec tout le lyrisme qui lui appartient, concernant tous les genres, pensons ici à E.T.A. Hoffmann. Elle est le plus souvent couverte d'inquiétude, voire de menace, profondément présente dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, marquée par une découverte particulière du psychisme dans la seconde moitié de ce siècle, qui, toutefois, s'inscrit dans une logique réaliste et naturaliste. Il n'empêche que la première approche du 'moi' en tant que sujet conscient et du 'moi' en tant qu'individualité cachée de l'esprit commence à apparaître à la fin de ce siècle, notamment dans cette désignation du double ou du fantôme en rêve. La particularité de nos textes consiste en cette abstraction de l'autobiographie, attendu que les textes sont pure fiction, mais néanmoins, construits sur la pensée de leur auteur. Cela rejoint ce que Jean-Paul décrit dans sa relation au moi, à la différence près qu'il se situe dans l'autobiographie, ce qui n'est pas le cas pour les nouvelles à l'étude :

Un matin, tout enfant encore, je me tenais sur le seuil de la maison et je regardais à gauche, vers le bûcher, lorsque soudain me vint du ciel comme un éclair, cette idée : je suis un moi, qui dès lors ne me quitta plus. Mon moi s'était vu lui-même pour la première fois et pour toujours.<sup>1</sup>

C'est exactement le même cas de figure qui se produit dans les textes que nous avons choisis, cités plus haut, le 'moi' de l'auteur est la conversion en un double d'un personnage et ceci se produit en règle générale dans la manifestation ou d'un rêve ou d'un dédoublement du personnage. Dans ce début du XIX<sup>e</sup> siècle se produit véritablement la conversion profonde à travers le rêve, avec cette approche, les penseurs romantiques avaient déjà ouvert la voie à l'étude du psychisme, tandis qu'ils avaient été élevés dans le cartésianisme et le rationalisme des Lumières. Avec Carus, nous replaçons le courant de réflexion dans une double orientation psychique concernant le personnage et l'auteur du récit pour qui la notion de l'inconscient devient plus évidente, en étant à la recherche d'une étude sur l'humain dans sa globalité, c'est-à-dire, corps et âme. Les auteurs quittent la réflexion fondée sur un schéma de forces et de facultés de l'esprit rationnel pour s'orienter vers un fonctionnement plus divergent et difficile d'accès car appartenant à l'incontrôlable, en effet, celui de la psychologie dans une économie plus métaphysique et transcendante. Albert Béguin est un des rares critiques

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Richter, in E.T.A. Hoffmann, *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus, 1979, préface, p. 19-26.

français à avoir réfléchi sur Carus dans son oeuvre intitulée *L'âme romantique et le rêve*. Il dit à propos de Carus que *Psyche* est une sorte d'analyse des prodromes de la conception freudienne du rêve. En fait, il s'agit ici d'une conception particulière du songe qui met sur un même plan le rêve et le psychisme du rêveur. Effectivement, c'est comme si la transcendance était laïcisée, perdant son caractère fataliste dans un éventuel rôle de messager du destin, voire 'immanentisée', si nous entendons par le premier concept, ce qui dépend de nous-même, tandis que le second est une approche opposée. Le rêve devient donc une approche psychique de l'auteur. Mais attention, il ne s'agit en rien de psychanalyse au sens freudien du terme, mais plutôt comme nous l'avons dénommé jusque-là d'une psycho-analyse qui laisse libre cours aux fluctuations de l'âme sans la freiner dans un carcan d'interprétations, en quelque sorte, un texte à déchiffrer, certes, mais sans entrave. Albert Béguin en parle en ces termes :

Le romantisme, indifférent à cette forme de la santé, cherchera dans les images, même morbides, le chemin qui conduit aux régions ignorées de l'âme : non pas par curiosité, non pas pour les nettoyer et les rendre plus fécondes en vue de la vie terrestre, mais pour y trouver le secret de tout ce qui, dans le temps et dans l'espace, nous prolonge au-delà de nous-mêmes.<sup>1</sup>

La révélation de la psyché est évidente dans les textes étudiés sur deux plans : d'une part, sur le plan de la narration concernant les personnages dans la révélation qu'ils ont d'eux-mêmes au cours de l'histoire narrée ; d'autre part, sur le plan de l'écriture qui devient l'expression du psychisme des auteurs qui révèlent leurs angoisses et leurs troubles dans le dédoublement et le rêve des personnages qu'ils ont créés. Cependant, une chose est certaine, la manifestation de la psyché incarnée par les personnages ou rendue concrète par la 'Dichtung' n'est pas une approche psychanalytique au sens freudien du terme, mais davantage une expression de l'âme dont la création littéraire est le miroir et dont l'objectif est la régénération à travers un élan de vie.

### **3. La régénération à travers l'élan vital**

#### **3.1 La réminiscence pour un présent régénéré**

---

<sup>1</sup> Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1939, p. 57.

Le souvenir est la capacité d'un être vivant à se rappeler des événements vécus et passés en les faisant remonter à la surface de la mémoire. Il se réfère à l'empreinte ou à la trace de son passé. Cette fonction est particulière à l'homme qui réussit à emmagasiner des informations le concernant et éventuellement à les restituer : « La conscience éclaire donc de sa lueur, à tout moment, cette partie immédiate du passé, qui penchée sur l'avenir, travaille à le réaliser et à l'adjoindre. »<sup>1</sup> Denis Forest dans son introduction<sup>2</sup> à *Matière et Mémoire* de Bergson, rappelle que l'esprit est compris non pas comme un pouvoir mystérieux du corps, mais plutôt comme pouvoir que le corps ne possède pas, c'est-à-dire la représentation de l'inactuel, en l'occurrence. Il rappelle que :

[...] pour Leibniz, substituer le temps à l'espace, c'est se donner le moyen de déterminer ce que le corps ne peut pas faire, puisqu'il est tout entier présent à ce qui est en train d'agir sur lui. Le présent de l'esprit, lui, n'est pas simple limite mouvante du passé et de l'avenir : l'esprit est mémoire, depuis la sensation qui se conserve en conscience du passé immédiat, jusqu'à la personne comme 'souvenir et connaissance de ce que nous sommes.'<sup>3</sup>

Dans les textes à l'étude, cinq répondent au rappel du souvenir : *Curator*, *Doppelgänger*, *M. Jocaste*, *Miss Harriet* et *L'Ermite*. *Doppelgänger* étant totalement construit sur le rappel en mémoire de la vie du père de Christine, la femme du forestier. Le fonctionnement est quasiment le même pour tous ces textes, il s'agit de faire remonter à la surface des événements passés, le plus souvent traumatisants, le principe étant finalement très proche de celui de la psychanalyse contemporaine : premier cas de figure, un narrateur se met à raconter ou à faire raconter les événements vécus, les rappelant au présent afin de les rendre plus supportables pour le personnage dont le souvenir est vécu comme un fardeau ; deuxième cas de figure, le psychanalyste au sens actuel du terme, aide également une personne à remonter le cours du temps afin d'exprimer par des mots des traumatismes vécus. Il est notable d'indiquer la fonction que joue l'autre, ici, le plus souvent un narrateur, en tant qu'interlocuteur dans ce rôle qui consiste à faire se remémorer des événements, à les organiser et les faire prononcer par le personnage concerné. Dans cette étude sur le souvenir et le fait de

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012, p. 124.

<sup>2</sup> Denis Forest, introduction in *Matière et mémoire*, Flammarion, Paris, 2012, p. 18.

<sup>3</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours de métaphysique*, XXXV, éditions H. Lestienne, Vrin, 1975.

réminiscence, nous nous intéressons à la mémoire qualifiée d'« autistique »<sup>1</sup> car elle est propre au personnage en question en assurant la conservation ainsi que la restitution spontanée des souvenirs sur le mode affectif d'après une logique que seul l'inconscient est capable de comprendre. Le fondement de ce souvenir est fortement ancré dans l'inconscient ; le narrateur en faisant raconter son histoire au personnage concerné, est le moteur assurant la remontée des souvenirs à la surface de l'esprit, tel un engrenage ou un rouage d'une mécanique, et ce, en faisant parler les personnages, qui, jusque-là, terraient au fond de leur mémoire, ces souvenirs douloureux et méprisables. Abordons à présent les cas sus-cités en exploitant des exemples précis. Dans *Curator*, le souvenir se matérialise par l'existence d'un tableau représentant les ancêtres de la famille :

La pièce ne contenait pas de canapé<sup>2</sup> ; il n'y aurait pas eu la place d'en mettre un. En revanche, il y avait au mur un portrait d'ancêtres, assez imposant ; dans les moments difficiles, Carsten, le petit bourgeois, venait chercher un réconfort en le contemplant [...].<sup>3</sup> (*Curator*, 30)

Le connecteur logique « en revanche » (Id.) indique nettement l'opposition entre l'absence de canapé, dont la famille peut se passer, et la présence du tableau, indispensable au souvenir de l'histoire familiale. Il met en avant le côté absolu de la peinture lui attribuant ainsi un rôle fondamental dans l'existence des personnages vivants dans cette maison. La description très précise qui suit, conduit Carsten sur les traces du passé, même les paroles des ancêtres morts lui reviennent en mémoire, notamment, celles du père, par exemple : « 'Les

---

<sup>1</sup> Roland Gori, « Le transfert : se rappeler sans se souvenir ? » in : *Logique des passions*, Paris, Denoël, 2002, p. 68.

<sup>2</sup> Poussons l'analyse un peu plus loin et posons-nous la question de savoir pourquoi il ne se trouve pas de canapé dans le salon. Ce dernier ne fait-il pas référence au divan propre à la thérapie psychanalytique et ce, avant la lettre ? Voir Jacqueline Carroy, *Histoire de la psychanalyse, XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La découverte, 2006 et Yvon Bres, *L'inconscient. Eléments pour une histoire de l'inconscient au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle* Paris, Ellipse, 2010. Ces ouvrages retracent l'histoire de la psychanalyse depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et s'intéressent aux objets, dont le divan, utilisés pour la pratiquer. Le terme 'psychanalyse' est anachronique au XIX<sup>e</sup> siècle, on lui préfère psycho-analyse, le premier étant utilisé beaucoup plus tard.

<sup>3</sup> *Curator* : « Ein Kanapee war nicht ins Zimmer gekommen ; es wäre auch kein Platz dazu gewesen. Andererseits aber fehlte es nicht an einem ziemlich stattlichen Ahnenbilde, in dessen Anschauung der kleinbürgerliche Mann, wenn auch nicht in der französischen Formulierung 'noblesse oblige', in schweren Stunden sein wankendes Gemüt zu stärken pflegte. », II, 469.

morts eux aussi laissent derrière eux une faible lueur sur la terre ; et ceux qui leur survivent ne doivent pas oublier qu'ils se tiennent dans le reflet de cette lumière afin de garder purs leurs mains et leur visage.' »<sup>1</sup> (Ib., 32) Les vivants sont chargés du souvenir des morts, ils assurent la pérennité de leur histoire personnelle au sein de la grande histoire, en cela, c'est la vie qui se poursuit au-delà de la mort, dans le souvenir et la mémoire des ancêtres, et le tableau joue ce rôle fondateur dans le rappel du passé dans le présent :

Parfois, au cours d'une soirée paisible, ou lorsqu'ils avaient des soucis, il leur [à Carsten et sa sœur Brigitte, R.L.] arrivait de se retrouver – eux-mêmes savaient à peine comment – main dans la main devant le tableau et de rappeler à leur mémoire les faits et gestes de leurs parents.<sup>2</sup> (Ib., 31)

Deux choses sont à remarquer dans cette référence, d'une part, le rappel à la mémoire se fait le plus souvent dans des moments tristes, dans des instants où les personnages se trouvent dans un état de mélancolie profonde, voire de chagrin ; d'autre part, il est flagrant de repérer que ce temps où le frère et la sœur se retrouvent face au tableau en train de le contempler, ce temps, donc, n'est pas 'explicable'. Ils ne savent ni pourquoi ni comment ils se retrouvent là, devant la peinture à observer les ancêtres et à rappeler à la mémoire ce temps passé. Qu'est-ce qui les conduit à cet endroit précis, à cet instant précis ? Ils sont comme orientés malgré eux vers le passé, vers le souvenir justement au moment où, dans leur vie, cela va au plus mal. A croire que le souvenir permet de surmonter les angoisses du présent, d'y faire face afin de pouvoir les dépasser et de continuer à vivre presque normalement. Le souvenir aide à retrouver la force et l'énergie de vie dans un temps où les personnages pensent l'avoir perdu. Le rappel à la mémoire est donc source de bien être et s'inscrit presque dans une logique thérapeutique. En se souvenant, en observant les gens du passé, le présent peut mieux être accepté et le personnage qui souffre est enfin capable de reprendre la route tortueuse de son existence.

Même situation à relever lorsque Carsten se souvient de la femme aimée et se confie à sa sœur : « Tout [la rencontre avec Juliane, R.L.] cela me revient sans cesse ; le dernier

---

<sup>1</sup> Ib. : « Auch von den Toten bleibt auf Erden noch ein Schein zurück ; und die Nachgelassenen sollen nicht vergessen, dass in seinem Lichte stehen, damit sie sich Hände und Antlitz rein erhalten. », II, 471.

<sup>2</sup> Ib. : « Manchmal, in stiller Abendstunde oder wenn ein Leid sie überfiel, hatten sie – sie wussten selbst kaum wie – sich vor dem Bilde Hand in Hand gefunden und sich der Eltern Tun und Wesen aus der Erinnerung wachgerufen. », II, 471.

dimanche de Pâques, cela a fait exactement vingt-trois ans ! »<sup>1</sup> (Ib., 37) A ces paroles, Brigitte part également sur le chemin du passé : « Ah ! Oui, mon frère, je m'en souviens maintenant [...]. »<sup>2</sup> (Id.) Ce souvenir évoque de tristes pensées, comme si Carsten regrettait cet instant où il avait pu rencontrer cette femme si volage et frivole, comme si, à ce moment, tous les ennuis et soucis du présent n'auraient pas lieu d'être s'il avait su ne pas tomber sous le charme de cette beauté. Malheureusement, le souvenir ne fait qu'évoquer ce qui a eu lieu, c'est-à-dire, le mariage entre Carsten et Juliane, et c'est à partir de ce moment-là que toute la mécanique a pu se mettre en marche, conduisant Carsten dans la situation dans laquelle il se trouve au moment présent, c'est-à-dire, la douleur de voir son fils ressembler à sa mère dans sa frivolité. Le souvenir ne change rien au présent, ce qui s'est passé est passé et les conséquences présentes ne sont plus modifiables. En contemplant ce tableau, en se souvenant de Juliane, Carsten est envahi par le regret, voire le remords, engendrant alors son mal être et son désespoir, car, en fait, rien ne peut être modifié ni changé, le cours de son existence et celle de son fils sont conséquentes à cette rencontre avec la mère de Heinrich. Brigitte compare le souvenir au fantôme et encourage son frère à oublier. Pour elle, il n'est pas sain de se souvenir, de faire remonter à la mémoire les instants du passé puisque ce qui s'est passé est passé et cela reste intangible : « 'Laisse ce fantôme dans sa tombe, mon frère ; laisse-le, elle [en parlant de Juliane, R.L.] ne fait pas partie de notre monde.' »<sup>3</sup> (Ib., 39) Malheureusement pour Carsten, ce fantôme du passé est doté d'une force incommensurable : à travers les traits de Heinrich et à la vue du tableau, le fantôme réapparaît sans cesse, envahissant l'existence présente des vivants : « Tandis que Søren Kierkegaard<sup>4</sup> comprend le souvenir dans une acception existentielle en tant que 'répétition' [...], chez Storm au contraire, le souvenir apparaît surtout en tant que retour passif qui masque, voire évince, le présent en tant que double du passé. »<sup>5</sup> Dans cette autre scène, l'anneau est la représentation concrète du passé

---

<sup>1</sup> Ib. : « Es kommt mir Alles immer wieder ; am letzten Ostersonntag waren es gerade dreiundzwanzig Jahre ! », II, 476.

<sup>2</sup> Id. : « Ja, ja, Bruder ; ich weiß es nun wohl [...]. »

<sup>3</sup> Ib. : « Lass das Gespenst in seiner Gruft, Bruder ; lass sie, sie gehörte nicht zu uns. », II, 477. Nous notons ici une référence au registre fantastique par l'évocation du fantôme.

<sup>4</sup> Søren Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode und anderes*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976, p. 327 - 440, p. 329. Kirkegaard aborde dans ce passage sa conception existentielle du retour.

<sup>5</sup> Elisabeth Strowick et Ulrike Vedder, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bern, Peter Lang Edition, 2013, p. 18-19. « Wenn Søren Kierkegaard die Erinnerung in einem existenziellen Konzept als 'Wiederholung' und damit tendenziell aktivisch

dans le présent, il est le moyen, au même titre que le tableau, par lequel le passé s'échappe pour envahir le présent :

Carsten prit de nouveau la petite bague et la tint devant lui ; à travers l'étroit cercle de métal, comme profondément enfouie dans le passé, il eut la vision de sa belle épouse à qui, excepté lui, personne au monde ne pensait plus. Son visage reflétait les douces pensées où il s'abîmait ; puis soudain une expression de douleur le traversa ; Juliane lui parut si délaissée dans son abîme.<sup>1</sup> (*Curator*, 40)

L'« expression de la douleur » (Id.) est très explicite dans la relation portée au passé. Celui-ci est quasiment indissociable de la souffrance car se souvenir fait mal ; se souvenir rend nostalgique et triste ; se souvenir rend le moment présent douloureux et malheureux. Après que Jaspers a proposé à Carsten le petit magasin de la rue du Sud, ce dernier observe encore une fois le tableau de famille : « Lorsqu'il [Carsten, R.L.] le [le tableau, R.L.] regarda, le soleil couchant qui y était peint parut s'enflammer et les silhouettes commencèrent à prendre corps [...]. »<sup>2</sup> (Ib., 63) Carsten a besoin de se ressourcer en se rappelant le passé après la nouvelle apportée par Jaspers. Il se dirige dans la cour, s'assoit sous le vieil arbre et se plonge de nouveau dans son souvenir : « Ses pensées se tournaient vers le passé ; et bientôt des images vinrent d'elles-mêmes puis disparurent. [...] 'A l'époque, se dit-il, à l'époque, c'était lui-même qui vivait sa vie ; aujourd'hui, c'était un autre que lui qui le faisait ; il n'avait plus rien qui lui appartînt ... plus de pensées ... plus de sommeil.' »<sup>3</sup> (Ib., 65-66) Une fois de plus, le souvenir apparaît comme un refuge, mais un asile illusoire, car le passé ne pourra plus jamais se reproduire dans l'instant actuel. La répétition de « à l'époque » (Id.) sonne comme

---

begreift, dann ist sie bei Storm überwiegend eine passiv erfahrene Wiederkehr, die als Doppelgänger des Vergangenen die Gegenwart überlagert, wenn nicht verdrängt. » C'est moi-même qui traduis.

<sup>1</sup> *Curator* : « Noch einmal nahm er den kleinen Ring und hielt ihn vor sich hin ; durch den engen Rahmen sah er, wie tief in der Vergangenheit, die Luftgestalt des schönen Weibes, deren außer ihm kein Mensch auf Erden noch gedachte. Ein seliges Selbstvergessen lag auf seinem Antlitz ; dann aber zuckte plötzlich ein Schmerz darüber hin : sie schien so gar verlassen ihm dort unten. », II, 478.

<sup>2</sup> Ib. : « Als er ansah, schien ihm das gemalte Abendrot zu flammen, und die Schattengestalten begannen einen Körper anzunehmen. », II, 499.

<sup>3</sup> Ib. : « Damals - - ja, damals hatte er sein Leben selbstgelebt ; jetzt tat ein Anderer das ; er hatte nichts mehr, das ihm selbst gehörte - - keine Gedanken - - keinen Schlaf. », II, 501. C'est moi-même qui souligne dans la citation et dans la traduction. Le personnage n'agit plus, mais est agi. L'Autre, c'est l'expression de l'inconscient, du Hors-Là, dirait Maupassant.

une lamentation ou une plainte, autrefois, c'était meilleur, à présent, c'est l'horreur. Il se considère comme dépossédé de son pouvoir d'action, il lui semble ne plus s'appartenir, ni être lui-même, tandis qu'avant ce n'était pas le cas, la répétition de la négation dans la dernière citation prouve combien le personnage est réduit à néant, il n'est véritablement plus rien, ne représente plus rien et le souvenir est le moyen qui lui fait prendre conscience de cet anéantissement. La mémoire est sans aucun doute particulièrement douloureuse car elle rend le présent plus méprisable encore. Si le passé est synonyme de bien être et de bonheur, au contraire, le présent est insoutenable et pénible. Le travail de mémoire fait porter à la conscience du personnage cette dichotomie le conduisant encore plus profondément dans une sorte de dépression majeure. Juste avant l'annonce de la faillite de Heinrich, nous notons un troisième épisode de mémoire chez Carsten : « Il revoyait en pensées l'enfance d'Heinrich ; il cherchait à se rappeler le visage heureux du petit garçon lorsqu'on allait se 'promener sur la digue' [...]. »<sup>1</sup> (Ib., 77) Cet effort pour se souvenir de Heinrich enfant et heureux est associé à une vision tragique, celle de la découverte d'un cadavre : « A la place du visage heureux de son enfant, il voyait [...] un îlot désert. C'était le même que celui sur lequel Heinrich et lui étaient allés un jour chercher des œufs de mouettes et de vanneaux. Mais c'est le cadavre gonflé d'un noyé qu'ils avaient trouvé. »<sup>2</sup> (Id.) Encore une fois, il apparaît clairement que le souvenir n'est pas associé à une pensée heureuse, bien au contraire, le rappel à la mémoire est lié à un événement traumatisant pour le petit Heinrich qui est effrayé à la vue du cadavre. Le souvenir est directement lié à la mort, Carsten a beau essayer de se détacher de cette pensée, son esprit le conduit encore et encore à la mort : « Le vieil homme cherchait toujours, même en rêve où ces visions le poursuivaient, à tourner son esprit vers des lieux plus paisibles ; mais le moindre souffle d'air le ramenait sur et horrible îlot. »<sup>3</sup> (Id.) Le souvenir est à rattacher directement à une pensée de mort. Il n'y a rien d'heureux à se souvenir chez Carsten, au contraire, sa mémoire le dirige systématiquement vers une douleur qui le hante et le paralyse.

---

<sup>1</sup> Ib. : « Seine Gedanken flogen zurück in Heinrichs Kinderzeit ; er suchte sich das glückliche Gesicht des Knaben zurückzurufen, wenn es hieß : 'Am Deich spazieren gehen' [...]. », II, 511.

<sup>2</sup> Ib. : « [...] statt des glücklichen Gesichtes seines Knaben sah er die bloßgelegten Strecken dese gärenden Wattenschlammes im Mondschein blanker, und daraus flach und Schwarz erhob sich eine öde Hallig. Es war dieselbe, bei der er einst mit Heinrich angefahren, um Möwen -oder Kiebitzeier dort zu suchen. Aber sie hatten keine gefunden ; nur den aufgeschwemmten Leichnam eines Ertrunkenen. », II, 511-512.

<sup>3</sup> Ib. : « Immer wieder, ja selbst im Traum, wohin diese Vorstellungen ihn verfolgten, suchte der Greis seine Gedanken nach friedlicheren Orten hinzulenken ; aber jedes Wehen der Luft führte ihn zurück auf jenes furchtbare Eiland. », II, 512.

Si le passé avec Juliane apparaît comme une sorte d'éden perdu, il n'en reste pas moins que la vision finale de la promenade avec Heinrich enfant est une sorte de résumé de l'ensemble des souvenirs connotant une douleur et une souffrance absolues. En cela, rien d'heureux et de joyeux dans le rappel des événements passés à la surface du présent. Cette remémoration participe activement à la mise en branle de la mécanique fatale en insistant sur ce qui était qui n'est plus et sur la douleur engendrée dont l'acmé se situe dans la mort. Par ailleurs, Carsten se perd dans ses souvenirs, pour lui, le présent comme le passé est perdu. Cette vision qui apparaît à travers l'évocation d'un noyé est aussi la mise en abyme de la disparition à venir de Heinrich, elle est le rappel à la mémoire de la mort à venir, en tout cas de sa disparition ressemblant fortement à une mort. Le souvenir et la mémoire sont clairement associés à la souffrance, cela fait mal de se souvenir, cela fait mal de penser au passé, cela fait mal dans le présent, et cependant, Carsten n'y peut rien, il ne contrôle rien, ni sa mémoire, ni ses souvenirs, ni l'engrenage insidieux des événements s'orientant vers une fin tragique.

*Doppelgänger* est une nouvelle caractéristique car elle est entièrement fondée sur le souvenir et sur le rappel à la mémoire. Plus exactement, il s'agit d'un récit enchâssé ou emboîté, comprenant une introduction, le rappel à la mémoire, et une conclusion, l'invitation à garder le contact car l'évocation du souvenir a rapproché les personnages. La réminiscence s'inscrit dans un travail de mémoire, elle est évoquée en début et en fin de nouvelle, tandis que le noyau dur de la nouvelle est concentré sur le passé alors que les allusions à la mémoire n'apparaissent plus, puisque l'histoire se passe dans le passé. Repérons les indications nous permettant de mettre en avant cette construction enchâssée. Au début du texte, le narrateur remarque que la femme du forestier cherche sur son visage quelque chose qui lui est familier : « [...] je sentis que ses yeux [ceux de la femme du forstier, R.L.] s'arrêtaient un instant sur mon visage. »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 165), puis c'est au tour du narrateur de se poser des questions sur ce visage qui lui semble familier : « Nous continuâmes à parler ; et lorsque le charmant visage de la dame se tournait vers moi, je ne pouvais m'empêcher d'y rechercher des traits que je connaissais [...]. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 166) La femme du forestier, Christine, et le narrateur font un gros effort de mémoire pour rechercher au fin fond de leurs souvenirs ce que la tête de l'un et de l'autre peut lui évoquer. Il est évident qu'il semble se connaître, cependant, la recherche du

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « [...] und ich fühlte, wie ihre Augen flüchtig auf meinem Antlitz weilten. », III, 522.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Wir plauderten weiter ; und wenn das liebe Frauenantlitz sich zu mir wandte, konnte ich es mir nicht versagen, nach bekannten Zügen darin zu suchen [...]. », III, 523.

souvenir paraît laborieuse et compliquée, elle ne va pas du tout de soi. D'ailleurs le narrateur pense en son for intérieur : « Décidément, non, tu ne la connais pas, tu ne l'as jamais vue ! »<sup>1</sup> (Id.) Comme si cela pouvait être plus simple de ne plus rechercher dans sa mémoire et de faire comme si cette femme lui était étrangère. Evidemment la recherche mémorielle qui se produit ici coûte beaucoup d'effort aux deux personnages et c'est au cours de la conversation que les éléments commencent à se fixer, ainsi, l'évocation du nom du narrateur semble rappeler des souvenirs à la femme du forestier : « Oui, je me souviens avoir entendu votre nom quand j'étais enfant. »<sup>2</sup>(Ib., 168) C'est en fait le patron de l'auberge qui a mis la puce à l'oreille du narrateur en lui signalant que la femme du forestier était originaire de la même ville qui lui. Cette parole est l'élément déclencheur du processus de mémoire, attendu que les deux personnages sont compatriotes, il y a donc de fortes chances que l'un et l'autre se connaissent, il s'agit ici d'une quasi certitude. Puis, la femme du forestier commence à parler de son père, c'est à ce moment que l'engrenage du souvenir avance indubitablement, en effet le début du récit de Christine racontant son enfance avec son père est ponctué de termes se référant au souvenir et à la mémoire :

« [...] c'est étrange, mais cela me revient toujours [...]. »<sup>3</sup> (Ib., 170)

« Je me souviens [...]. »<sup>4</sup> (Id.)

« [...] il m'est impossible de me souvenir [...]. »<sup>5</sup> (Ib., 171)

« [...] tout cela appartient à un passé bien lointain ! »<sup>6</sup> (Ib., 172)

Plus loin, lorsque le forestier apprend que le narrateur parle du père de Christine à sa femme, il lui ordonne sur le champ de ne plus évoquer le passé : « [...] je vous prie de ne plus parler de son père à ma femme. »<sup>7</sup> (Ib., 173) Comme si le forestier craignait que le rappel en mémoire des événements passés puisse troubler les instants présents. Le narrateur se défend en précisant qu'il ne connaît pas de personne répondant au nom de John Hansen :

---

<sup>1</sup> Id. : « [...] ich musste mir dennoch sagen : 'Die kennst du nicht ; du hast sie nie gesehen. [...]' »

<sup>2</sup> Ib. : « Sie nickte wieder ein paar Mal : 'Ja, ich erinnere mich Ihres Namens aus meiner Kinderzeit.' », III, 525.

<sup>3</sup> Ib. : «[ [...] es ist seltsam, aber es kommt mir immer wieder. », p. 526.

<sup>4</sup> Id. : « Eines Winterabends entsinne ich mich noch deutlich [...]. »

<sup>5</sup> Ib. : « [...] vermag ich keine feste Erinnerung an meinen Vater zu gewinnen [...]. », III, 527.

<sup>6</sup> Ib. : « [...] das Damals wäre ja doch schon längst vorüber ! », III, 528.

<sup>7</sup> Id. : « 'Sie werden mir nicht zürnen', sagte er, 'wenn ich Sie bitte, mit meiner Frau nicht weiter über ihren Vater zu sprechen. »

« [...] je puis vous assurer que je ne garde dans ma mémoire aucune trace d'un ouvrier du nom de John Hansen. »<sup>1</sup> (Ib., 173) Pourtant, le forestier craint que le passé rejaillisse dans le présent : « Elle [la mémoire, R.L.] pourrait cependant vous revenir soudain à l'esprit ! »<sup>2</sup> (Id.) Le garde-forestier apparaît un peu comme le gardien du passé, le protecteur du souvenir et de la mémoire, qui ne souhaite en aucun cas que sa femme ne se souvienne de son propre passé, de là d'où elle vient, comme s'il pouvait percevoir que ce retour aux sources constituerait un danger pour elle comme pour lui, c'est ainsi qu'il met le narrateur en garde contre ce désir presque incontrôlé de remonter aux racines du passé. Le passé est considéré comme dangereux, le forestier a aussi peur de perdre sa femme dans cette entreprise du souvenir dirigée entièrement par le narrateur. Le forestier connaît l'histoire de Christine, en aucun cas, il ne souhaite que celle-ci se souvienne de son père et de son enfance, de crainte que cela n'ébranle sa personne et la famille qu'ils ont construite. Le forestier préfère que le passé n'encombre pas le présent car il pressent en effet un malheur à l'idée que le présent soit occupé par le passé : « Le passé lui aussi doit dormir ! »<sup>3</sup> (Ib., 173) En revanche, le narrateur n'a aucune envie de laisser le passé terré dans l'oubli : « Mais en moi, le passé ne voulait pas dormir [...]. »<sup>4</sup> (Id.) Et c'est à ce moment que tous les souvenirs affluent dans l'esprit du narrateur : « [...] du fond de mes souvenirs se pressaient tout à coup deux lieux sinistres : un puits abandonnés, [...] [et, R.L.] la baraque d'un équarisseur [...]. »<sup>5</sup> (Ib., 176) A ce moment, l'histoire de John Glückstadt revient en mémoire du narrateur. Avec une dernière allusion à la mémoire : « Je me rappelle encore [...] »<sup>6</sup> (Ib., 181), le récit enchâssé s'inscrit bel et bien dans la narration, le lecteur est entraîné vers une autre histoire qui appartient au souvenir du narrateur, cependant, au cours de la lecture, nous oublions presque que l'histoire narrée est en réalité constituée du souvenir du narrateur, avec cette dernière réplique, nous partons une fois pour toute dans le passé, dans l'histoire du père de Christine, tandis que c'est bien le narrateur qui raconte l'histoire. Le récit emboîté s'arrête avec la mort de John Glückstadt tombé dans le

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] ich kann Sie versichern, es ist von einem Arbeiter John Hansen keine Spur in meiner Erinnerung. », III, 529.

<sup>2</sup> Id. : « 'Sie könnte Ihnen dennoch plötzlich kommen.' »

<sup>3</sup> Ib. : « 'Auch die Vergangenheit soll schlafen !' », III, 531.

<sup>4</sup> Id. : « Aber bei mir wollte die Vergangenheit nicht schlafen [...].' »

<sup>5</sup> Id. : « Aber die reiche Sommernacht nahm mich nicht gefangen ; vor mein inneres Auge drängten abwechselnd sich zwei öde Orte : ein verlassener Brunnen mit vermorschtem Plankwerk, der in der Nähe meiner Vaterstadt auf einem weiten Felde lag, wo vor Zeiten ein Haus, eine Schinderkate, sollte gestanden haben [...]. »

<sup>6</sup> Ib. : « Ich entsinne mich noch wohl [...]. », p. 536.

puits, le narrateur revient peu à peu à lui, comme si pendant toute cette histoire, il avait été transporté dans un ailleurs, une sorte d'hallucination, le mot est d'ailleurs employé : « Dans un état proche de l'hallucination – j'étais habitué à ce genre de phénomène depuis ma jeunesse – j'avais vu se dérouler la vie d'un homme dont la fin, à l'époque, était restée pour moi aussi une énigme. »<sup>1</sup> (Ib., 225) Cet état proche du rêve ou de l'illusion ressemble fortement à l'hypnose. Le retour à la réalité et au présent s'effectue de manière douce et transitoire : le narrateur se souvient d'abord qu'il se trouve dans la maison du forestier : « Je me rappelai peu à peu que j'étais loin de ma ville natale, dans la maison du forestier, debout devant la fenêtre ouverte [...]. »<sup>2</sup> (Id.) Il semble ensuite se réveiller lentement de son rêve qui le conduisit dans les méandres du passé, c'est également de cette façon qu'il arrive à comprendre la mort de John Glückstadt : « A présent que ce souvenir me revenait, j'en frissonnai. »<sup>3</sup> (Ib., 226) Le narrateur ne peut garder cette projection dans le passé pour lui, il lui est indispensable de la raconter à Christine en personne, ce, malgré les réticences du forestier qui n'est pas favorable au retour du passé dans le présent : « Je [le narrateur, R.L.] lui racontai tout, chaque détail de ce qui, la nuit précédente, était revenu à ma mémoire et m'avait traversé l'esprit. »<sup>4</sup> (Ib., 228-229) Ainsi le travail de mémoire est particulièrement fort dans cette nouvelle puisqu'il constitue le cœur de l'histoire qui nous est narrée. Les craintes du forestier font face au passé, tandis que le narrateur ne cherche qu'à faire remonter à la surface les signes d'un temps antérieur afin que Christine puisse à son tour se souvenir et aller mieux. Nous trouvons ici les deux versants de la conception du passé, un premier versant opposé au retour du passé, représenté par le forestier, un second versant favorable à la remontée du passé dans le présent, incarné par le narrateur. Le premier étant persuadé que cela ne serait que contre-productif, tandis que le second persiste à croire qu'il est bon de se souvenir afin de soigner les maux du présent. C'est bien à une image de la psychanalyse telle que la concevra Freud, vingt-sept ans plus tard, en 1914, dans son texte intitulé *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* que nous avons affaire dans la nécessité du souvenir, baignant

<sup>1</sup> Ib. : « In halbvisionärem Zustande – seit meiner Jugend haftete dergleichen an mir – hatte ich ein Menschenleben an mir vorübergehen sehen, dessen Ende, als es derzeit eintrat, auch mir ein Rätsel geblieben war. », III, 574.

<sup>2</sup> Id. : « Mir kam allmählich das Bewußtsein, dass ich weit von meiner Vaterstadt im Oberförsterhause an dem offenen Fenster stehe [...]. »

<sup>3</sup> Ib. : « Ich hatte damals dieser Rede nicht geachtet ; mich schauderte [...]. », III, 575.

<sup>4</sup> Ib. : «[...] ich erzählte ihm alles, jedes Einzelne, was in der vergangenen Nacht mir in Erinnerung und im eigenen Geiste aufgegangen war. », III, 577.

dans un contexte suspicieux du bien-fondé de cette volonté de faire remonter à la surface les événements traumatiques passés dans un fonctionnement mécanique de la mémoire. Freud fait référence dans son texte à Josef Breuer qui en 1881-1882 soignait Anna O. selon la méthode cathartique cherchant de la sorte à faire ressurgir à la mémoire des souvenirs enfouis au fond de l'inconscient. Les trente dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, autrement dit, en plein dans le contexte de parution des textes choisis à l'étude, sont marquées par cet intérêt croissant de placer le souvenir sur un piédestal dans l'intention de soigner les blessures narcissiques oubliées. Nous dirons que la littérature se situe ici dans un entre-deux, entre la littérature en tant que 'pure fiction' et la 'théorie' dans un sens psychanalytique à définir. Pierre Bayard parle ainsi de la littérature de Maupassant, ce qui serait également applicable aux nouvelles de Storm :

Le travail de Maupassant peut se lire comme un travail inabouti pour établir des limites, ou, si l'on veut, comme une tentative pour construire un objet, voire pour ouvrir un champ. De la sorte, son écriture se situe dans cet entre-deux entre littérature et théorie où on ne se trouve plus dans la singularité de la littérature sans atteindre aux généralisations de la théorie : des 'faits' se répètent d'un texte à l'autre – quelquefois de façon obsédante – sans qu'une grille conceptuelle vienne constituer telle ou telle répétition en lui offrant le support d'une lisibilité.<sup>1</sup>

Chez Maupassant, même appel à la mémoire dans *M. Jocaste*. Le narrateur s'adresse à une dame et lui demande de se souvenir : « Madame, vous rappelez-vous notre grande querelle, un soir, dans le petit salon japonais, à propos de ce père qui commis un inceste ? Vous rappelez-vous votre indignation, les mots violents que vous me jetiez [...] » (*Jocaste*, I, 717) Le récit racontant un père tombant amoureux de sa fille ressemblant à sa mère décédée, et l'épousant sans aucun a-priori est rappelé à la mémoire de « Madame » (Id.), qui choquée par cette histoire, ne peut s'exprimer qu'en ces termes : « Il n'avait plus qu'à se tuer ! » (Ib., I, 721) Or, le narrateur précise qu'il n'y a aucune raison à cela et qu'il « aurait fait comme lui ». (Id.) L'interpellation « Madame » (Id.) apparaît à trois reprise dans le texte : une fois dans l'ouverture, deux fois à la fin, la toute dernière phrase se concluant sur le mot « madame » (Id.), ainsi, la boucle est bouclée, le texte s'ouvre sur un devoir de souvenir, le narrateur forçant cette femme anonyme pour le lecteur à se remémorer une discussion houleuse à

---

<sup>1</sup> Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, op. cit., p. 26.

propos d'inceste, et se concluant sur la décision du narrateur<sup>1</sup> qui clot ainsi la conversation, avançant la force de la nature sur les lois décidées par les hommes. De cette façon, l'inceste obéit à la nature et les pulsions de l'homme ne peuvent être régies par aucune loi. En cela, Madame est épouvantée, tandis que le narrateur prend cela comme un événement tout à fait naturel et plausible, s'il n'est pas autorisé par la loi morale. L'accent est mis ici sur la pulsion bestiale à laquelle l'homme est soumis et contre laquelle il ne peut rien. Le souvenir de l'histoire incestueuse ne peut finalement être oublié, il est remonté à la mémoire par le narrateur, il est ravivé et même encouragé. Aucune honte n'accompagne ce souvenir, aucun trouble, sauf chez Madame. Cela pour signifier que la loi de la nature est la plus forte, tandis que la prise de conscience ou la volonté de contrôler par la conscience un acte incestueux interdit par la loi morale, n'équivaut finalement à rien, pour cette raison, la liberté de l'homme est limitée car soumis à ses pulsions animales et son désir, avant tout raisonnement. Le souvenir évoqué chez Madame qui ouvre et ferme la nouvelle, aurait très bien pu ne pas exister, or sa nécessité et son existence, servent la justification de l'aliénation de l'homme par le hasard des pulsions sexuelles ou l'aliénation par un destin incontrôlable défini par une fatalité non maîtrisée : les retrouvailles d'une fille, alors que la mère, ancienne amante, vient de décéder. L'enchâssement et la mise en abyme dans l'expression d'un souvenir chez Madame, sont au service de la narration afin de faire valoir l'idée d'une absence de liberté chez l'individu.

La nouvelle *Miss Harriet* est également présentée sous la forme d'un souvenir mis en abyme. Une petite ouverture, ressemblant dans une mise en scène théâtrale à une ouverture de rideau, présente un petit groupe d'amis au nombre de sept dans break en chemin pour visiter les ruines de Tancarville, à l'écoute du récit de Léon Chenal, un vieux peintre, sous la demande de la baronne de Sérennes qui l'invite à raconter une histoire d'amour. Cette ouverture permet le récit du peintre qui fait appel à ses souvenirs et à sa mémoire afin de rendre compte dans les détails les plus nuancés, de sa rencontre avec Miss Harriet, il avertit d'emblée : « Ce ne sera pas gai, mesdames ; je vais vous raconter le plus lamentable amour de ma vie. Je souhaite à mes amis de n'en point inspirer de semblable. » (*Miss Harriet*, I, 877) Ainsi, d'emblée, le souvenir qui va être raconté est placé sous un signe néfaste, les voyageurs au même titre que le lecteur sont prévenus d'avance et savent à quoi s'attendre, l'effet de surprise est d'emblée rompu, l'auteur utilisant le narrateur par le biais du souvenir afin de

---

<sup>1</sup> Doit-on y voir un narrateur proche du psychanalyste ?

placer le noyau de l'histoire sous un angle tragique, nous nous attendons déjà à la mort du personnage féminin Miss Harriet, puisqu'elle donne son nom à la nouvelle et nous savons déjà qu'elle constitue l'embryon du récit narré, ce autour de quoi toute l'histoire va s'organiser. Par ce degré de subterfuge qui passe par la narration d'un souvenir, Maupassant réussit à donner de l'intensité à la dramatisation de la nouvelle. Plus le lecteur de Maupassant et les auditeurs de Léon Chenal avancent dans le récit et l'écoute de l'histoire, plus cette dernière s'élève d'un point de vue dramatique, au sens grec du terme, *drama*, action. La fin de la nouvelle se termine avec le silence de Léon Chenal et des voyageurs qui l'accompagnent. Avec l'annonce de la mort de Miss Harriet, c'est toute la calèche qui pèse du poids du chagrin engendré par cette mort : « Et les chevaux, qui ne sentaient plus le fouet, avaient ralenti leur marche, tiraient mollement. Et le break n'avancait plus qu'à peine, devenu lourd tout à coup comme s'il eût été chargé de tristesse. » (Ib., I, 895) Le récit du souvenir a fait se transformer le break joyeux en partance pour une excursion à Tancarville, en corbillard, parce que justement le passé a resurgi dans le présent, comme si le cadavre de Miss Harriet était douloureusement transporté du passé dans le présent et qu'il se trouvait dans le break des sept voyageurs. La concomitance du temps passé et du temps présent est possible par cette mise en abyme, par ce récit de Léon Chenal ainsi que par le rappel à la mémoire d'un souvenir amoureux douloureux, produisant un impact évident lié à cette triste histoire qui se fait quasiment immédiatement ressentir dès le dernier mot prononcé par le narrateur ; de la sorte, l'histoire tragique ne peut laisser place qu'au silence et à la tristesse des passagers : « Léon Chenal se tut. Les femmes pleuraient. » (Id.) Les deux phrases extrêmement courtes dans leur construction : sujet/ verbe, renforce l'intensité dramatique de la nouvelle tout en mettant l'accent sur la douleur et la souffrance dans cette chute.

*L'Ermite* suit le même fonctionnement, faisant également appel au souvenir, à la différence près que ce n'est pas le narrateur qui raconte l'histoire, mais un de ces compagnons de voyage pour rendre visite à un ermite « installé sur un ancien tumulus couvert de grands arbres, au milieu de la vaste plaine qui va de Cannes à la Napoule. » (*L'Ermite*, II, 685) Le récit est doublement enchâssé, dans le sens où c'est « un de nos compagnons [qui, R.L.] dit tout à coup [...] ». (Id.), ceci raconté par un narrateur, raconté ensuite par Maupassant. Voici comment débute le récit du compagnon du narrateur : « Quant à l'homme, je vais vous raconter sa sinistre aventure. » (Id.), ce double enchâssement, ainsi que ce rappel à la mémoire de la vie de l'ermite donne, comme dans *Miss Harriet*, toute l'intensité dramatique au texte, et comme dans la nouvelle précédemment étudiée, nous nous situons dans un registre tragique évoqué par le mot « sinistre » (Id.), immédiatement, les lecteurs, au même titre que les

compagnons de voyage du narrateur, ainsi que le narrateur lui-même, sont placés sur un même niveau d'attente dans l'orientation du récit à venir. Nous savons que l'histoire se terminera mal, il n'y a aucun doute à ce propos. Pourquoi une telle volonté de la part de Maupassant de situer son texte sous un angle tragique en révélant d'avance la fin de l'histoire ? Tout simplement, comme dans *Miss Harriet*, pour donner encore plus de poids à ce souvenir narré, à l'objet-même de ce souvenir, autrement dit, le malheur d'un homme dans ce texte, au malheur d'une femme dans *Miss Harriet*, ainsi qu'à l'objectif visé par un tel récit : montrer que l'homme est soumis aux vicissitudes de son existence désignée dès le début comme tragique, dans le sens où le personnage concerné rencontre à un moment donné de son existence un événement douloureux qui fait pencher sa vie du côté sinistre. Le compagnon voyageur s'en va dans les méandres de son souvenir et raconte l'histoire de son ermite le plus fidèlement possible, ses derniers mots qui closent la nouvelle sont les suivants : « Voilà l'histoire de mon ermite. » (*L'Ermite*, II, 691) Le présentatif « voilà » (Id.) et l'adjectif possessif « mon » (Id.) place le compagnon-voyageur qui raconte l'histoire de l'ermite sur un plan extrêmement subjectif, il prend part à son récit, il est particulièrement touché et narre cette aventure en prenant parti pris pour l'homme solitaire dont il a perdu ensuite la trace :

Je quittai mon solitaire. J'étais fort troublé par son récit. Le le revis encore deux fois, puis je partis, car je ne reste jamais dans le Midi après la fin de mai. Quand je revins l'année suivante, l'homme n'était plus sur le mont des Serpents ; et je n'ai jamais entendu parler de lui. (Id.)

L'émotion est encore perceptible dans la chute de la nouvelle, lorsque le récit s'achève sur ces mots, la parole étant donnée au compagnon du narrateur, alors que ce dernier ne la reprend pas après le récit de son ami. Ainsi, l'histoire se termine véritablement avec la disparition de l'ermite, ce qui donne encore une fois une intensité extrêmement forte au destin de l'ermite. Toute la souffrance, toute la douleur est placée sur l'horreur que traversa l'ermite, le rendant ainsi misérable et presque sympathique, alors qu'il a partagé la couche de sa fille. Néanmoins, le sens du souvenir narré par un personnage extérieur à l'histoire, même extérieur au narrateur lui-même autorise le lecteur à prendre de la distance par rapport à ce qui est raconté, distance qui lui permet paradoxalement d'être encore plus plongé dans l'horreur de l'inceste, distance qui s'inscrit dans la nécessité de dénoncer l'absence de liberté de l'homme soumis à un destin implacable. L'ermite n'y pouvait rien s'il a partagé le lit de sa fille, il n'est

en aucun cas responsable de son acte et le récit raconté à travers le souvenir, c'est-à-dire, à travers également le passé, met l'accent sur cette distanciation nécessaire afin de dénoncer au mieux l'emprisonnement de l'homme dans son passé, figé dans un 'hors-soi' auquel il ne peut échapper, 'hors-soi' qui devient 'horla'<sup>1</sup> contre lequel l'ermite ne peut rien faire. Ce passé douloureux lui appartient et il ne pourra y échapper, la mise en abyme permet de mettre l'accent sur cet emprisonnement de l'ermite dans les méandres de son passé et de sa douleur engendrée par un acte incestueux auquel il a été confronté sans le vouloir, sans le savoir, et dont la seule issue consiste à se retirer du monde et à souffrir seul, loin de la civilisation, comme pour trouver une illusoire rédemption au sens religieux du terme ; illusoire, car l'ermite se sait condamné à une sorte de souffrance éternelle, attendu qu'il ne pourra se détacher à tout jamais de cet horrible souvenir lié à cet acte.

### **Le cauchemar : du rouge vers le bleu ou du sang vers la vie**

Le rêve est la représentation imagée d'une nature complexe qui se produit dans l'esprit du personnage. Il apparaît au moment du sommeil et revêt la tunique de l'expression de ce qui se passe au plus profond de l'être. Nous considérons ici le rêve au sens propre, autrement dit : « La suite de phénomènes psychiques se produisant pendant le sommeil (images, représentations ; activité automatique excluant généralement la volonté) [...] ». <sup>2</sup> Et non, le rêve dans son sens second, c'est-à-dire, « la construction de l'imagination à l'état de veille, la pensée qui cherche à échapper aux contraintes du réel. » <sup>3</sup> Curator rêve d'un fils qui correspondrait à ses desiderata ou dans *Une aventure parisienne*, la jeune provinciale rêve de rencontrer le prince charmant en plein Paris, pour ne citer que ces deux exemples. Or, dans ce chapitre, ce qui nous intéresse, ce n'est pas cette envie d'un ailleurs et d'un 'autrement' meilleur que ce qui est connu, mais au contraire, ce que nous souhaitons mettre en avant, c'est le rêve dans sa révélation psychique. Pour cette étude, nous retiendrons trois nouvelles dans lesquelles se manifeste le rêve selon ce point de vue : *Curator*, *Kirch* et *La Petite Roque*. Dans ces trois cas de figure, le rêve ressemble davantage à un cauchemar, à un état psychique qui hante et poursuit le personnage. Dans *Curator*, à la fin du texte, juste avant que la tempête ne sévisse, au moment où la tante Brigitte tombe malade et tandis que Carsten se déplace pour chercher un médecin, il passe devant une taverne de laquelle il reconnaît la voix rauque

---

<sup>1</sup> Référence à la nouvelle de Maupassant, *Le Horla*, II, 822 : « L'Être, comment le nommerai-je ? L'Invisible. Non, cela ne suffit pas. Je l'ai baptisé le Horla. », p. 827.

<sup>2</sup> *Dictionnaire Le Robert*, op. cit., p. 1554.

<sup>3</sup> Id.

trahissant l'ivresse de son fils Heinrich. A partir de ce moment, le vieux tuteur ne réussit plus à trouver le sommeil dans la quiétude et la paix, au contraire :

Il croyait toujours entendre la voix éraillée de son fils, provenant de la taverne qui était pourtant éloignée de plusieurs rues. Il s'asseyait dans ses oreillers et écoutait ; et toujours, à intervalles réguliers, l'horrible bruit déchirait le silence de la nuit ; il avançait sa main décharnée dans le noir, comme s'il voulait saisir celle de son fils, mais elle retombait aussitôt mollement sur le bord du lit.<sup>1</sup> (*Curator*, 76-77)

Cette illusion n'est qu'un cauchemar qui confirme le désespoir de Carsten se rendant compte que son fils se perd dans l'alcool, les jeux, et que son avenir est complètement voué à la débauche. Le cauchemar ne confirme que la décadence du fils dont l'existence devait pourtant correspondre à celle du fils parfait. C'est la désillusion totale, ce fils est bel et bien le fils de sa mère, Juliane, elle-même perdue dans cet immense excès d'inconduite. Cette hérédité fatale ne peut que conduire le fils à la ruine et détruire par le même intermédiaire, la famille toute entière, en passant d'abord par son propre père, Carsten, puis sa femme et son enfant. Ce premier cauchemar appelle la fin de la nouvelle, anticipe sur la tempête à venir, proche d'une tempête de l'esprit, balayant tous les espoirs d'un Heinrich meilleur, digne de son père ; en effet, peu de temps après ce mauvais rêve, la tempête fait rage, emportant avec elle Heinrich et toutes les désillusions. Il est notable de relever que le mauvais rêve de Carsten poursuivi par la voix ivre de son fils, contraste de plein fouet avec un rêve lié à un moment heureux du passé, en effet, au moment même où Carsten cherche à se saisir de la main de son fils, et qu'il ne rencontre que le vide, il « revoyait en pensées l'enfance d'Henrich ; il cherchait à se rappeler le visage heureux du petit garçon lorsqu'on allait 'se promener sur la digue', à entendre de nouveau ses cris de joie lorsqu'on trouvait un nid d'alouette ou de les vagues rejetaient sur le rivage une grosse araignée de mer. [...] »<sup>2</sup> (*Ib.*, 77) A cette vision idyllique qui appartient aussi bien au souvenir qu'au rêve, se superpose une vision

---

<sup>1</sup> *Curator* : « Immer meinte er von jener Trinkstube her, die doch mehrere Straßen weit entfernt lag, die heisere Stimme seines Sohnes zu hören ; er setzte sich in seinen Kissen und horchte auf die Stille der Nacht ; aber immer wieder in kleinen Pausen löste sich aus ihr jener furchtbare Ton ; seine hagere Hand griff in das Dunkel hinein, als wolle sie die des Sohnes fassen ; aber schlaff fiel sie alsbald über den Rand des Bettes nieder. », III, 511.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Seine Gedanken flogen zurück in Heinrich's Kinderzeit ; er suchte sich das glückliche Gesicht des Knaben zurückzurufen, wenn es hieß : 'Am Deich spazieren gehen' ; er suchte seinen Jubel zu hören, wenn ein Lerchennest gefunden ode reine große Seespinne von der Flut ans Ufer getrieben wurde. », III, 511.

cauchemardesque qui ne fait qu'annoncer la suite à venir, en effet, en plein milieu de cette promenade avec l'enfant, tout en cherchant des œufs de mouettes et de vanneaux, le père et le fils tombent sur un cadavre.

L'adjectif « hideux » (Id.) et le substantif « mort » (Id.) se rapportent directement au cauchemar, ne font qu'annoncer ce qui va venir au moment où la tempête fait rage. Ce cauchemar est d'autant plus tragique et lourd de signification qu'il est récurrent, en effet, Carsten ne peut détourner son esprit et sa pensée de cette vision cauchemardesque du noyé, sans cesse, il est ramené à la mort de cet inconnu et à son cadavre qui leur offre à lui et à son petit garçon, une vision d'atrocité pure : « Le vieil homme cherchait toujours, même en rêve où ces visions le poursuivaient, à tourner son esprit vers des lieux plus paisibles ; mais le moindre souffle d'air le ramenait sur cet horrible îlot. »<sup>1</sup> (Id.) Il est impossible pour Carsten de se détacher de ce cauchemar, il y met toute la bonne volonté du monde, mais celle-ci ne suffit pas, cela pour dire que le personnage est bien impuissant face aux manifestations de son esprit, comme si quelque chose le commandait, le dirigeait sans cesse et sans sa volonté vers l'horreur, pour lui rappeler le mauvais chemin que son fils a emprunté et lui rappeler que lui, en tant que père, ne pourra rien faire, puisque le destin de son fils a été scellé dès sa naissance avec les gênes de sa mère. La volonté seule ne peut rien changer, cela connote l'impuissance du personnage et la toute puissance de cette force supérieure qui se manifeste ici par le biais du rêve, plus exactement du cauchemar. Plus tard, c'est la tempête et la disparition d'Heinrich en mer. Le cauchemar de Carsten s'est révélé être prémonitoire, annonciateur d'une mauvaise nouvelle à venir et cela se confirme effectivement.

*Kirch* présente également un cauchemar à la toute fin de l'histoire après dix-sept ans de disparition du fils. Hans se dresse tout droit dans son lit après avoir vu « un navire, une frégate aux mâts brisés, ballotées en tous sens, par des vagues hautes comme des tours. »<sup>2</sup> (*Kirch*, 126-127) Hans est plongé dans ce mauvais rêve, il essaie de revenir à la conscience afin de s'extirper de cette vision cauchemardesque, mais « ses yeux se fermèrent, et de nouveau il reconnut le navire. Il vit directement le galion, de l'étrave jusqu'au beaupré, une

---

<sup>1</sup> Id. : « Immer wieder, ja selbst im Traum, wohin diese Vorstellungen ihn verfolgten, suchte der Greis seine Gedanken nach friedlicheren Orten hinzulenken ; aber jedes Wehen der Luft führte ihn zurück auf jenes furchtbare Eiland. »

<sup>2</sup> *Kirch* : « [...] und als endlich ihm die Augen zugefallen waren, riß er gleich darauf mit Gewalt sich wieder empor ; denn ganz deutlich hatte er ein Schiff gesehen, ein Vollschiff mit gebrochenen Masten, das von turmhohen Wellen auf und ab geschleudert wurde. » III, 124.

puissante Fortune blanche qui s'enfonçait dans les flots écumeux puis reparaisait, fière, comme si elle voulait maintenir le navire et l'équipage au-dessus de l'eau. »<sup>1</sup> (Ib., 127) Le cauchemar de Hans fait se coïncider le naufrage de la frégate et la mort de Heinz, car Hans en est certain, ce rêve ne consiste qu'en une annonce de la mort de son fils dans la mer déchaînée par la tempête. Cela va même plus loin qu'un simple rêve prémonitoire, cette illusion, simple fabrication de l'esprit est associée à l'apparition du fantôme de Heinz dans la chambre de son père :

[...] à cet instant, il fut investi par la sensation qu'il n'était pas seul dans sa chambre. Il appuya ses deux mains au rebord du lit et ouvrit les yeux en grand. Et ... c'était là, dans le coin là-bas se tenait son Heinz. [...] L'eau ruisselait aussi de ses vêtements et de ses bras pantelants. Il en coulait de plus en plus, cela formait un large flot qui allait jusqu'à son lit.<sup>2</sup> (Id.)

Le réel et l'irréel semblent ici se confondre, nous ne savons plus si la flaque d'eau provenant des vêtements mouillés de Heinz est bel et bien ancrée dans la réalité ou bien si elle ne fait qu'appartenir au cauchemar de Hans. Cette confusion participe de l'importance accordée ici au cauchemar, Storm brouille les pistes, altère la réalité, mêlant consciemment la tempête, le cauchemar et l'éventuelle mort du fils. Cela donne un caractère prémonitoire à ce cauchemar, le père étant convaincu d'avoir perdu son fils en mer. Ce mauvais rêve recouvre également l'attaque cardiaque de Hans, sa santé est altérée à cause du choc que sa conscience subit après avoir vécu cette vision cauchemardesque. Hans vit en direct la mort de son fils tout en étant dans un autre lieu, cette vision le rapproche de la folie et de la perte de conscience, néanmoins, il trouve justification auprès de son médecin, représentant et garant de la loi médicale et donc d'un savoir fondé sur la raison, puisque ce dernier lui explique en

---

<sup>1</sup> Id. : « [...] aber wieder drückte es ihm die Augen zu, und wiederum erkannte er das Schiff; deutlich sah er zwischen Bugspriet und Vorderstegen die Gallion, eine weiße mächtige Fortuna, bald in der schäumenden Flut versinken, bald wieder stolz emportauchen, als ob sie Schiff und Mannschaft über Wasser halten wolle. »

<sup>2</sup> Id. : « [...] da überfiel es ihn, als sei er nicht allein in seiner Kammer ; er stützte beide Hände auf die Bettkanten und riß weit die Augen auf. Und – da war es, dort in der Ecke stand sein Heinz ; das Gesicht sah er nicht, denn der Kopf war gesenkt, und die Haare, die von Wasser triefen, hingen über die Stirn herab ; aber er erkannte ihn dennoch – woran, das wußte er nicht und frug er sich auch nicht. Auch von den Kleidern und von den herabhängenden Armen troff das Wasser ; es floß immer mehr herab und bildete einen breiten Strom nach seinem Bette zu. »

l'auscultant : « Effectivement, ajouta-t-il [le médecin, R.L.], nous autres, médecins, nous connaissons des états où les rêves quittent le cerveau même en pleine journée pour venir regarder en chair et en os les gens dans les yeux. »<sup>1</sup> (Ib., 130) Le raisonnement argumenté du médecin détenteur d'une logique scientifique s'éloignant de toutes superstitions et de croyances fabulatrices vient se surajouter à la vision du Hans que nous ne pouvons qu'associer à un événement irréel, en tout cas, éloigné de toute vision éclairée digne d'un jugement rationnel. Le cauchemar se rattache davantage à la superstition, aux visions des sorcières du Moyen-Âge, plutôt qu'à un agencement concret de la pensée de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, en cela, la fin de la nouvelle est très surprenante, mêlant le registre fantastique au réalisme, Storm perturbant ainsi l'esprit rationnel de son lecteur.

Dernière nouvelle où il est question d'un cauchemar, *La Petite Roque* qui présente le maire Renardet en proie à des visions nocturnes horribles lui rappelant le crime qu'il a commis sur la fillette :

Il alluma ensuite les bougies de sa cheminée, et, tournant plusieurs fois sur lui-même, parcourut de l'œil tout l'appartement avec une angoisse d'épouvante qui lui crispait la face, car il savait bien qu'il allait la voir, comme toutes les nuits, la petite Roque, la petite fille qu'il avait violée, puis étranglée. (*La Petite Roque*, II, 637)

Plus loin, nous lisons : « Toutes les nuits, l'odieuse vision recommençait. » (Ib., II, 637) Comme dans *Curator*, l'horrible rêve prend des tournures répétitives, sans que le personnage concerné ne puisse contrôler son esprit et soit complètement soumis à ce vacabondahe néfaste de l'âme : « A tout instant sa pensée revenait à cette scène horrible ; et bien qu'il s'efforçât de chasser cette image, qu'il l'écartât avec terreur, avec dégoût, il la

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] 'Freilich', fügte er hinzu, 'wie Ärzte kennen Zustände, wo die Träume selbst am hellen Werktag das Gehirn verlassen und dem Menschen leibhaftig in die Augen schauen. », III,126.

<sup>2</sup> Bernard Terramorsi, « La figure mythique du cauchemar », *Figures mythiques et médiévales aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, in Cahiers de Recherches médiévales et humanistes, n° 11, 2004, p. 46-55 : « Le cauchemar se caractérise chez un dormeur par une sensation d'étouffement et d'impotence associée à une vision onirique terrifiante. Entre la démonologie et la médecine, la notion moderne de cauchemar a peu à peu émergé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle où on l'identifie finalement comme une crise d'angoisse nocturne provenant d'une passion amoureuse contrariée. On pense alors que les pulsions font retour dans et par le rêve et sont projetées dans l'agression subie d'un démon lubrique qui chevauche le dormeur. » L'auteur fait également une analyse intéressante du *Horla* en relation avec le cauchemar.

sentait rôder dans son esprit, tourner autour de lui, attendant sans cesse le moment de réapparaître. » (Ib., II, 641)

Dans les trois textes présentés, le cauchemar s'associe à la vision d'un fantôme, plus exactement au fantôme d'un mort, ainsi dans *Curator*, il s'agit de la vision d'un cadavre retrouvé sur la place, dans *Kirch*, de celui de Heinz, dans *La Petite Roque*, de celui de la fillette. Dans les trois cas de figure, le personnage qui assiste à cette vision cauchemardesque est en proie à une hallucination extrêmement douloureuse ce qui entraîne des conséquences néfastes, voire funestes sur sa santé psychique et physique, ainsi Carsten se sent affaibli physiquement et devient précocement âgé, Kirch fait une attaque cardiaque et est obligé ensuite de marcher avec une canne, car très affaibli, tandis que le maire Renardet finit par mettre fin à ses jours car ce cauchemar qui le hante l'empêche de vivre normalement, le préoccupe trop intensément, le conduisant à la folie et à la mort.

Après ces cauchemars, la vie des personnages concernés est complètement parasitée par la vision. Les héros sont comme envoûtés et sous le charme maléfique du personnage auquel il rêve, que ce soit, Heinrich, Heinz ou la petite Roque. Les fantômes sont tous des êtres morts dans l'eau, Heinrich et Heinz dans la mer, la petite Roque dans la rivière la Brindille, c'est une 'mort bleue' associée à la noyade qui revient sans cesse à la pensée des rêveurs, le bleu, selon nous, faisant référence à la couleur de l'eau. Intellectuellement parlant, il n'y a aucune logique à l'apparition de ces fantômes, ce qui conduit le récit vers un pessimisme inévitable<sup>1</sup> car les rêveurs ne sont pas maîtres de leur pensée irraisonnée, ils sont comme en proie à un désir involontaire d'engloutissement dans les eaux profondes, la mer ou la rivière, ce qui les lie à un manque de liberté évident car ils ne peuvent contrôler leur rêve. Le personnage qui rêve est dépossédé de lui-même, se voit confronté à sa déchéance physique et psychique, ce qui le dérouté complètement et le conduit à l'anéantissement à cause de la cruelle sensation de ne plus s'appartenir. En quoi cette vision si sombre et obscure de l'être peut-il conduire à une régénérescence ? En fait, cette perception de l'inconscient à travers la manifestation incontrôlable de la pensée du personnage rêveur révèle la faille de cet esprit. C'est Curator qui n'a pas su protéger son fils de la débauche dans le luxe, c'est Hans qui n'a pas réussi à se rapprocher d'un fils, qui pourtant, lui était cher, c'est Renardet en proie à ses

---

<sup>1</sup> Le cauchemar étant le récit d'un événement horrible se terminant le plus souvent par la mort, donc par une issue fatale, le pessimisme ne peut que régner dans les lignes le racontant.

pulsions sexuelles et bestiales en tant que criminel. L'expérience douloureuse de ces hommes transparait dans leur rêve et s'exprime sous la forme concrète d'un cadavre-fantôme, de la sorte, c'est une 'vision de sang' qui est mise en avant et celui-ci est à rattacher directement à une pulsion vitale, à une énergie de vie. La 'mort bleue' est la manifestation du sang de la mort, appelons-la, la 'mort rouge' et par ce jeu des couleurs, c'est une valorisation de la vie qui est mise en scène. Les morts ne ressusciteront pas, les malades Carsten et Hans ne guériront pas, le suicidé, Renardet, ne reprendra pas vie, cependant, à travers ces lignes directement associées à la pulsion de mort, c'est une pulsion de vie que le lecteur doit y recueillir. Les personnages sont condamnés à un rêve tragique, les laissant pantois et sans illusion, voire mort, pour Renardet, mais derrière cette vision tragique, c'est une manifestation à la vie qu'il faut trouver, il y a survivance après le cauchemar dans l'entremêlement de la 'mort bleue et de la 'mort rouge', d'autant plus marquante dans la petite Roque lorsque le sang de Renardet vient se mêler à l'eau de la Brindille : « La Brindille entourait cette roche, et sur ses eaux élargies, cet endroit, claires et calmes, on voyait couler un long filet rose de cervelle et de sang mêlés. » (Ib., II, 650) C'est dans la chute de cette nouvelle que s'exprime le mieux le dépassement du bleu sur le rouge, parachevant la victoire du bleu de l'eau sur le rouge du sang. Chez Storm, c'est différent, puisque la victoire se raconte à travers la naissance d'une autre génération, ce que nous verrons dans le chapitre suivant.

### 3.2 Le principe de régénération : entre absence et présence

Le principe et l'idée de génération sont le fondement du naturalisme qui s'impose en tant qu'élément déterminatif de l'atavisme<sup>1</sup> en ce qu'il concerne une forme d'hérédité selon laquelle l'individu hérite des caractères ancestraux qui se trouvaient chez ses parents immédiats ; l'hérédité physique et psychologique rejaillit ainsi de génération en génération. Reprenons juste l'exemple de l'alcoolisme, qui, chez Zola prévaut, d'un roman à l'autre dans la famille des Rougon-Macquart<sup>2</sup>. En effet, le principe de génération est respecté chez Zola

---

<sup>1</sup> Voici ce que dit Paul Bourget à propos de l'atavisme in *Le disciple*, Paris, A. Lemerre, 1889, p. 172 : « J'essayais de me procurer la sauvagerie griserie animale que j'avais connue jadis dans des courses semblables. Persuadé, comme je le suis, des lois de l'atavisme préhistorique, je m'efforçais, par cette sensation de la marche forcée et celle des hauteurs, d'éveiller en moi l'esprit rudimentaire de la brute ancestrale, de l'homme des cavernes dont je descends, moi comme les autres. »

<sup>2</sup> Emile Zola étudie scientifiquement la déchéance de Coupeau qui est progressive mais inéluctable, il en rend compte dans *L'Assommoir*. Voir feuillets 94 et 97 des notes préparatoires de Zola qui se réfèrent au traité *De*

dans les vingt romans qui constituent cette fresque familiale, l'objectif étant d'observer, d'étudier et d'analyser les sciences de l'hérédité et de la descendance sur des générations. Ainsi, l'objet d'étude que s'impose Zola se veut scientifique et rationnel en ne décrivant pas seulement une histoire qui appartient à cette famille, mais aussi en la scrutant à la loupe, dans les moindres interstices afin d'explorer en profondeur le mécanisme des générations unissant une famille dans ses transformations héréditaires. L'idée de considérer la génération à venir permet de se détacher du présent ancré dans des événements funestes et tragiques. La génération est proche de l'acceptation d'un avenir forcément différent du présent dont les tenants et aboutissants ne peuvent être envisagés que meilleurs que ce qui existe au moment présent pour une génération de personnages. Le futur peut être pensé sous un jour plus positif, tandis que les personnages sont conscients d'un passé et d'un présent qui penchent vers le malheur, pour le dire trivialement, il y a toujours espoir à penser que ce sera mieux demain, de la sorte, le personnage se défait de l'idée tragique, Clément Rosset dit : « Là où l'homme tragique voit un destin insurmontable, l'homme moral voit un asservissement surmontable dans le devenir, et il faut donc travailler à désasservir les hommes de ces chaînes présentes. »<sup>1</sup> Le philosophe voit dans ce sens la possibilité de s'échapper d'un temps tragique en se réfugiant dans un passé rêvé, ce qui est le cas, par exemple pour Carsten lorsque ses souvenirs le portent dans le passé au moment de cette sortie en mer avec son petit garçon Heinrich jusqu'à la découverte du cadavre qui vient supplanter cette vision idyllique (cf. chapitre précédent) ; ou dans un avenir heureux, ce que nous allons analyser dans ce paragraphe. Clément Rosset le dit en ces termes :

Le mieux ne peut se développer que dans un temps de rêve, soit dans un passé idéal, soit dans un avenir idéal, entendons par-là, un passé qui était bien avant le passé, et un avenir, bien après l'avenir ; tous deux, affranchis, en fait, du temps, et qui pourtant affirment malhonnêtement le temps.<sup>2</sup>

Si chez Zola, l'idée consiste à montrer que la génération est synonyme de défaillance, de dégénérescence et de déchéance, au contraire, nous souhaitons prouver que la génération est proche d'un avenir réservé à l'espoir. En suivant le raisonnement de Clément Rosset, nous

---

*l'alcoolisme* dans lesquels nous lisons les différentes étapes de la maladie conduisant au stade ultime qu'est le *delirium tremens*.

<sup>1</sup> Clément Rosset, *La philosophie tragique*, op. cit., p. 110-111.

<sup>2</sup> *Ib.* p. 129.

cherchons à considérer qu'à partir du pire ne peut que se constituer le meilleur, bien des épreuves ont été surmontées pour permettre à une famille de se diriger vers l'espoir :

Rien de plus : il ne s'agira aucunement de rechercher [...] les liens logiquement nécessaires qui permettraient, une fois posé un 'mal' quelconque, de mener, de mal en pis, jusqu'à l'évidence philosophique du pire. D'un tel enchaînement événementiel – utilisé par exemple par Zola, dont l'itinéraire romanesque est de composer la génération d'un désastre à partir de la faille qui menace l'édifice au début de chaque volume – il ne sera pas question ici [dans l'œuvre de Clément Rosset, R.L.] Une telle logique du pire, qu'elle soit d'ordre philosophique ou romanesque, suppose en effet, que soit déjà donnée l'existence d' 'événements' : existence que conteste la philosophie tragique, ou plutôt en deçà de laquelle elle recherche le terrain spécifique de son savoir. 'Logique du pire' ne signifie donc rien d'autre que : *de la philosophie tragique considérée comme possible*.<sup>1</sup>

Dans notre travail, la philosophie tragique mise en scène dans les nouvelles à l'étude est considérée comme possible à travers son inscription au sein du principe des générations. Nous étudierons le principe de génération à travers quatre points de vue : d'abord, nous observerons les couples sans enfant ; ensuite nous remarquerons que les célibataires participent également à ce système ; puis, nous nous intéresserons aux enfants ; enfin, nous montrerons qu'à travers l'écriture subsiste ce désir de faire naître la force de vie des générations à venir. Commençons cette approche par la description et l'analyse des personnages non régénérateurs ; nous nous pencherons ensuite sur le cas particulier de Miss Harriet, célibataire sans enfant qui se construit sur ce principe d'élan vital.

### **L'absence de régénération à travers les couples sans enfant**

Repérons en premier lieu que les deux premières catégories, les couples sans enfant et les célibataires, ne sont pas directement porteuses d'espoirs ou d'avenir, au contraire, elles sont plutôt le signe d'un désenchantement et par conséquent d'un pessimisme marquant. Cependant, nous expliquerons comment elles peuvent également être la voie vers une régénérescence. Le couple est souvent instigateur d'espoir car il est générateur d'une descendance probable à travers la naissance d'un ou plusieurs enfants. Or, dans certaines

---

<sup>1</sup> Ib., p. 14

nouvelles, bon nombre de couples se forment ou existent, mais sans enfant, l'homme et la femme se suffisant à eux-mêmes. Leur relation n'est donc pas porteuse d'un nouvel élan de vie vers l'avenir, mais au contraire est la marque d'une stagnation dans le présent, que ce soit par choix ou subi, volontaire ou involontaire. Cette situation se retrouve en particulier chez Maupassant dans deux nouvelles en particulier, il s'agit d'*Une aventure parisienne* et de *La parure*. Dans le premier texte, une provinciale est insatisfaite de sa relation conjugale, trop honnête à son goût, par conséquent, elle recherche l'aventure amoureuse dans la capitale. Elle forme un couple d'un soir avec l'écrivain Jean Varin qui lui fait perdre très vite toutes ses illusions. En effet, son petit rêve de couple charmant en compagnie d'un homme charmant rencontre très vite la déception et le désenchantement. Il n'y a peu à espérer de cet homme qui ronfle et qui ne s'occupe guère d'elle comme elle le souhaiterait. Ce couple en tant qu'amants, disons, 'officieux', équivaut pour la provinciale à son couple 'officiel', c'est-à-dire, équivaut à pas grand chose de valorisant pour elle. Elle quitte Paris et avec la capitale, elle quitte tous ses enchantements, ses rêves d'Emma Bovary déçue<sup>1</sup>, il ne lui reste alors que ses larmes pour « sangloter » (*Une aventure*, I, 335) L'expérience amoureuse est ici synonyme de blasement et de satiété des sentiments, c'est la recherche de l'amour sensuel et physique, de l'amour corrompu dans l'unique envie de rencontrer la volupté avant d'arriver à l'acte de procréation et donc dans l'intention de perpétuer la génération, c'est la satisfaction personnelle et donc égoïste que recherche la provinciale dans cette quête de l'amour illusoire, de la sorte, elle ne fait que se confronter à sa propre contradiction de petite bourgeoise, exactement comme Emma Bovary. La chute dans le réel, la prise de conscience de sa petitesse au sein de cette absurdité amoureuse en est d'autant plus violente. Chez Emma, c'est le suicide, chez la

---

<sup>1</sup> Emma Bovary est caractérisée par la déception. Par exemple, la vie conjugale n'est pas comme Emma l'imaginait. Dès le début de son mariage, elle est déçue de son mari, Charles Bovary, qui n'a jamais compris ses sentiments et sa passion. Leurs pensées sur la vie sont différentes et ils ne partagent aucune intérêt commun. Donnons cette citation à ce propos : « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, [...] sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. [...] il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman », extraite de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2009, p. 92. Cette déception de la vie est appelé 'bovarysme'. Nous pourrions signaler la même chose à propos du personnage de Jeanne de *Une vie* de Maupassant, texte dans lequel la déception de la femme est là encore significative. En effet, Jeanne est déçue par les rêves romantiques de son adolescence, par conséquent, sa vision de la vie est pessimiste : « 'C'est fini, tout ça'; et une larme tombait sur ses doigts qui poussaient l'aiguille. », Guy de Maupassant, *Une vie*, Paris, Gallimard, 1974, p. 125. Lire à ce propos l'étude intéressante de Rama Alshammari intitulée « La critique réaliste de Flaubert et Maupassant sur la situation de la femme à travers les personnages d'Emma et de Jeanne. » <http://www.diva-portal.org/> Site consulté en mars 2014.

provinciale, ce sont les sanglots révélateurs d'une attitude emplie de déception sur l'existence, évidemment, dans cette position, la provinciale, en couple, ne peut pas penser à mettre au monde des enfants porteurs de l'avenir, mais au contraire, elle ne peut que se terrer dans ce désenchantement et enterrer avec elle toute vie possible. La provinciale, en ayant touché le fond du désespoir, pourrait se voir capable de remonter la pente de l'élan de vie en s'écartant des désirs satisfaits, ce serait comme un appel à la raison et à la sagesse, une sorte d'appel à l'ataraxie<sup>1</sup>.

La seconde nouvelle mettant en scène un couple sans enfant est *La parure*. Ici encore, il est question d'égoïsme et de désenchantement, puisque Mme Loisel est en proie à son désir ardent de paraître la plus jolie à la cérémonie organisée par le ministre de l'Instruction publique, pour cela, elle emprunte la parure de son amie, Mme Forestier, qu'elle perd et pour laquelle elle va se ruiner afin de pouvoir la rembourser. M. Loisel est pris dans le jeu mesquin de sa femme éternellement insatisfaite, il cherche à la voir heureuse et répond donc à tous ses caprices de femme aimée. Cependant, c'est dans cette attitude que le malheur se produit, parce que le couple, et en particulier, Mme Loisel, est entièrement tourné et centré sur lui-même, l'extérieur, notamment en imaginant la vie avec des enfants, n'est pas considéré, sauf l'extérieur en tant que regard approbateur sur soi, en tant que regard flatteur et adulateur ; dans cette optique, M. et Mme Loisel perdent tout sens de l'expérience de vie puisque toute l'intention n'est portée que sur leur propre ego, ce qui tuera au sens figuré Mme Loisel. Cette dernière est l'opposé exact de son amie à qui elle a emprunté la parure, Mme Forestier, qui elle, se moque éperdument de l'argent, la preuve, sa parure est une fausse, et qui se désintéresse complètement du regard des autres. Elle vit pour elle, mais aussi pour les autres, son regard est détaché d'elle-même, en quelque sorte, elle est beaucoup plus généreuse que Mme Loisel. Si Mme Loisel ne met pas au monde de bébé et passe sa dure existence à travailler afin de rembourser le collier perdu, pendant ce temps, Mme Forestier, elle, a des enfants, elle est par ailleurs, toujours aussi jolie et profite de la vie, elle est dans l'élan de vie, au contraire de son amie. Le texte place ainsi en opposition complète les deux femmes, l'une, Mme Forestier étant tournée vers la vitalité, à la différence de Mme Loisel, qui elle, sombre du côté néfaste et sombre de l'existence. L'une se situe dans la lumière, dans le bonheur, dans

---

<sup>1</sup> L'ataraxie en philosophie est le repos de l'âme. Relevons à ce propos la réflexion de Benjamin Constant : « Les devoirs et les intérêts de la vie commune sont un poids douloureux qui étouffe les facultés intellectuelles. Les philosophes anciens l'avaient bien senti : l'ataraxie qu'ils recommandaient n'était que la séparation des deux genres de vie que de nos jours les hommes s'opiniâtrent à concilier. », Benjamin Constant, *Journaux intimes*, Paris, Paul Ollendorf Editeur, 1895, p. 147.

la vie, avec des enfants, tandis que l'autre se trouve dans la l'obscurité, dans le désespoir, dans la mort, sans enfant. Le destin se joue-t-il des personnages en leur présentant sous les yeux l'élan de vie et en leur retirant aussitôt ? Mme Loisel, comme la provinciale d'*Une aventure parisienne* est le modèle type de la femme qui rêve d'une autre vie, d'un autre destin, d'une existence plus plaisante et agréable à ses yeux et aux yeux des autres, il s'agit en fait du désir jamais satisfait et donc de l'insatisfaction éternelle, sorte de tonneau des Danaïdes jamais rempli. Le rêve dans l'insatisfaction est l'opposé de l'ataraxie recherchée, empêchant la spontanéité présente, comme celle dans laquelle se trouvent Mme Forestier avec un de ses enfants. Par conséquent, une fois encore, il est question ici de pessimisme plus que d'élan de vie. Cependant, c'est en offrant le contraste entre les deux femmes que Maupassant donne à réfléchir sur ce qu'est le véritable élan de vie, ainsi que sur les futilités de l'existence qui ne permettent pas d'atteindre ce renouveau et cette régénérescence. En quelque sorte, Mathilde Loisel est l'anti-élan vital par excellence, elle constitue le chemin à ne pas suivre pour gagner le renouveau.

### **L'absence de génération ou la régénération non choisie à travers le personnage célibataire<sup>1</sup>**

Chez Storm, c'est un peu plus compliqué, la figure du célibataire apparaît à travers celle du veuf, en effet, avec Carsten, c'est un homme d'un certain âge qui est décrit, ayant perdu sa jeune femme aimée, Juliane à la naissance de son fils. Il devient père célibataire s'occupant au mieux de son fils, souhaitant pour lui le meilleur et désespérant le voir ressembler tant à sa mère, que ce soit physiquement ou psychiquement. Chez Maupassant, nous trouvons trois célibataires en tant que tels : maître Hauchecorne dans *La ficelle*, le maire Renardet dans *La Petite Roque* et le vagabond dans la nouvelle éponyme. Maître Hauchecorne est le paysan célibataire dont toute la vie n'est centrée que sur son dur labeur et la nécessité absolue de gagner de l'argent dans la seule intention de survivre. La découverte du bout de ficelle le précipite dans la folie et la mort à petit feu. En effet, c'est un personnage seul en proie à la moquerie de tous ceux qui l'entourent, rien ne peut le tirer d'affaires, il est complètement sous la main mise des railleries de la ville. Il est d'autant plus risible qu'il est seul, sans enfant ni épouse qui pourraient prendre sa défense. Il est le révélateur d'une existence plongée dans la solitude sans possibilité de se régénérer. En cela, il est particulièrement pathétique, nous souffrons avec lui car nous savons qu'il est perdu et que

---

<sup>1</sup> Relevons que les narrateurs que nous rencontrons dans les textes sont tous célibataires.

rien ni personne ne peut le sauver de la situation aberrante dans laquelle il se trouve. La régénération est inexistante, le texte se replie, s'enroule sur lui-même, tout comme le paysan se perd dans ses propres explications sans aucun regard bienveillant, mais au contraire méprisant. Après lui, il n'y aura plus trace de Hauchecorne, la génération à venir est inexistante. Idem avec le maire Renardet, qui, devenu veuf et sans enfant, se retrouve célibataire en proie à ses pulsions sexuelles inassouvies, se jetant sur la petite Roque tel un animal sans raison, seul, il est désespéré :

Seule, une pensée vague le hantait depuis trois mois, la pensée de se remarier. Il souffrait de vivre seul, il en souffrait moralement et physiquement. Habitué depuis dix ans à sentir une femme près de lui, accoutumé à sa présence de tous les instants, à son étreinte quotidienne, il avait besoin, un besoin impérieux et confus de son contact incessant et de son baiser régulier. (*La Petite Roque*, II, 637-638)

La pulsion sexuelle ne correspond nullement à un désir de régénération, de procréer dans l'intention de mettre au monde un enfant qui sera successeur de ses parents, au contraire, dans ce cas de figure, la pulsion participe à la dépossession d'un être et à l'instinct dominateur d'un homme. C'est l'instinct d'accouplement qui se manifeste ici, mais en aucun cas, dans l'objectif de régénérescence, mais plutôt dans l'expression sexuelle à l'état brut : « il se sentait poussé vers elle [...] par un emportement bestial qui emportait toute sa chair [...] ». (Ib., II, 639) L'homme n'appartient plus à l'espèce humaine, mais devient bête incontrôlable, capable des pires crimes, tels le viol et le meurtre d'une enfant. L'expression de la régénérescence est bafouée car il n'est pas possible pour cet homme d'imaginer avoir un enfant avec la petite Roque, ce n'est pas une simple manifestation de la perpétuité de l'espèce, mais plutôt l'expression d'un désir bestial qui ne répond à aucun souhait de régénération. En cela, le maire Renardet, en proie à sa libido, participe à son propre malheur et ne peut être sauvé de son instinct de bête, il ne lui reste qu'une seule issue, celle de se donner la mort en se jetant de la tour du Renard. Par le nom, cette tour se rapproche du patronyme de Renardet et le lie en fin de compte à l'espèce animale à laquelle il appartient désormais. Ceux-ci répondent à l'appel de la nature, à la régénération de l'espèce, sans raisonner, sans sentiment, simplement dans l'objectif de perpétuer leur race au cours des siècles. Renardet en appartenant à cette catégorie rappelle que l'être humain répond également à des besoins vitaux, dont sexuels, dont il n'est pas forcément le maître. Le vagabond est également un célibataire qui erre à la recherche d'un travail comme Renardet, il est en proie, lui aussi, à son

instinct sexuel lorsqu'il se jette sur « une grande fille, une servante qui rentrait au village, portant aux mains deux seaux de lait, écartés d'elle par un cecl de barrique. » (*Le vagabond*, II, 866) Il la viole sans état d'âme, en proie à un désir sexuel incontrôlable : « Il la saisit par les épaules, et, sans dire un mot, la culbuta sur le chemin. » (Id.) La réaction de la laitière est remarquable, en effet, elle est en colère après le vagabond, parce que son lait s'est répandu sur le sol, non, parce qu'il l'a violée. La scène est considérée ici par Maupassant de manière légère, la laitière n'attirant pas la pitié sur elle puisqu'elle n'est en effet « pas très fâchée » (Id.) d'être prise par le vagabond, mais par contre, « emplie de fureur » (Id.) à la vue de tout ce lait gâché. La nature pousse cet homme à se jeter sur cette fille qui ne se refuse pas complètement à lui : « [...] et voyant bien à présent qu'il n'en voulait pas à sa vie, elle céda, sans trop de peine [...]. » (Id.) Cette scène manifeste la force de la nature sur les êtres vivants non dans celui du désir et de l'amour, les individus répondent seulement à cette loi biologique. En cela, la relation amoureuse perd toute sa magie et devient un acte répondant à un besoin naturel. La régénération de l'espèce, si elle s'effectue, se produit, sans le contrôle des êtres, mais plutôt sournoisement et perfidement. C'est une image pessimiste de l'acte sexué qui nous est offerte ici, il ne s'agit même pas d'amour puisque l'accent est mis sur l'erreur de la création qui engendre des êtres seuls au monde devant se débrouiller dans des situations ingérables, telle la crise de 1882 ; leur réservant un sort injuste et inéquitable, les poussant dans les bras des uns et des autres dans un intérêt de survie. La régénération, si elle se produit dans ce cas de figure, prend une tournure bien négative et sombre puisqu'elle échappe à ceux qui s'y emploient.

### **Une célibataire à part, Miss Harriet en tant que principe régénérateur**

La vieille anglaise, Miss Harriet, est comparée à tous ces « pauvres êtres solitaires, errants et tristes des tables d'hôtes, pauvres êtres ridicules et lamentables [...]. » (*Miss Harriet*, I, 886) L'image de Miss Harriet n'est pas très valorisante, elle est peu aimée de la maison d'hôtes et du village, cependant, le narrateur a pitié d'elle, tandis que l'Anglaise s'éprend de lui. Elle est la représentation de l'être perdu qui se noie dans les méandres de son existence, se situant à part des autres individus, car différente dans sa manière de vivre et d'apparaître, par conséquent, rejetée et moquée. Elle attire l'attention et émeut, mais ne recueille que médisance sur son cas. Le narrateur s'attache à sa bizarrerie, sans tomber amoureux d'elle, comment le pourrait-il ? Par conséquent, le surprenant en train de s'acoquiner avec la bonne, Miss Harriet, de désespoir, se jette dans le puits. De cette femme célibataire n'a pu naître aucune nouvelle génération, cependant, par sa mort, c'est la vie

qu'elle fait naître, à partir du néant vers lequel elle a préféré se diriger, c'est l'élan de vie qui pointe :

Elle [Miss Harriet, R.L.] allait maintenant se décomposer et devenir plante à son tour. Elle fleurirait au soleil, serait broutée par les vaches, emportée en graine par les oiseaux, et, chair des bêtes, elle redeviendrait de la chair humaine. Mais ce qu'on appelle l'âme s'était éteint au fond du puits noir. Elle ne souffrait plus. Elle avait changé sa vie contre d'autres vies qu'elle ferait naître. (*Miss Harriet*, I, 894)

L'élan de vie se situe exactement dans ce passage qui fait de la mort un élan de vie, qui fait de la putréfaction et de la pourriture, du fumier pour que puissent de nouveau pousser les fleurs et les arbres. La régénérescence se construit dans ce mouvement de regain, quand le fumier devient terreau de vie, quand la mort devient élan d'existence. Miss Harriet, dans sa situation de célibataire étrange et mise au ban d'une certaine société car trop différente de ses concitoyens, devient le noyau existentiel d'une nouvelle génération malgré sa disparition et sa mort. Le souffle des morts manifesté par le baiser que Léon Chenal, le narrateur, insuffle à la morte, devient le souffle de vie, la mort perd son caractère inquiétant pour se manifester en tant que passage dans la vie. C'est comme une survie, un dépassement de la mort dans la vie, ce que nous appelons l'élan de vie ou la régénération. Chez Schopenhauer, le suicide est la volonté de rejeter la volonté : « C'est bien parce que le suicidaire ne cesse de vouloir qu'il cesse de vivre, et la volonté s'affirme ici précisément par l'abolition de son phénomène, parce qu'il ne peut plus s'affirmer d'une autre manière. »<sup>1</sup> Il ne s'agit pas de faire l'apologie du suicide, loin de là, mais de voir qu'au contraire :

[...] l'individu suicidaire veut la vie ; ce n'est que des circonstances sous lesquelles cette vie s'est déroulée pour lui qu'il n'est pas satisfait. Il ne renonce nullement à la volonté de vivre, mais seulement à la vie, en détruisant son phénomène singulier. Il veut la vie, il veut l'affirmation du corps et la libre existence de celui-ci, mais le tissu embrouillé des circonstances ne le permettant pas, il est affligé d'une grande souffrance.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde*, op. cit., I, p. 733.

<sup>2</sup> Id.

Dans la pensée de Schopenhauer, Maupassant fait naître de cette souffrance la mort, mais de cette mort va s'élever de nouveau la vie, en quelque sorte, la mort n'est pas une fin, elle est un commencement d'autre chose indicible, Miss Harriet en est la représentation-même.

### **L'absence de régénération ou la régénération à travers l'image de l'enfant**

S'il existe une opposition majeure entre Storm et Maupassant, elle se situe justement dans la considération de l'enfant. En effet, comme nous avons déjà pu l'observer plus haut concernant l'image du couple sans enfant et celle du célibataire, chez Maupassant, le point de vue sur la régénération est extrêmement négatif, obéissant en fait aux lois de la nature, sans prise de décision du personnage en question ; ainsi le principe de régénération se construit sur une base pessimiste, sauf, dans le cas, nous l'avons vu, de Miss Harriet. Concernant la prise de position quant aux enfants, il en est exactement de même. Ainsi, chez Maupassant, l'enfant ne participe pas activement à la régénération, mais est le fruit de cet instinct sexuel. L'enfant devient l'élément révélateur de l'obéissance à cette loi à laquelle aucun individu ne peut échapper, à laquelle il est totalement soumis sans pouvoir y prendre part, sans en comprendre le principe fondateur. L'enfant suit un chemin extrêmement négatif, chez le nouvelliste français, l'enfance va être violentée, violée, ratée ou endettée, à la différence de Storm chez qui nous trouverons un enfant véritablement noyau d'une nouvelle génération à venir, si possible bien heureuse.

### **3.3 La régénération chez les deux nouvellistes**

#### **Chez Storm**

L'hérédité est largement attestée chez les écrivains naturalistes, en particulier chez Zola dans le *Roman expérimental* en 1881. Voici ce qu'il dit à propos du roman expérimental dans le cadre d'une étude sur l'hérédité :

Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. Ainsi donc, nous nous appuyons sur la physiologie, nous prenons l'homme isolé des mains du physiologiste, pour continuer

la solution du problème et résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société.<sup>1</sup>

Ces lignes résument clairement ce qu'est la doctrine naturaliste dans son rapport à une étude sur l'homme et l'hérédité. Les phénomènes humains peuvent ainsi être déterminés en rapport avec l'hérédité et le milieu social dans lequel l'individu évolue. Dans tous les cas, cet être ne peut être considéré seul, détaché des gènes qui le constituent ou de la famille de laquelle il dépend. Zola fait le choix d'étudier et de prouver le poids l'hérédité en écrivant les Rougon-Macquart, ainsi, il écrit dans la préface :

Je veux montrer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.<sup>2</sup>

Cette analyse sur l'hérédité se situe justement dans une réflexion de la fin du XIXème siècle, mêlant la littérature à la science dans sa recherche de la précision et de la compréhension du fonctionnement de l'être humain. De la sorte, Zola cherche à se présenter comme un savant, un scientifique tel un chimiste ou un médecin, tentant par le biais du roman d'écrire une vérité sur le développement d'une famille en proie à la génétique, indissociable du caractère héréditaire des ancêtres. La méthode expérimentale propre aux sciences s'applique directement à la littérature. Le romancier devient observateur et expérimentateur de ce qui se passe sous ses yeux et le roman devient miroir d'une société, d'une famille, d'un personnage dont le fonctionnement est analysé à travers le microscope du romancier. Rien ne lui échappe, ni un fait social, ni un tempérament, ni les sentiments ou les passions, tout, jusqu'à l'esprit même du personnage est scruté sous la loupe de l'hérédité. Le roman naturaliste devient ainsi un roman expérimental, dans le sens scientifique du terme, qui rend compte de l'importance de l'hérédité dans les différentes interactions et actions des personnages au sein même d'une société autant étudiée que ce dernier. C'est tout un mécanisme et un fonctionnement qui devient l'enjeu d'une étude approfondie de l'écrivain.

---

<sup>1</sup> Emile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006, p. 42.

<sup>2</sup> Emile Zola, *La fortune des Rougon*, Paris, Ellipses, 1994, préface, p. 16.

Chez Bergson, l'hérédité est un fait biologique qui fait que le même caractère biologique se transmet de l'espèce à l'individu, de l'ancêtre au descendant. En fait, il faut voir chez le philosophe, plutôt l'idée que c'est une continuité de vie qui se transmet, pas seulement la passation d'un être à l'autre d'un même caractère ou de mêmes caractéristiques : « Que sommes-nous en effet, qu'est-ce que notre caractère, sinon la condensation de l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance, avant notre naissance même, puisque nous apportons avec nous des dispositions prénatales ? »<sup>1</sup>

Par conséquent, il n'y a plus de création ni d'évolution possible lorsque les gènes ont des formes prédéterminées. Bergson met l'accent sur la possible recombinaison des gènes en comptant sur l'intervention du hasard pour expliquer l'évolution créatrice, possible dans le mouvement qui se manifeste à travers l'idée de durée :

Notre passé se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée et sous sa forme de tendance, quoiqu'une faible part seulement en devienne représentation. De cette survivance du passé résulte l'impossibilité, pour une conscience, de traverser deux fois le même état.<sup>2</sup>

C'est cette situation, cette poussée qui ne se produit qu'une seule fois, que nous dénommons 'élan vital', système auquel est rattachée la notion d'hérédité et de passé. Les trois nouvelles de Storm dans lesquelles l'hérédité est au cœur, sont le noyau véritable d'une analyse expérimentale et naturaliste de personnages en train de se mouvoir, d'une part dans une famille, d'autre part, dans une société elle-même observée sous un angle scientifique. *Curator* présente la décadence d'une famille dont Heinrich est l'emblème dans sa mission de porter les gènes fatals, hérités de sa mère, elle-même vouée aux séductions de la vie malgré les rappels à l'ordre de Carsten. Rien n'y peut, la mère a contaminé son fils dans ses frasques qui la conduisent à sa perte, tout comme son fils, mettant à mal les valeurs sacrées auxquelles Carsten tient par-dessus tout, comme l'honnêteté, la probité ou la moralité. C'est à un fiasco complet auquel le lecteur assiste, tandis que Carsten n'est que l'observateur impuissant de toute cette décadence, dans les traits de son fils, c'est sa femme, la mère de ce dernier qu'il

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 5.

<sup>2</sup> Id.

reconnaît : « 'Juliane ! dit-il, Ton fils ! Lui aussi va me déchirer le cœur !' »<sup>1</sup> (*Curator*, 41) Cette mère frivole a transmis à son fils ses gènes d'insouciance, d'insignifiance, de futilité et de vanité au grand désespoir de Carsten qui ne peut qu'assister impuissant à ce triste constat sans pouvoir rien y changer. Carsten a beau se raccrocher à des points fixes et rassurants de la famille tels que la maison, image de la génération par excellence puisque Carsten l'a « hérité(e) de son père que l'aïeul avait fait construire [...] »<sup>2</sup> (*Ib.*, 15) ou le tableau des ancêtres témoin, selon Carsten, des « 'morts [qui, R.L.] eux aussi laissent derrière eux une faible lueur sur la terre ; et ceux qui leur survivent ne doivent pas oublier qu'ils se tiennent dans le reflet de cette lumière afin de garder purs leurs mains et leurs visage'. »<sup>3</sup> (*Ib.*, 32) Malgré ces points d'ancrage à la génération précédente, il n'empêche que Heinrich n'échappe pas à la loi génétique qui le rattache dans son caractère à sa mère. Ni la maison, ni le tableau des ancêtres en tant qu'objets de référence des générations antérieures ne peuvent se soumettre à la décadence de Heinrich héritée de sa mère. En quelque sorte, les points de repère de Carsten ne sont qu'illusoire et vains car le mécanisme de l'hérédité qui a touché Heinrich s'est mis en marche dès sa naissance et ce dernier ne peut nullement y échapper. Cette hérédité est toute puissante, Carsten en est bel et bien conscient, il ne peut détourner son fils du vice et de la faute, comme il n'a pu empêcher sa mère de tomber dans les méandres de la légèreté, voici comment Carsten présente ce cas particulier qu'il détermine comme une généralité, en s'adressant à sa sœur Brigitte : « Je te le dis, chaque homme apporte au monde, avec lui sa vie toute faite ; et tous ceux qui, en remontant les siècles, lui ont donné, ne serait-ce qu'une goutte de son sang, ont une part à son existence. »<sup>4</sup> (*Ib.*, 40) Carsten signifie par là que Juliane a participé à la vie de Heinrich en lui donnant une « goutte de son sang »<sup>5</sup> (*Id.*) et a donc de ce fait « pris part à son existence » (*Id.*) en lui attribuant également tous les défauts qui la possédaient. Cette hérédité est fatale car Heinrich ne peut s'y soustraire et Carsten en subit tout le désespoir car il a conscience de cette hérédité et de cette fatalité, cependant, il est totalement impuissant face à la déchéance de Heinrich. En cela, cette notion d'hérédité

---

<sup>1</sup> *Curator* : « 'Juliane !' sagte er. 'Dein Sohn ! Auch er wird mir das Herz zerreißen !' », II, 479.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Eigentlich hieß er Carsten Carstens und war der Sohn eines Kleinbürgers, von dem er ein schon vom Großvater erbautes Haus an der Twiete des Hafenplatzes ererbt hatte [...]. », II, 456.

<sup>3</sup> *Ib.* : « [...] Auch von den Toten bleibt auf Erden noch ein Schein zurück ; und die Nachgelassenen sollen nicht vergessen, dass sie in seinem Lichte stehen, damit sie sich Hände und Antlitz rein erhalten. », II, 471.

<sup>4</sup> *Ib.* : « ' Ich sage dir, ein jeder Mensch bringt sein Leben fertig mit sich auf die Welt ; und Alle, in die Jahrhunderte hinauf, die nur einen Tropfen zu seinem Blute gaben, haben ihren Teil daran. », II, 478.

<sup>5</sup> *Id.* : « [...] einen Tropfen zu seinem Bluten. »

possède un ressort tragique qui pourrait conduire à une vision extrêmement pessimiste de l'existence de la part de Storm, pourtant, ce n'est pas cela que le nouvelliste développe dans cette nouvelle. Au contraire, c'est un regain d'énergie et de vitalité qu'il met en avant dans la toute fin de son texte, effectivement, la régénération se passe avec la naissance de l'enfant de Anna et de Heinrich, le petit-fils de Carsten. C'est comme si ce garçon avait rompu une sorte de malédiction qui s'était abattue sur la famille, puisqu'il rayonne de bonheur et qu'il possède les yeux de son grand-père :

‘C'est ton fils, Anna, tout à fait ton fils !’ avait-il coutume de dire après avoir longuement observé le jeune garçon. ‘Il a un visage heureux !’ » Alors Anna acquiesçait d'une signe de tête et disait en souriant, ‘Oui, grand-père ; mais ce sont vos yeux qu'il a.’<sup>1</sup> (Ib., 88)

C'est aussi l'hérédité qui agit dans ce cas de figure. La dégénérescence a été sectionnée puisque le petit-fils par sa ressemblance avec son grand-père et sa mère, ne semble pas posséder les gènes de son père ou de sa grand-mère. La génération à venir est donc porteuse d'espoir, elle se dirige vers un bonheur certain. Voici comment Storm conclut son texte :

Ainsi la vie continue-t-elle de génération en génération : l'espoir grandit avec chaque individu ; mais personne ne songe qu'avec chaque bouchée donnée à son enfant, c'est une part de sa propre vie qu'on lui cède en même temps, bientôt inséparable de la sienne. Heureux celui dont la vie a trouvé un havre sûr dans la main de son enfant ; mais heureux aussi celui à qui, de tout ce qu'il a possédé un jour, une main est restée, une seule main, miséricordieuse, pour arranger les ultimes coussins où se posera sa pauvre tête.<sup>2</sup> (Ib., 88-89)

---

<sup>1</sup> Ib. : « ‘Dein Sohn, Anna ; ganz dein Sohn !’ pflegte er nach längerer Betrachtung auszurufen. ‘Er hat ein glückliches Gesicht !’ Dann nickte Anna und sagte lächelnd : ‘Ja, Großvater ; aber der Junge hat ganz Eure Augen.’ » , II, 521.

<sup>2</sup> Ib. : « Und so geht es fort in den Geschlechtern : die Hoffnung wächst mit jedem Menschen auf ; aber keiner denkt daran, dass er mit jedem Bissen seinem Kinde zugleich ein Stück des eigenen Lebens hingibt, das von demselben bald nicht mehr zu lösen ist. Heil dem, dessen Leben in seines Kindes Hand gesichert ist ; aber auch dem noch, welchem von Allem, was er einst besessen, nur eine barmherzige Hand geblieben ist, um seinem armen Haupte die letzten Kissen aufzuschütteln. » , II, 521-522.

L'observation de Storm est bien remplie d'espoir, il défend cette théorie de l'hérédité et de son côté fatal conduisant les uns et les autres à la décadence, entraînant dans celle-ci les membres d'une famille pourtant pas concernés, cependant, la génération suivante peut également être le signe d'un bonheur à venir en rompant avec les traits mauvais de la génération précédente, ainsi l'hérédité n'est pas seulement porteuse de tares, mais également manifestation d'une poussée de vie heureuse. Cette nouvelle génération, ici présentée par l'enfant de Anna et de Heinrich, est la représentation concrète de l'élan vital.

Toute cette thématique du pessimisme intrinsèquement lié à l'espoir d'un avenir plus heureux rappelle le ressort tragique développé par Nietzsche qui a su lier le pessimisme « à la robustesse, à la force vitale, à l'instinct de vie. »<sup>1</sup> L'hérédité est également un des thèmes fondateurs de la nouvelle *Kirch* marquant de son sceau le poids des générations, ainsi que des maux et des biens qui l'accompagnent. Ainsi, Heinz est décrit comme étant le portrait de son père :

En tout cas, il fallait que la voie soit tracée pour son petit Heinz. Les gens ne disaient-ils pas qu'il était son portrait craché ? Son regard bien droit, toujours aux aguets, sa tête recouverte de boucles brunes, il les tirait de son père, assurait-on ; en revanche, il n'avait pas hérité de son dos courbé, mais de la taille élancée de sa mère.<sup>2</sup> (*Kirch*, 10)

Si l'on suit la logique qui découle de la nouvelle *Curator*, tandis que Heinrich est décrit en ressemblance avec sa mère et donc héritant de son caractère, nous pourrions imaginer que Heinz, décrit comme semblable à son père Hans, devrait lui aussi, hériter du caractère de son paternel. Or, il n'en est rien dans ce cas de figure précis car Heinz ne ressemble aucunement à son père, dans tous les cas, il ne correspond pas précisément à celui que Hans aurait souhaité qu'il fût, c'est d'ailleurs pour cela que le père en arrive à rejeter son fils, à l'expulser hors de la maison familiale<sup>3</sup>, pilier des générations à construire, car dans ce

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, op. cit., p. 31.

<sup>2</sup> *Kirch* : « Jedenfalls, seinem Heinz sollte der Weg dazu gebahnt werden ; sagten die Leute doch, er sei sein Ebenbild : die fest auslugenden Augen, der Kopf voll schwarzbrauner Locken seien väterliche Erbschaft, nur statt des krummen Rückens habe er den schlanken Wuchs der Mutter. », III, 61.

<sup>3</sup> Nous renvoyons ici au chapitre I sur l'étude de la maison dans ce travail.

texte également, la maison devient l'enjeu de la famille et la signification profonde de la famille et donc de l'hérédité car elle se transmet de père en fils : « L'automne avait succédé à l'été, et une deuxième année s'était écoulée depuis le court retour de Heinz dans la maison familiale. »<sup>1</sup> (Ib., 132) La maison est bien ce pilier des Kirch et ce, depuis des générations, il est notable de remarquer que l'évocation du temps à travers la manifestation des saisons est parallèle à la signification et donc à l'importance du temps qui passe, lui-même indicateur des générations qui se succèdent, la mort et la vie étant par conséquent intrinsèquement liées puisqu'un membre d'une génération ancienne qui meurt laisse place à un membre d'une génération à venir. C'est à cela que Storm arrive dans les dernières lignes de la nouvelle en parlant d'une fille qui naît à l'étage de la maison familiale :

Et ce jour passa lui aussi, ceux qui lui succédèrent poursuivirent leur marche impassible ... Au premier étage, un enfant naquit, le grand-père demanda si c'était un garçon. C'était une fille, il n'en reparla plus. Mais à quoi cela l'aurait-il avancé que ce soit un futur Christian [le mari de Lina, la sœur de Heinz, R.L.] ou au mieux, un Hans Marten ?<sup>2</sup> (Ib., 125)

Plusieurs remarques sont à soulever à partir de cet extrait : d'abord, l'évocation de la maison, et plus particulièrement de l'étage de la maison, que nous pouvons interpréter comme le signe d'un avenir possible, l'étage étant l'évocation de l'ascension vers le ciel, ce qui ne peut être qu'interprété positivement ; à l'inverse, par exemple, du bas-fond ou de la cave, qui eux, sont associés aux enfers, donc au mal. La nouvelle génération fait son apparition à l'étage de la maison familiale, donc un avenir heureux semble lui être confié. La naissance d'un enfant est la manifestation d'une génération nouvelle, par conséquent de la continuité de la lignée, donc de la vie, seul bémol ici, il s'agit d'une fille, ce qui est relevé par le silence du grand-père, il n'en « reparle plus. »<sup>3</sup> (Id.) La dernière phrase de la citation semble cependant être porteuse d'un certain pessimisme car après tout pour Hans, que ce bébé soit le successeur

---

<sup>1</sup> Ib. : « Auf den Sommer war der Herbst gefolgt, und es war um die Zeit, da Heinzens kurze Einkehr in das Elternhaus zum zweiten Mal sich jährte. », III, 127.

<sup>2</sup> Ib. : « Und auch dieser Tag ging vorüber, und die dann kamen, nahmen ihren gleichmäßigen Verlauf. – Im Oberhause wurde ein Kind geboren ; der Großvater frug, ob es ein Junge sei ; es war ein Mädchen, und er sprach dann nicht mehr darüber. Aber was hätte es ihm auch geholfen, wenn es ein künftiger Christian oder günstigen Falles ein Hans Martens gewesen wäre ! », III, 123.

<sup>3</sup> Id. : « [...] und er sprach dann nicht mehr darüber. »

de la génération de son père ou de celle de son grand-père, cela lui semble être complètement indifférent, il ne considère pas cette nouvelle génération comme l'explosion potentielle d'un nouvel axe de vie, comme si tout était perdu avec la disparition de son fils Heinz. La citation n'est donc pas l'indication d'un élan de vie, mais plutôt d'un pessimisme entretenu par Hans qui a perdu son fils et qui pense qu'aucun autre être, même issu de la famille, ne pourra jamais le remplacer. Storm évoque ici le caractère individuel et unique de chaque être, signalant que chacun est irremplaçable même s'il appartient à une famille et à la construction d'une génération. De la sorte, le nouvelliste évoque le caractère individuel d'un personnage au sein d'une famille représentative d'une génération. Ce pessimisme est le même que celui que nous avons relevé plus haut pour *Curator*. Il rappelle ici encore la réflexion nietzschéenne selon laquelle le tragique et le pessimisme sont indispensables à la vie dans le sens où le « tragique est d'abord ce qui permet de vivre, c'est l'instinct de vie par excellence. »<sup>1</sup> La vision pessimiste des générations se mêle profondément à une autre optimiste, l'une étant presque coulée dans l'autre et inséparables, indissociables. La vie apparaît comme source de douleur et de plaisir.<sup>2</sup> Cet appel à l'espoir et à la vitalité est à rattacher au Dieu Dionisos : « L'acquiescement à la vie, jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardu ; le vouloir-vivre sacrifiant allégrement ses types les plus accomplis à sa propre inépuisable fécondité – c'est tout cela que j'ai appelé dionysien ... »<sup>3</sup>

La vision pessimiste de la génération se lie donc directement à une autre plus optimiste, Storm observe ce mouvement en décrivant des personnages, que ce soit ici Carsten ou Hans, particulièrement déçus face à leur fils, Heinrich ou Heinz, mais dont l'éveil vital se relève dès la génération suivante constituée par leurs petits-enfants. Par conséquent, le pessimisme s'efface et permet aux générations de se succéder et d'aller de l'avant, il est donc bien porteur d'un élan vital évident, et ceci, Storm nous l'adresse dans les toutes dernières lignes de sa nouvelle : « Puis il [Hans, R.L.] fut enterré au cimetière de sa ville natale, auprès de son épouse silencieuse. [...] Un héritier est même né depuis longtemps, il court déjà à

---

<sup>1</sup> Clément Rosset, *La philosophie tragique*, op. cit., p. 49

<sup>2</sup> C'est ce modèle que Nietzsche qualifie d' « éternelle » en tant qu' « éternel retour de la vie » in *Crépuscule des idoles, Sämtliche Werke*, Munich, Deutscher Taschenbuch erlag, 1967-1977, p. 159. Cela indique qu'après le pessimisme jaillit cet élan de vie comme une renaissance.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *ib.*, p. 160

l'école, cartable au dos ... »<sup>1</sup> (*Kirch*, 137) Ce petit héritier rappelle l'oisillon qu'était Heinz dans les premières pages du texte. Cet enfant est la manifestation de l'élan vital, de la vie à venir qui se poursuit inlassablement. Tandis que les ancêtres meurent, la génération suivante prend sa place et lui succède, ainsi de génération en génération, indiquant un élan de vie dont le mouvement est constitué d'une avancée évidente. Cette note positive relative à la génération suivante lancée dans une continuité de vie est cependant entravée par la dernière question posée par Storm : « Mais qui pourrait dire ce qu'il est advenu de Heinz Kirch ? »<sup>2</sup> (*Ib.*, 137), comme si finalement, Storm essayait de se convaincre du côté dyonisiaque de la vie, mais qu'Apollon<sup>3</sup> dans sa loi dure et ferme régissait par-dessus. C'est par une question que s'achève la nouvelle, une interrogation qui souligne un étonnement face à la vie, une stupéfaction emplie de doutes malgré les espoirs existant et potentiels, le monde devient un élément de question, un sujet de remise en cause et Hans s'y heurte frontalement : « L'étonnement philosophique est donc au fond une stupéfaction douloureuse ; la philosophie débute, comme l'ouverture de Don Juan, par un accord en mineur. D'où il suit que la philosophie ne doit être ni spinoziste ni optimiste. »<sup>4</sup> Dans ce sens, Storm apparaît comme un auteur tempéré et modéré ne souhaitant pas faire vivre à son personnage un trop grand bonheur au risque de le voir se déléter et perdre de son énergie vitale. Le pessimisme reprend le pas car la question de la disparition de Heinz est soulevée de nouveau, et à cette question, il n'y a pas de réponse, comme si, avec cette interrogation était aussi posée la question de l'existence, de ses méandres et de son mystère, autrement dit, il y a certes élan de vie, vitalité et avancée toujours en mouvement vers un avenir prochain, cependant, rien n'est contrôlable

---

<sup>1</sup> *Kirch*, « Dann hat man ihn auf dem Friedhof seiner Vaterstadt zur Seite seiner stillen Frau begraben. Das von ihm begründete Geschäft liegt in den besten Händen ; man spricht schon von dem 'reichen' Christian Martens, und Hans Adams Tochtermanne wird der Stadtrat nicht entgehen ; auch ein Erbe ist längst geboren und läuft schon mit dem Ranzen in die Rektorschule [...]. », III,129-130.

<sup>2</sup> *Ib.* : « [...] wo aber ist Heinz Kirch geblieben ? », III, 130.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit. Apollon est le Dieu de la clarté et de la connaissance. Il est la représentation de la mesure et s'oppose dans ce sens à Dionysos qui lui, caractérise la démesure ou *hybris* en grec. La beauté apollinienne, dont il faut restaurer le soubassement pessimiste se révèle alors vitale. Elle est ce voile enchanteur qui recouvre et dissimule « la profonde horreur du spectacle du monde » (id.), cette magnifique illusion qui transfigure la dissonance et qui console l'homme grec emporté par le « fleuve glacial et terrifiant de l'existence. » (id.) Pour le dire autrement : « Il n'y a pas de surface vraiment belle sans une terrifiante profondeur. » (id.) Par conséquent, cette alliance de la douleur et de la vitalité, et dans tous les cas de figure, ce mouvement vers la vie malgré la souffrance.

<sup>4</sup> Schopenhauer, *Le monde*, op. cit., p. 851.

et tout nous échappe, la vie n'a plus de sens. Le fait de terminer son texte par une question permet à Storm de soumettre cette réflexion au lecteur et de présenter la modération comme une sagesse de grande valeur.

Dans la troisième nouvelle, même cas de figure, l'hérédité est fortement présente, d'autant plus qu'elle a été oubliée par le personnage qui la porte, en l'occurrence, Christine qui a rejeté au fin fond de sa mémoire son passé d'enfant élevé par son père John, l'ancien détenu. C'est la rencontre avec le narrateur qui va lui permettre de faire remonter à la surface de sa mémoire ses souvenirs d'enfance. A la différence des autres textes de Storm, celui-ci est fortement marqué par le sceau de l'optimisme et de l'espoir à travers le personnage de Christine enfant devenue adulte. En effet, elle ne connaît plus la misère, accompagnée par le forestier avec qui elle vit désormais. Son existence est parée de bonheur et de légèreté, encore plus lorsqu'elle réussit, à l'aide du narrateur, à comprendre ce qu'était son passé et à connaître qui était véritablement son père. En tant que bébé déjà, elle est le signe d'une nouvelle existence qui s'ouvre à John : « Au bout de quelques mois, un enfant était sur le point de naître. [...] John était assis, plongé dans de sombres réflexions. Encore quelques instants et il allait être père ; il frissonna ; il se revit avec sa veste de détenu. »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 189) Cette double image de la naissance et de la détention est forte dans le sens où elle présente à la fois le côté sombre de l'existence dans la représentation de la détention de l'individu, et le côté lumineux dans la manifestation de la naissance. John est complètement conscient de ce côté paradoxal du moment qu'il est en train de vivre, cela le touche profondément, lui, ancien bagnard condamné à la douleur et à la souffrance de la prison, marqué par la vie dans son côté le plus optimiste car ouvert sur l'avenir grâce à une naissance. Cette contradiction se lit de nouveau dans la déclaration suivante qu'il se fait à lui-même : « Une fille de détenu ! »<sup>2</sup> (*Ib.*, 191) L'enfermement et l'ouverture à la vie sont ici présentés en totale opposition, mais cela, dans l'objectif de donner encore plus de poids et d'importance à la naissance de l'enfant qui est la caractéristique majeure de l'élan vital. A travers cette naissance, c'est un élan de vie qui est signalé, ce n'est pas la mort soulignée par la détention de John et son rejet de la société qui est mise en avant, mais au contraire, la naissance d'un enfant dans la maison d'un détenu qui est le signe d'une avancée vers la lumière. La représentation de la souffrance dans sa

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger*, « Nach einigen Monaten sollte ein Kind geboren werden. [...] John hatte in dumpfen Sinnen gegessen. Nur wenige Augenblicke noch, dann sollte er Vater werden ; ihn schauderte ; er sah sich plötzlich wieder in der Züchtlingsjacke. », III, 543.

<sup>2</sup> *Ib.* : « 'Eine Züchtlingstochter !' [...] », III, 545.

signification existentielle interroge le monde et apparaît comme une vision sage. C'est une vision dyonisiaque qui transparait de nouveau avec ce cas de figure, puisqu'il y a possibilité de trouver le bonheur dans des petits riens de la vie pourtant plongée et issue du malheur, John devient « l'homme dyonisiaque »<sup>1</sup> qui « a la volupté de vivre selon la logique de la vie, celle de la volonté de puissance. »<sup>2</sup> Christine devenue adulte a tout oublié de ce passé difficile et douloureux dans la cabane de son père, elle n'en a retenu que le côté charmeur en compagnie de Marika, la petite vieille qui s'occupa d'elle en lui racontant notamment des histoires après la mort de sa mère :

Cette époque [celle en compagnie de Mariken, R.L.] s'est indéfectiblement inscrite dans le cœur de l'enfant, à tel point que tout ce qui a précédé s'est estompé ; de cette époque, la femme qui un jour avait été cet enfant, m'avait encore dit aujourd'hui qu'elle avait été la période bénie de son enfance.<sup>3</sup> (*Doppelgänger*, 209)

L'oubli est à mettre en parallèle avec l'élan de vie dans le sens où il permet justement de mettre derrière tout ce qui n'a pas été valorisant aux yeux de l'enfant, seuls les moments heureux ont été retenus, les autres ont été rejetés dans l'oubli. Pourtant, ce n'est pas bon signe, car cela fait souffrir Christine adulte qui s'interroge sur son passé qui constitue pour elle un poids trop lourd à endurer dans le présent. Ainsi, le récit que fait le narrateur du père de Christine retranscrit par le forestier lui-même, lui permet de connaître son passé, de l'accepter, et ainsi de continuer à aller de l'avant. Coucher le passé sur une feuille du présent est également la manifestation de l'élan vital, car effectivement, depuis que le narrateur a pu faire mettre à Christine des mots sur son passé, celle-ci peut enfin se sentir libérée et aller pleinement de l'avant. L'élan vital se caractérise par l'existence de l'enfant qu'elle a été, mais également par la connaissance et la compréhension de son passé. Voici ce qu'écrit le forestier au narrateur :

[...] j'ai raconté à ma Christine l'histoire de son père, avec tous les détails, telle que je l'avais entendue de vous. Vous avez raison, il a sans doute été ainsi et donc différent

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes, Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1978, p. 360.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> *Doppelgänger* : « Das war in der Zeit, die sich so unauslöschlich dem Kinderherzen einprägte, das gegen alles, was vorher war, in Dämmerung versank, von der Frau, die einstmals dieses Kind gewesen war, mir heute noch gesagt hatte, dass es in ihrer Kindheit die Rosenzeit gewesen sei. », III, 560.

de l'image idéalisée que sa fille conservait au fond de son cœur, [...] et à présent, mon ami, il me semble que le chèvrefeuille à l'orée de la forêt, qui fleurit de nouveau si agréablement, n'a jamais eu encore pareil parfum ; et la photo de John Glückstadt est entourée maintenant d'une guirlande complète de roses. Sa fille a désormais trouvé en lui plus qu'avant, non seulement un père, mais un être humain dans toute sa complexité.<sup>1</sup> (Ib., 230)

La douleur du passé ne se situe pas aux antipodes avec le bonheur de l'instant présent, au contraire, il en est la substantifique moelle : « La tristesse n'est pas, [...] une affection passagère : elle est le signe d'une vision de l'existence, la marque tangible de la mélancolie impuissante devant le monde mauvais. »<sup>2</sup> C'est un entremêlement de douleur et de bonheur qui constitue l'avancée vers l'avant et cette inscription dans ce mouvement est la désignation-même de l'élan vital. De la sorte, « la vision tragique ou dionysiaque devient à ce moment précis un 'gai savoir' dans ce qu'elle accepte (et connaît aussi) le caractère insignifiant et souffrant de l'existence. »<sup>3</sup> L'espoir est porté par le personnage de Christine, d'abord enfant, puis adulte, elle est porteuse de cet élan de vie dont l'importance dans cette nouvelle est capitale, celle-ci est à mettre en parallèle avec la métaphore du chèvrefeuille qui fleurit et dont le parfum exhale une volupté toute particulière<sup>4</sup>. Cette plante porte en elle la signification de la gentillesse et de la fidélité. Ainsi, il est sous-entendu que le couple formé par le forestier et Christine, est placé sous le signe de la durée dans le bonheur absolu tout en constituant à eux deux la manifestation de l'élan de vie vers la joie, tandis que le passé avait été le signe de la douleur, du rejet et de la souffrance. Le destin a pris sa revanche sur la vie, l'hérédité est bien

---

<sup>1</sup> Ib. : « [...] gleich am Abend unseres Abschieds habe ich meiner Christine die Geschichte ihres Vaters erzählt, ausführlich, wie ich sie von Ihnen hörte. Sie mögen recht haben, er wird wohl so gewesen sein, und er war dann doch ein anderer Kerl, als er bisher weichselig im Herzen seiner Tochter ruhte ; auch dürfen Mann und Weib nicht solche Geheimnis vor einander haben. Zwar ein leidenschaftlicher Tränensturz war die erste Folge, so dass ich schier erschrak und dachte, es möchte das Temperament des Vaters in meiner sanften Frau erwacht sein. Aber ihr eigenstes Ich erschien bald wieder ; und jetzt – mein Freund, das Geißblatt am Waldesrande, das jetzt wieder blüht, so lieblich, dünkt mich, hat es niemals noch geduftet ; und das Bild des John Glückstadt trägt nun einen vollen Rosenkranz ; seine Tochter hat jetzt mehr an ihm ; nicht nur den Vater, sondern einen ganzen Menschen. », III, 578-579.

<sup>2</sup> José Thomaz Brum, *Schopenhauer et Nietzsche, Vouloir-vivre et volonté de puissance*, op. cit., p. 88-89.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> « Chèvrefeuille », in *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, op. cit., p. 187.

synonyme de vie et de joie, et cette idée est fortement renforcée par l'évocation, dans les toutes dernières lignes du texte, du fils de Christine qui est attendu, au même titre que le narrateur, dans la maison du forestier. Ce fils est doublement porteur d'espoir, car il a « son diplôme en poche »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 231), ce qui signifie qu'il a réussi socialement et qu'il s'est intégré dans la société alors que son grand-père John Glückstadt a toute sa vie durant cherché à se fondre dans cette société qui, pourtant, ne voulait pas de lui. En outre, ce fils possède certains traits de John, ce qui montre bien que la chaîne de l'hérédité, dans ce qu'elle peut avoir de plus fatal, est bien rompue : « [...] sa mère [Christine, R.L.] est presque amoureuse de lui et étudie son visage pour y découvrir chaque jour un nouveau trait rappelant celui de son père. »<sup>2</sup> (*Ib.*, 231) En effet, un petit-fils de bagnard devient quelqu'un socialement, même s'il ressemble fortement à son grand-père pourtant autrefois exclu de cette même société. Une fois pour toute, la longue chaîne de l'hérédité peut bel et bien contenir des maillons différents les uns des autres, repoussant les tares des uns, s'appropriant les qualités des autres, rien n'étant fatal et en cela, le fils de Christine, fille de prisonnier, en est le représentant par excellence, il est le signe même de l'élan vital. L'ombre qui planait sur le destin de Christine et de son fils est finalement complètement dissipée, laissant place à une luminosité sans pareil. Ici, nous retrouvons la joie nietzschéenne dans ce qu'elle a de plus riante et joyeuse, dans ses manifestations de sérénité souriante : « Plus l'esprit se fait joyeux et sûr, plus l'homme perd l'habitude du rire sonore ; en revanche, il lui naît sans discontinuer un sourire spirituel, signe de l'émerveillement qu'il trouve aux innombrables charmes cachés de cette longue existence. »<sup>3</sup>

Pour conclure, le fils de Christine et du forestier se définit comme la représentation par excellence de cet émerveillement face à la vie dans tout ce qu'elle peut avoir de vitalité, sans oublier que par le passé, la douleur en était sa principale constitution ; comme si, finalement les épreuves et les souffrances allaient former le terreau de l'élan vital afin que celui-ci une fois pour toutes, puisse pousser et exhaler son doux parfum de vie à la manière du chèvrefeuille décrit dans les dernières lignes de *Doppelgänger*.

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « [...] der Junge ist auch da mit seinem Examenszeugnis in der Tasche [...]. », III, 579.

<sup>2</sup> *Id.* : « [...] seine Mutter ist schier verliebt in ihn und studiert sein Antlitz, um darin immer einen neuen Zug aus dem ihres Vaters aufzufinden. »

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Le voyageur et son ombre*, in *Humain, trop humain II*, § 173, « Rire et sourire », Paris, Idées-Gallimard, 1878, p. 319.

### Chez Maupassant

Chez Maupassant, l'enfant apparaît souvent comme l'objet né de l'instinct sexuel, de la pulsion convulsive incontrôlable et ingérable. C'est le pessimisme schopenhauerien qui ressurgit chez le nouvelliste :

On y fait alors passer la vie pour un cadeau, alors qu'il est évident que chacun qui aurait pu voir et examiner ce cadeau avant l'aurait poliment refusé [...]. Car l'existence humaine, fort éloignée de porter les traits d'un cadeau, porte tout au contraire les traits d'une dette contractée. [...]. Et quand fut contractée cette dette ? – Lors de la procréation.<sup>1</sup>

L'idée de l'acte charnel impulsif et de la désillusion s'entremêle à celle de l'enfant non considéré comme être relevant de la génération à venir, mais plutôt comme objet résultant d'un acte de procréation purement sexuel. Le rapport qui lie les personnages reflète une force qui les gouverne, faisant apparaître l'amour comme une chasse ou un piège dans lequel tombe l'un ou l'autre. Rappelons-nous cet épisode dans *Une vie* mettant en scène la chienne qui met bas lorsque l'abbé Tolbiac, à la vue d'un sixième chiot qui naît, se met à taper sur chaque petit, puis sur la mère à coups de parapluie, jusqu'à le casser, et ensuite à l'écraser par la force du talon : « L'abbé Tolbiac demeura d'abord stupéfait, puis, saisi d'une fureur irrésistible, il leva son grand parapluie et se mit à frapper dans le tas des enfants [qui comtemploient incrédules et réjouis la scène de mise à bas, R.L.] sur les têtes, de toute sa force. »<sup>2</sup> A ce moment, l'abbé se retrouve en tête à tête avec la chienne et il :

« commença à l'assommer à tour de bras. Enchaînée, elle ne pouvait s'enfuir, et gémissait affreusement en se débattant sous les coups. Il cassa son parapluie. Alors les mains vides, il monta dessus [sur la chienne, R.L.], la piétinant avec frénésie, la pillant, l'écrasant. Il lui fit mettre au monde un dernier petit qui jaillit sous la pression ; et il acheva, d'un talon forcené, le corps saignant qui remuait encore au milieu des nouveau-nés piaulants, aveugles et sourds, cherchant déjà les mamelles. » (Id.)

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde II*, op. cit., p. 2055-2056.

<sup>2</sup> Guy de Maupassant, *Une vie*, Paris, Gallimard, 1974, p. 76.

La dénomination des chiots par le terme « nouveaux-nés » nous permet de placer ces chiots dans le même registre que les enfants. Cette scène de carnage nous place dans une situation de voyeurisme, nous faisant comprendre à quel point la vie d'un chiot, parallèlement à cela, l'existence d'un enfant, est de peu de valeur. Maupassant porte un regard de pitié sur les petits, plaçant l'abbé sous le signe du tortionnaire, mêlant la mort à la vie. C'est cette problématique que nous observerons dans ce chapitre sur l'enfant. En effet, avant d'être l'élément constructeur de l'élan vital par la régénérescence, l'enfant est déjà l'endetté, le raté et le violé, étant étroitement lié à une pulsion de mort avant d'être pulsion de vie, dans ce sens, la vision est profondément pessimiste. Observons ces trois cas de figure dans cet ordre, l'enfant endetté, raté et violé.

Nous considérons les enfants du couple Gribelin dans *A cheval*, comme des enfants porteurs d'une dette, en effet, la seule chose dont le père a été capable, a été de renverser une petite vieille à cheval et d'en avoir la charge à ses frais jusqu'à la fin de ses jours, donc de laisser à ses propres enfants le poids d'une dette dont ils ne sont nullement responsables. Ils devront à leur tour s'occuper de cette petite vieille qu'ils ne connaissent pas, qui s'est trouvée un jour de sortie à cheval, être la victime de leur père Hector de Gribelin. Ces enfants n'ont pas d'avenir, ils sont condamnés par la faute de leur père, tandis que la mère répète à qui veut l'entendre : « Que veux-tu, mon ami, ce n'est pas ma faute ! » (*A cheval*, I, 710) Comme une génération maudite, les enfants, comme la mère, subissent le sort du père alors qu'ils ne sont responsables de rien. De ce fait, la génération à venir commence son existence avec un poids sur la tête, il sera dur pour elle de s'en débarrasser, telle une fatalité qui s'abat de génération en génération, enfants impuissants face aux coups du sort, écrasés par le poids de la fatalité, du mauvais hasard qui fit de leur père libre un esclave, et par ce même intermédiaire, qui fit de leur liberté à eux, un emprisonnement indéfini.

L'enfance ratée se trouve dans la nouvelle *Le champ d'oliviers*. A la mort de sa mère, Philippe-Auguste apprend qu'il est le fils du baron de Vilbois, qui s'est fait curé après la mésaventure amoureuse de sa compagne. Pour preuve, il a une photographie sur laquelle la ressemblance entre le père et le fils ne laisse aucun doute. Ce fils s'est baptisé lui-même « Pas de veine » (*Le champ*, II, 1192), ce qui laisse bien comprendre combien l'enfance de ce fils a été complètement ratée. Après avoir torturé son beau-père, Philippe-Auguste se met à la recherche de son père. Cet enfant souffre de n'être pas désiré, ni par son beau-père, ni par son père qui en veut à « la fatalité qui rivait ce gueux à son pied paternel ainsi qu'un boulet de galérien. » (*Ib.*, II, 1201. C'est moi-même qui souligne dans la citation.) La comparaison est

dure et fait comprendre à quel point Philippe-Auguste ne peut trouver de l'amour de la part de son père. Il n'est qu'un « boulet » (id.), quelque chose d'énormément lourd, qui peut entraîner dans les bas-fonds de l'existence, en tout cas, rien de léger ou d'aérien qui l'autoriserait à s'élever dans une possible joie de vivre. A la fin de la nouvelle, le père est retrouvé mort, le fils endormi par l'alcool. Nous supposons que les brigadiers considèrent que le fils a assassiné son père, « [...] l'idée ne serait venue à personne que l'abbé Vilbois, peut-être, avait pu se donner la mort. » (Ib., II, 1204) Dans la nouvelle de 1890 publiée en feuilleton dans *Le Figaro*, la fin reste ouverte, autrement dit, les dernières lignes font office de l'emprisonnement de Philippe-Auguste, tandis que dans une variante que nous trouvons dans un manuscrit figuré dans la collection Salem et étudié par Robert J. Niess, s'ajoutent quelques lignes à cette fin que nous citons ici :

Le prévenu, à bout d'arguments, appela le témoignage d'un honorable sénateur, M. le comte de Pravallon. Mais les renseignements fournis par ce témoin sur les antécédents de l'accusé furent si déplorables qu'ils déterminèrent sa condamnation. Il fut guillotiné en place publique.<sup>1</sup>

Dans cette variante, il est clair que l'existence de cet enfant est placée sous un signe néfaste et funèbre, il est condamné à mort alors qu'il est innocent et qu'il n'a rien demandé à personne si ce n'est un peu d'amour de la part de son père, qui lui, a été capable d'amour envers Dieu, y trouvant un refuge après une désillusion amoureuse. L'existence de cet enfant, en plus d'être ratée est véritablement tragique dans cette autre version.

*La Petite Roque* représente l'autre cas de figure marquant la régénération ratée, en effet, par le viol dont la fillette est victime, elle ne figure pas la vie, mais au contraire la mort. La scène est la dénonciation d'une mutilation physique et psychique sur la petite Louise, elle est l'insigne caractéristique de l'instinct dominateur d'un homme sur un être plus jeune, plus fragile, donc menacé en tant que proie facile pour un prédateur tel que Renardet qui, touché par la folie et aux prises d'une angoisse lancinante à la vue du fantôme de la fillette, ne trouve le repos que dans la mort. Il n'empêche qu'il a gâché l'existence de cette enfant, il l'a dépossédée de sa vie, la conduisant directement au calvaire. En cela, il n'y a pas de

---

<sup>1</sup> Robert J. Niess, « French Studies », in *The society for french society*, Oxford University Press, avril 1954, VIII, n°2, p. 34-56, p. 44.

régénérescence possible, au contraire, ce n'est que le côté obscur du criminel qui ressort de ce texte. Ici, c'est le piège de l'espèce qui se manifeste dans cette volonté ardue de pousser un homme à s'accoupler, cependant, il ne s'agit pas d'un accouplement dans l'intention d'engager une nouvelle génération, mais plutôt un accouplement en tant que réponse à l'animalité de l'individu, c'est-à-dire, l'accouplement dans ce qu'il a de vil et lâche. A cette relation sexuelle sans objectif de régénérescence, Renardet ne peut y échapper, il est condamné à subir ses pulsions :

Soudain l'enfant sortit du bain, et, sans le voir, s'en vint vers lui pour chercher ses hardes et se rhabiller. A mesure qu'elle approchait à petits pas hésitants, par crainte des cailloux pointus, il se sentait poussé vers elle par une force irrésistible, par un emportement bestial qui soulevait toute sa chair, affolait son âme et le faisait trembler des pieds à la tête. (*La Petite Roque*, II, 639)

Dans les exemples cités ci-dessus qui appartiennent pour l'essentiel à Maupassant, nous n'avons jamais affaire à l'enfant en tant que possible régénérescence, au contraire, nous avons vu que l'enfant était soumis à l'endettement, au ratage ou au viol ; dans chacun de ces cas de figure, il n'y a aucune possibilité de s'orienter vers un élan de vie, au contraire, il y a destruction de cet élan vital, les personnages condamnés sont détruits à leur racine, leur existence étant d'emblée condamnée, voire supprimée. Mais alors, où se situe donc l'élan vital ?

Nous dirons que chez Maupassant, et cela se présente aussi chez Storm, l'élan vital rejaillit à travers l'écriture et que celle-ci en est son fondement. L'œuvre devient *catharsis*, tandis que l'existence devient semblable à la création imaginaire lorsque ce qu'elle a de raté se transforme en l'accomplissement du rêve de création. Autrement dit, l'œuvre fonctionne de manière parallèle aux événements mauvais, en leur permettant de les relater, de les exposer et d'en faire fi afin d'avancer pleinement sur le chemin de l'existence, que celle-ci soit ratée ou non. L'écriture, selon Pierre Bayard dont nous observons la pensée, peut se subdiviser en deux champs : l'écriture de l'hallucination qui est « submergée par un trop-plein d'images, de représentations, presque dépossédée par elle »<sup>1</sup>, tandis que l'écriture de l'élaboration « serait

---

<sup>1</sup> Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud*, op. cit., p. 140.

marquée par la maîtrise, le contrôle, l'explication. »<sup>1</sup> Si nous reprenons *La Petite Roque*, nous nous situons justement dans l'écriture de l'hallucination, tandis que *Carsten Curator*, appartiendrait à l'élaboration dans sa recherche de logique et d'harmonie. Mais il y a des cas particuliers, où le récit oscille entre les deux mouvements, c'est ainsi le cas de *La ficelle* dans lequel maître Hauchecorne est frappé d'hallucination, il se situe dans le « délire de l'agonie », (*La ficelle*, I, 1086) et l'élaboration puisqu'il cherche à se soustraire des suspicions des habitants de Goderville. Dans cette nouvelle en particulier, nous nous situons dans une mise en abîme de l'écriture, Hauchecorne fait le récit de sa propre histoire qui constitue par ailleurs l'histoire racontée par Maupassant, « comme si le paysan – et telle pourrait être une image de cette difficulté d'être extérieur à sa propre histoire qu'est le défaut de l'élaboration – se retrouvait contraint, éternellement, de raconter la nouvelle de Maupassant dont il est le personnage. »<sup>2</sup> Le récit dans le récit est à l'image même de la possible régénération par l'écriture, cette nouvelle ne pourra jamais s'éteindre car le paysan est condamné à la narrer jusqu'à la mort. Si nous reprenons l'exemple particulier de l'hallucination, que ce soit chez Storm dans *Kirch*, par exemple, qui se réveille brutalement dans son sommeil pensant trouver dans sa chambre son fils dégoulinant d'eau ; que ce soit chez Maupassant, dans *La ficelle* ou dans *La Petite Roque*, nous repérons quoi qu'il en soit dans ces textes, une manière de refléter ce qui n'est pas, une sorte de contradiction temporelle et spatiale, un autre se trouve dans le champ du réel et cependant n'y est pas, il y a une coexistence d'invéraisemblances qui, néanmoins, trouble particulièrement les personnages atteints par cette hallucination. Dans cette optique, nous signalons que l'hallucination en ce qu'elle a de possibilité de mettre côte à côte le réel et l'irréel est la marque de l'écriture dans toute sa splendeur, il n'y a en effet que l'écriture qui puisse se permettre de refléter cette contradiction :

On voit [...] que l'écriture permet de faire tenir ensemble les paradoxes du lieu et ceux du temps. Elle offre aux uns et aux autres un site où l'intérieur s'extériorise et l'extérieur devient intérieur, où avant et maintenant se rencontrent. C'est en cela que l'écriture a affaire avec l'hallucination, qui est dedans et dehors, tout en formant le présent inaliénable d'une image disparue. Ainsi l'écriture est-elle toujours dans cette

---

<sup>1</sup> Id.

<sup>2</sup> Ib. p. 141.

position double : en même temps ce par quoi la contradiction s'exprime et ce qui tente de la résoudre.<sup>1</sup>

Nous considérons cette force de l'écriture capable de résoudre les contradictions comme la représentation de l'élan vital.

#### **4. La régénération à travers l'écriture**

##### **4.1 La régénération intradiégétique et métadiégétique**

*Doppelgänger* est la nouvelle la plus à même de représenter le déclenchement du mouvement vital à travers son fonctionnement narratologique. En effet, toute la nouvelle est construite sur le principe d'un narrateur qui se souvient du père de la femme du forestier, le Doppelgänger en question ou John Glückstadt, et qui va permettre à cette dernière de se remémorer son passé afin de mieux le comprendre et de l'accepter. Le texte opère comme un retour dans le passé salvateur. Tout est organisé autour du souvenir lui accordant de la sorte une importance capitale dans le déroulement de l'action. Ainsi, tout commence avec le narrateur qui s'exprime à la première personne du singulier, qui rencontre à l'auberge 'A l'Ours' le forestier et sa femme Christine. Le narrateur, avocat dans une ville voisine, s'endort tranquillement au fond de la salle de l'auberge et il est doucement tiré de son sommeil par une voix d'homme qui est le forestier. Plus tard, tous les deux se mettent à converser et font plus ample connaissance. C'est ainsi que le garde forestier invite le narrateur à passer quelques jours chez lui, dans sa maison forestière. En outre, l'aubergiste attire l'attention du narrateur en lui précisant que la femme du forestier et lui-même sont originaires de la même ville. Tous les éléments sont réunis pour mettre le lecteur sur une piste prédéfinie : en effet, il est quasi évident, à ce stade de la lecture, de penser que le narrateur et la femme du forestier se connaissent. Cette première impression va vite se confirmer. Effectivement, lorsque le narrateur arrive à domicile du couple de forestier, l'épouse semble d'abord surprise en entendant le nom du narrateur, tandis que ce dernier paraît trouver dans le visage de cette femme des traits qu'il connaîtrait. C'est juste à ce moment que la 'machine du souvenir'<sup>2</sup> se met en marche : « Nous continuâmes à parler ; lorsque le charmant visage de la dame se

---

<sup>1</sup> Ib., p. 171.

<sup>2</sup> A travers la 'mécanique du souvenir', nous pouvons y lire une machine semblable à la mécanique fatale. Ce sujet n'a pas sa place ici, mais il serait intéressant de le traiter dans un autre travail.

tournait vers moi, je ne pouvais m'empêcher d'y rechercher des traits que je connaissais [...]. »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 166) Le narrateur tente de se convaincre que cette femme lui serait inconnue, pourtant les deux personnages sont « compatriotes »<sup>2</sup> (*Ib.*, 169), les souvenirs sont laborieux, bien enfouis dans la pensée du narrateur, il cherche véritablement à faire remonter à la surface du présent des éléments appartenant au passé, il est convaincu de connaître cette femme, elle l'intrigue d'autant plus lorsqu'elle lui donne le nom de son père : John Hansen. Finalement, c'est le forestier lui-même, quelque peu mécontent que le narrateur se mêle ainsi du passé de sa femme, qui ordonne presque de laisser les souvenirs sommeiller là où ils se trouvent : « Le passé lui aussi doit dormir »<sup>3</sup> (*Ib.*, 176) Néanmoins, le narrateur est bien éveillé et ne peut s'empêcher de faire travailler sa mémoire et c'est ainsi que tout le fil du passé va se dérouler, permettant à la mémoire de refaire surface :

Mais en moi le passé ne voulait pas dormir ; j'allai à la fenêtre ouverte et regardait l'étang et les nénuphars posés sur sa surface sombre comme des éclats de lune ; les tilleuls de la rive commençaient à fleurir et la brise nocturne m'apportait leur parfum ; par intervalles ; le cri d'un oiseau que je ne connaissais pas me parvenait de la forêt. Mais je ne restait pas sensible à cette riche nuit d'été ; du fond de mes souvenirs se pressaient tout à tout deux lieux sinistres [...].<sup>4</sup> (*Id.*)

A partir de ce moment, le récit enchâssé commence et l'histoire de John Hansen ou John Glückstadt est racontée. Tout est considéré du point de vue du narrateur, plus exactement depuis sa mémoire lointaine. Nous observons que l'environnement naturel participe à cette remémoration de l'histoire du père de Christine. La 'mise en marche du souvenir'<sup>5</sup> est parallèle au déroulement de la narration et fonctionne, selon Gérard Genette,

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « Wir plauderten weiter ; und wenn das liebe Frauenantlitz sich zu mir wandte, konnte ich es mir nicht versagen, nach bekannten Zügen darin zu suchen [...]. », III, 523.

<sup>2</sup> *Ib.* : « Stadtkinder », III, 525.

<sup>3</sup> *Ib.* : « Auch die Vergangenheit soll schlafen. », III, 531.

<sup>4</sup> *Id.* : « Aber bei mir wollte die Vergangenheit nicht schlafen ; ich trat an das offene Fenster und sah auf den Teich und auf die Wasserlilien, die wie Mondflimmer auf seinem dunklen Spiegel lagen ; die Linden am Ufer hatten zu blühen begonnen, und ihr Duft wehte im Nachthauch zu mir herüber ; eine mir unbekannt Vogelstimme scholl in Pausen vom Wald herüber. Aber die reiche Sommernacht nahm mich nicht gefangen ; vor mein inneres Auge drängten abwechselnd sich zwei öde Orte [...]. »

<sup>5</sup> Même remarque que précédemment à propos de la mécanique du souvenir en tant que machine semblable dans son fonctionnement à la mécanique fatale.

sur un « mode intradiégétique »<sup>1</sup> puisqu'un personnage, ici le narrateur présent dans l'histoire, prend la parole pour raconter le récit de Christine qui lui, sera « intradiégétique »<sup>2</sup>. Il faut considérer la même chose pour le narrateur dont le récit est métadiégétique. Cela fonctionne car ce narrateur appartient aux deux mondes en tant que narrateur, le monde de l'histoire narrée et le monde de celui qui narre l'histoire, c'est de cette façon que le récit peut naître, en quelque sorte, le narrateur a mis au monde cette histoire pour le lecteur, il en a littéralement accouché. Nous pouvons y voir une sorte de maïeutique de l'esprit à travers l'accouchement d'une histoire par un narrateur intégré à l'histoire narrée et présent au moment du récit de l'histoire. Tout a été mis en place afin que le souvenir trouve sa place et qu'il laisse le champ libre à l'histoire narrée, l'analepse s'opère tandis que le narrateur raconte après-coup un événement survenu avant le moment de l'histoire principale qui est la rencontre à l'auberge 'A l'Ours' du couple du forestier et du narrateur. Le temps du récit est différent du temps narré, tout repose sur le passé et le rappel à la mémoire de ces moments passés et oubliés puisque tout concourt à faire remonter à la surface l'oubli. Aussi le lecteur est-il spectateur ou observateur des méandres du souvenir du narrateur. Il a fallu bon nombre de circonstances extérieures, par exemple, l'arrivée dans l'auberge, la rencontre avec le forestier, l'aubergiste qui fait remarquer la similitude des villes de naissance du narrateur et de la femme du forestier, puis ensuite, l'invitation dans la maison du forestier, pour que le récit puisse avoir lieu. Toutes ces informations extérieures qui participent à l'élaboration de la remémoration sont presque exagérées, en effet, il a fallu beaucoup de coïncidences pour que la rencontre se produise et pour que le narrateur se souvienne et pour que Christine jette quelques bribes de son histoire personnelle qui est aussi l'histoire racontée : « Elle leva ses yeux clairs sur moi [sur le narrateur, R.L.]. 'Mon père s'appelait John Hansen', dit-elle. »<sup>3</sup> (*Doppelgänger*, 169) Le récit à propos de John Hansen ne sort pas directement de la bouche de Christine, en fait, la position de l'histoire n'est pas si claire que cela car Christine ne donne pas tant d'éléments que cela pour que le narrateur puisse raconter l'histoire avec autant de précisions dans les détails. Nous ne savons pas exactement comment ce narrateur s'y prend pour raconter et en même temps, il lui manque des éléments de narration qui sont apportés par Christine tel que nous l'avons montré plus haut. Nous dirons plutôt que ce narrateur est infidèle. Le narrateur

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, introduction, p. 23.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> *Doppelgänger* : « Sie blickte mit ihren klaren Augen zu mir auf. 'Mein Vater hieß John Hansen', sagte sie. », III, 524.

observe une présence organisatrice qui est aussi celle de l'auteur, lequel leur a accordé un brevet de fiabilité :

Par manque de meilleurs termes, je dirai d'un narrateur qu'il est *digne de confiance* ('reliable') quand il parle ou agit en accord avec les normes de l'oeuvre (ce qui revient à dire : les normes de l'auteur implicite, et je le dirai *indigne de confiance* ('unreliable') dans le cas contraire.<sup>1</sup>

Nous assistons à une lourdeur dans la mise en marche de la mécanique de la mémoire. Cependant, celle-ci se met bel et bien en marche jusqu'à la fin du récit, lorsque le narrateur semble comme se réveiller d'un état hypnotique : « Dans un état proche de l'hallucination, j'étais habitué à ce genre de phénomène depuis ma jeunesse, j'avais vu se dérouler devant moi la vie d'un homme dont la fin, à l'époque était restée pour moi aussi une énigme. »<sup>2</sup> (*Doppelgänger*, 225) Selon les hypothèses de Charcot et Breuer sur l'hypnose, il y a dissociation du sujet à la suite d'un choc traumatique et donc souffrance psychique. Pour revenir à la femme du forestier, il est évident qu'en tant qu'enfant ayant assisté à la mort de sa mère sous les coups de son père et à la disparition de ce dernier, le choc psychique est violent. Ce qui est original chez Storm, c'est que l'état hypnotique ne passe pas par Christine directement, mais par un intermédiaire dont le narrateur est le représentant. Ainsi, le narrateur joue un rôle prépondérant dans la remontée du souvenir puisqu'il est acteur et moteur de

---

<sup>1</sup> Wayne Booth, *Rhetoric of fiction*, 2de Edition, Chicago, The University Chicago Press, 1970, p. 105. La traductrice française traduit 'the implied author's norm' par 'les normes implicites de l'auteur'. Il est préférable de rétablir par 'les normes de l'auteur implicite'. Quant à la traduction de 'reliable' et de 'unreliable' par 'digne de confiance' ou 'indigne de confiance', cela a été substitué par 'fiable' et 'non fiable' dans le lexique usuel.

Citons ici aussi la recherche allemande, notamment Monika Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, p. 624-625. De même, comme Monika Fludernik, Ansgar F. Nünning propose de repenser le phénomène de la narration non fiable dans une perspective cognitive. Pour lui, cette narration doit être considérée comme une décision interprétative de la part du lecteur. Ansgar F. Nünning, « Deconstruction and reconceptualizing the implied author : The implied author - Still a subject of debate », in *Anglistik*, vol. VIII, n° 2, 1999, p. 95-116. En fait, l'objectif de la narration non fiable est « de focaliser l'attention du lecteur sur le narrateur plutôt que sur l'histoire narrée et de susciter son intérêt pour les particularités de la psychologie du narrateur », extrait de Sylvie Patron, *Le narrateur : Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 123.

<sup>2</sup> *Doppelgänger* : « In halbvisionärem Zustande - seit meiner Jugend haftete dergleichen an mir - hatte ich ein Menschenleben an mir vorübergehen sehen, dessen Ende, als es derzeit eintrat, auch mir ein Rätsel geblieben war. », III, 574.

celle-ci, il est celui par lequel le souvenir refait surface et il est celui qui permet à la femme du forestier de se sentir mieux parce qu'elle a pu comprendre son passé, ce qui d'abord déplaît au forestier lui-même qui craint que ce processus de mémoire fasse du mal à son épouse.

Les trois personnages sont représentatifs de la méthode cathartique de Josef Breuer, qui, avec Freud a partagé la prise en charge médicale de sa patiente Anna O. en 1880. Cette méthode consiste à faire tomber les barrières psychologiques du patient souffrant de troubles psychologiques en le plaçant sous hypnose afin de réveiller les souvenirs traumatiques enfouis. Dans *Doppelgänger*, c'est exactement le même processus qui s'opère à la différence près que c'est le narrateur qui fait l'effort de se souvenir pour Christine. Storm met en place dans sa nouvelle une décharge émotionnelle appelée abréaction, ce principe consiste à lever les résistances contre les affects qui n'ont pas été ressentis dans le passé et qui donnent naissance à des tensions dans le présent. *Doppelgänger* est un récit enchâssé dont le début consiste à mettre en marche la machine du souvenir, tandis que la fin correspond à la résolution du souvenir. Le cœur de la nouvelle, c'est-à-dire l'histoire de John Hansen, constitue le souvenir-même. Le narrateur qui est aussi l'instigateur du souvenir de Christine permet la mise en place du système de régénération, autrement dit, de renaissance de Christine, qui, une fois, son passé assimilé, trouve le repos de sa conscience. Sans le narrateur, le mécanisme de régénération ne peut avoir lieu. Si Storm fait le choix de passer par le narrateur afin de faire jaillir cet élan de vie, c'est certainement pour montrer la nécessité d'un intermédiaire dans la recherche de son souvenir. Seule comme Christine peut l'être, le personnage ne saurait faire remonter le souvenir. Psychologie et principe narratologique sont ici placés sur un même plan puisque cette dernière est au service de cette première et inversement. C'est d'ailleurs là l'intérêt de l'histoire et nous comprenons mieux la raison de la reprise d'un thème romantique<sup>1</sup>. Par ailleurs, la mise en abyme ou épanalepse<sup>2</sup> en tant que procédé narratif de reduplication des énoncés et/ ou des énonciations du récit, permet au

---

<sup>1</sup> La reprise d'un thème romantique dans la littérature réaliste peut surprendre. Malgré les professions de foi théoriques, les œuvres de ces auteurs ne sont pas exemptes d'ambiguïtés et le réalisme ne se réduit pas à une simple copie du réel. D'une manière générale, la volonté de reproduire fidèlement le réel implique quelques difficultés, soit que celui-ci soit par essence insaisissable et qu'il se dérobe, soit que les nécessités de la composition romanesque ou la visée symbolique entrent en tension avec la représentation de la stricte réalité. Il n'y a pas rupture entre deux mouvements littéraires, mais plutôt continuité.

<sup>2</sup> John Pier et Francis Berthelot, *Narratologies contemporaines, Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2010, p. 93 : « La mise en abyme ou épanalepse est un procédé narratif de nivelage en ce que, par les analogies entre énonciations et énoncés qu'elle établit, elle met en question d'une façon paradoxale les lignes de partage qui garantissent l'unicité des éléments du récit. »

lecteur de prendre du recul par rapport au principe de réalité, en effet, l'enchâssement est tellement alambiqué que l'identification a du mal à s'effectuer, ceci dans un seul objectif, celui de rendre le lecteur acteur de la remontée du souvenir au même titre que le narrateur. Le lecteur participe à la remémoration, il n'est pas un simple observateur, mais est obligé de participer activement à la mise en place de la mécanique de la mémoire et à son déroulement. Ainsi, l'apprentissage de la régénération s'adresse au lecteur à travers la mise en place d'un intermédiaire qui raconte l'histoire, le narrateur lui-même. Le souvenir du narrateur est corrélatif à celui de Christine et le lecteur participe pleinement à cette remontée du souvenir. Storm le rend conscient de la nécessité de prendre part à l'élan vital. Ce dernier n'est pas que littérature, mais aussi apprentissage et connaissance de vie. Le texte est donc pleinement orienté vers une mesure philosophique, voire psychique. A la fin de la nouvelle, Storm rompt complètement avec le réalisme en citant directement la littérature, ce qui est un clin d'oeil à son propre texte qui est en soi littérature. Ainsi, le forestier s'adresse au narrateur en ces termes : « 'Hum, fit cet homme pondéré en me regardant amicalement ; tout cela, c'est de la littérature ; finalement vous n'êtes pas seulement avocat !' »<sup>1</sup> (*Doppelgänger*, 229) Plus loin, nous lisons : « Je secouai la tête : 'Vous pouvez appeler cela littérature : vous pourriez aussi le nommer amour ou sympathie, ceux que j'aurais éprouvés à l'égard de mes hôtes !' »<sup>2</sup> (Id.)

De la sorte, si la poésie peut s'appeler « amour » (Id.) ou « sympathie » (Id.), elle devient véritablement abréaction, en tout cas le principe de réalité comme principe littéraire, est mis à mal, il n'est plus ce qui est fondamentalement recherché. Le principe ne peut fonctionner que si le système narratologique est bien ficelé et c'est effectivement le cas ici. Il ne s'agit plus d'une simple description de la réalité, mais d'une volonté de ressourcer un personnage qui souffre par un principe de régénération. Il y a bien une barrière et mise à distance du principe de réalité à travers ce fonctionnement, c'est le principe du « pôle esthétique » expression empruntée à Wolfgang Iser afin de désigner la réception du personnage par le lecteur : « L'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle

---

<sup>1</sup> *Doppelgänger* : « 'Hm', machte der besonnene Mann und ließ seine Augen treuherzig auf mir ruhen ; 'das ist aber Poesie ; Sie sind am Ende nicht bloß ein Advokat.' », III, 577. Le mot « poésie » rappelle sans nul doute le romantisme.

<sup>2</sup> Id. : « Ich schüttelte den Kopf : 'Nennen Sie es immer Poesie ; Sie könnten es auch Liebe oder Anteil nennen, die ich rasch an meinen Wirten genommen hätten.' »

esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur »<sup>1</sup>

Ainsi, Storm l'aborde et l'exploite clairement dans cette nouvelle par le récit enchâssé et la mise en abyme. Il ne suffit plus seulement de considérer le personnage comme un être de papier qui jouerait un rôle narratif dans le cadre d'une histoire narrée, au contraire le lecteur se trouve dans la nécessité de s'interroger sur ce que l'auteur lui donne à voir, à entendre et à percevoir. Cette mise en abyme dans son principe et son fonctionnement régénérateur retrace un souvenir qui donne à percevoir au personnage féminin son passé en devenant pour le lecteur une sorte de parcours initiatique en structurant la pensée et la personnalité du lecteur telle que peut l'affirmer Wolfgang Iser qui précise que la lecture est loin d'être seulement une évocation intellectuelle dans la fiction. Une première lecture est déterminée par le texte en étant commune à tous les lecteurs, tandis que l'autre dépend de chaque lecteur et de sa vision du monde. Aussi l'expérience de la lecture est-elle accomplie au moment où le lecteur confronte sa vision du monde à celle impliquée par le texte. Ce qui en ressort est une relation active et fructueuse entre le texte et le lecteur et c'est à cet instant que se situe le principe de régénération. Le narrateur apparaît dans le texte comme une sorte de modèle, en quelque sorte, le miroir du lecteur, puis, cette figure abstraite devient élément de référence pour le lecteur, il en est la bouche par laquelle jaillit le texte narré par Storm, dévoilant une conduite de lecture et un message à déchiffrer. Nous observons à travers ce narrateur un « lecteur modèle »<sup>2</sup> au sens donné par Umberto Eco, qui est capable de « coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui agit générativement »<sup>3</sup>, de cette façon, le « texte est le produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif. »<sup>4</sup> Et ceci est possible si le narrateur devient élément de référence pour le lecteur, ce qui est le cas pour *Doppelgänger* mettant en parallèle la vie de John Hansen et celle de John Glückstadt, représentant de prime abord une lecture facile et qui néanmoins, se révèle être plus délicate puisque tout l'art réside dans ce que raconte le narrateur mettant en place les morceaux de discours recrachés par Christine.

---

<sup>1</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Edition Pierre Mardaga, 1985, p. 48.

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1992, p.65.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> *Ib.*, p. 71.

### La régénération métadiégétique<sup>1</sup>

Nous parlons ici des textes dont le fonctionnement est construit sur l'histoire racontée par un narrateur. Celui-ci ouvre en quelque sorte l'histoire et la referme dans le dernier chapitre, c'est comme si la nouvelle était introduite puis close par les paroles d'un narrateur. Ce mécanisme a pour objectif de rendre la narration plus crédible puisqu'elle est racontée par un personnage sensé reprendre une histoire qu'il a vécue, dont il a été le témoin et dont il se fait à présent le porte-parole. Par conséquent, il est d'autant plus digne de foi que son récit sort directement de sa bouche. Dans le cas de *Doppelgänger*, c'est un avocat qui parle, il est en plus considéré comme digne de confiance de part la fonction qu'il assume. Prenons en considération ici le texte *Une aventure* (I, 329).

Le texte s'ouvre sur une sorte de considération générale sur les femmes, plus exactement sur la curiosité féminine. Puis le narrateur s'intéresse en particulier à une femme, voici comment il amène cette idée : « Celle dont je veux dire l'aventure était une petite provinciale, platement honnête jusque-là. » (Id.) La première personne du singulier représentant un narrateur discret et inconnu n'apparaît qu'à cet endroit de la nouvelle, nous ne relevons nulle part ailleurs la présence de ce narrateur. Faut-il lire sous le masque du « je » dans cette « fonction narrative »<sup>2</sup> la signature de Maufriageuse après la rédaction d'un article intitulé « les femmes » et paru dans *Gil Blas* le 22 décembre 1881<sup>3</sup> ? Il est fort probable que derrière ce « je » de narration, le nouvelliste s'exprime en toute connaissance de cause à propos des femmes désœuvrées comme nous pouvons le lire dans sa *Correspondance*<sup>4</sup> dans laquelle il fait part de lettres reçues par bon nombre d'entre elles auxquelles il ne répond même plus tellement ces courriers sont pléthore, relevons seulement une correspondance particulière que Maupassant entretenait avec Marie Bashkirtseff<sup>5</sup>. De ces pages de correspondance, nous y retrouvons le regard de ce narrateur sur les femmes, ici plus en particulier sur la jeune provinciale en manque d'aventures. Le narrateur joue un rôle stimulateur dans la lancée de la narration attendu que c'est par lui que l'histoire va se conter.

---

<sup>1</sup> Métadiégétique est le mot employé lorsque la diégèse contient elle-même une diégèse. Le narrateur nous raconte une histoire. Nous faisons l'observation que ce système de narration est propice à une certaine régénérescence dans les œuvres à l'étude.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 31.

<sup>3</sup> Référence indiquée par Louis Forestier, I, 1384, reprise à mon compte.

<sup>4</sup> Guy de Maupassant, *Correspondance*, édition établie par Jacques Suffel, Evreux, Le cercle de bibliophile, 1973, 3 vol., p. 316-320, 330-331, 336-339 et 343.

<sup>5</sup> Id. que plus haut, référence indiquée par Louis Forestier.

Le lecteur finit par oublier la présence de ce narrateur qui raconte pour se consacrer totalement à l'histoire malheureuse de la provinciale. Il y a bel et bien un mécanisme de narration qui a été installé dans le but de placer le lecteur sous un certain niveau d'attente et de curiosité. En effet, il est, au même titre que la provinciale, curieux de connaître l'aventure à laquelle elle va être soumise à Paris. Cette construction narrative donne au récit un certain élan auquel le lecteur adhère totalement. En plus de ce mouvement, Maupassant lui offre l'illusion que le récit qu'il raconte est vrai puisqu'il sort de la bouche de quelqu'un qui aurait été témoin d'une manière ou d'une autre de cette histoire, par conséquent, elle n'a pas été inventée de toute pièce par l'auteur lui-même. Evidemment, nous ne sommes pas dupes, mais nous nous laissons baigner par cette illusion qui fonctionne à merveille, ainsi, l'esthétique de la réception a dû se défendre contre « la théorie du reflet »<sup>1</sup> qui voyait dans le texte littéraire une simple allégorie de la réalité sociale, une pure reproduction évoluant en même temps que le processus économique. Or selon Jauss « la fonction de l'art n'est pas seulement de représenter le réel mais aussi de le créer »<sup>2</sup>, ce que réussit à faire Storm et Maupassant en insérant un narrateur omniscient, et ce, à la différence de *Doppelgänger*.

Ce mécanisme axé sur l'attente du lecteur en engendrant dans son attente de lecture cet élan de vie trouve écho chez Husserl qui proclame la notion d' « horizon d'attente »<sup>3</sup> en tant qu'initiateur du courant phénoménologique en soumettant l'idée d'une conscience dans la lecture dans le cadre d'une expérience temporelle. Avec l'introduction d'un narrateur omniscient, Maupassant nous place en tant que lecteurs dans un principe d'esthétique de la réception qui aura pour premier souci de reconstituer notre « horizon d'attente »<sup>4</sup> comme « un système de normes et de références d'un public lecteur à un moment déterminé, à partir duquel s'effectueront la lecture et l'appréciation esthétique d'une œuvre »<sup>5</sup>, placés dans cette situation, nous sommes capables d'adhérer à l'histoire de la provinciale et de nous poser les bonnes questions quant au mécanisme construit sur le destin et le hasard dans l'objectif de la construction d'un élan vital. Nous participons pleinement à ce mouvement, nous devenons acteurs de la régénération au même titre que le narrateur.

#### **4.2 La régénérescence à fonction idéologique**

---

<sup>1</sup> Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 36.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Edmund Husserl, *Recherches logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, vol., p. 55.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, édition Armand Colin, 1994. p.50.

Nous nous intéressons ici à trois nouvelles en particulier, *M. Jocaste*, *Miss Harriet* et *L'Ermite*. Le principe est commun à toutes les trois, en effet, le narrateur ne s'adresse pas au lecteur directement, mais passe par un intermédiaire, le plus souvent, un groupe d'amis. Nous nous retrouvons globalement dans le même schéma que *Doppelgänger* à la différence près, que dans cette nouvelle, le narrateur participe pleinement à la remontée du souvenir chez un personnage, tandis que dans les trois cas de figure présentés par le nouvelliste français, il s'agit d'abord de raconter une histoire à des amis, ce faisant, le lecteur y prenant part. De cette façon, il se produit une sorte d'interaction ou de médiation engendrant la mise en place d'un mouvement de vitalité dont le lecteur, comme précédemment vu, se trouve au cœur de l'attention.

*M. Jocaste* fait le lien entre le cas présenté précédemment et celui-ci, en effet, cette nouvelle a la particularité de s'adresser à madame, mais par le même intermédiaire, ce narrateur en question instaure un dialogue entre lui et un public, en l'occurrence, les lecteurs. L'adresse s'effectue de manière élargie, du plus petit nombre au plus grand accordant de la sorte à l'histoire contée une importance d'autant plus grande. Le narrateur fait d'abord appel au souvenir de madame : « Vous rappelez-vous » est répété deux fois en trois lignes (*M. Jocaste*, I, 717), puis de l'adresse à un personnage en particulier, le narrateur devient orateur pour le « public » (Id.) Dans le choix de ce mot, il y a l'idée d'énoncer une histoire pour le plus grand nombre et de toucher le plus possible de gens. Ici, n'est pas écrit le mot « lecteurs », mais bien « public » comme pour rendre ceux-ci témoin d'un acte incestueux et de lui permettre de comprendre jusqu'où peut aller l'aliénation de l'individu. Le public est véritablement pris à partie, il est observateur de la scène qui va lui être narrée, mais en plus, il lui est demandé de réfléchir à ce propos qui en devient d'autant plus délicat que le narrateur clôt la nouvelle en indiquant qu'il aurait agi comme M. Jocaste, autrement dit, qu'il aurait épousé sa propre fille qui ressemble tant à sa mère et dont il était éperdument amoureux. L'adresse à madame en fin de texte permet de boucler la nouvelle qui s'achève sur elle-même et qui autorise l'auteur, à travers le narrateur de donner son avis sur le sujet particulièrement délicat de l'inceste « Je ne sais pas s'il fut heureux ; mais j'aurais fait comme lui, Madame. » (Ib., I, 721) Le hasard qui aliène l'homme est la thématique présentée par Maupassant à travers la révélation d'un homme à une femme à propos d'un autre homme. L'enchâssement permet de mettre en place une fonction de communication selon le sens donné par Gérard

Genette<sup>1</sup>, dans le sens où le narrateur s'adresse directement au destinataire, ici à Madame, mais derrière elle, se situe également le lecteur potentiel du texte, de telle sorte qu'il maintient le contact avec lui en induisant une sorte d'implication. Dans le cas particulier de *M. Jocaste*, Maupassant joue en outre avec le lecteur sur le mode du 'déjà-su' puisque le titre évoque le mythe d'Oedipe. La construction de l'élan vital passe par un double fonctionnement littéraire : d'une part l'emboîtement du récit et l'adresse au public après s'être adressé à madame, d'autre part, le nouvelliste s'empare de données connues, en l'occurrence, le mythe, il joue avec elles en déplaçant de cette façon les limites d'attente du lecteur tout au long de la lecture selon des règles dont lui seul est le maître car « le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles de jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui au fil de la lecture, peuvent être modulées, modifiées ou simplement reproduits. »<sup>2</sup> Par conséquent, le lecteur n'est pas surpris par l'issue de la nouvelle, par contre, il l'est par le choix que peut faire le narrateur à la toute fin du récit puisqu'il avoue à « madame » (Id.) qu'il aurait fait comme monsieur Jocaste en épousant sa propre fille. L'auteur fait le choix de choquer le lecteur en bousculant son horizon d'attente, puisqu'en s'appuyant sur une fonction idéologique, le narrateur interrompt son histoire pour apporter un propos didactique, un savoir général concernant l'histoire qu'il vient de narrer, mais cette fonction vient heurter la bonne conscience du lecteur. De cette manière, la littérature opère comme un faire-valoir d'une morale ici mise à mal dans le seul objectif d'amener le lecteur à réfléchir sur son état de liberté à travers celui d'un personnage fictif. La régénération s'effectue de manière réfléchie entre le narrateur et le lecteur, puisque derrière le narrateur, c'est le lecteur qui peut s'observer et prendre conscience de l'état de liberté dans lequel il se trouve face à des problèmes moraux dont il a déjà connaissance. La régénérescence passe par ce mouvement de réflexion à prendre au sens de réverbération : le narrateur se réfléchit chez le lecteur, mais également de réflexion dans le sens de discernement et d'observation puisque la littérature ici permet de réfléchir véritablement au fondement d'une morale inscrite au plus profond de chacun de nous et de la remettre en cause. La régénération provient d'un nouvel état de fait proposé par un narrateur de papier.

L'autre nouvelle présentant un système narratologique emboîté participant au principe de régénérescence dans l'optique d'une fonction idéologique est *L'Ermite* dans laquelle le

---

<sup>1</sup> Le narrateur est homodiégétique car il est présent dans l'histoire qu'il raconte. Voir Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 172-178. La situation de communication et de destinataire est abordée dans ces pages.

<sup>2</sup> Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 56.

narrateur s'adresse à ses amis « Quant à l'homme, je vais vous raconter sa sinistre aventure [...] ». » (*L'Ermite*, II, 685), achevant l'histoire par « voilà l'histoire de mon ermite » (*Ib.*, 691). Encore une fois, c'est une histoire d'inceste. La narration est bien enchâssée, introduite et conclue par le narrateur laissant à la toute fin de l'histoire le lecteur face à sa propre réflexion quant à la thématique de l'inceste et l'interrogation sur sa liberté puisque le déroulement des actions semble être lié à une nécessité à laquelle nul ne peut résister. La « narration intercalée »<sup>1</sup> qui allie narration ultérieure, nous savons que l'ermite s'est fait ermite après avoir partagé la couche de sa fille, et la narration simultanée, puisque le narrateur raconte cette histoire à ses amis au moment-même où ils arrivent « au milieu de la vaste plaine qui va de Cannes à La Napoule » (*Ib.*, II, 685) participent au principe de régénération car c'est effectivement l'endroit, en l'occurrence, la plaine où habite l'ermite, qui est propice à la naissance de l'histoire contée qui devient finalement la nouvelle écrite par Maupassant. Ce fonctionnement donne de nouveau lieu à un déplacement de l'attention qui s'oriente de la question du texte vers celle du lecteur. Selon Hans-Georg Gadamer « tout texte se déploie sur un 'déjà là', de lecture préconstruite de tradition, que toute nouvelle lecture négocie jusqu'à ce que s'établisse une 'fusion des horizons' entre les deux consciences séparées que sont l'auteur et le lecteur. »<sup>2</sup> Ainsi, *M. Jocaste* comme *L'Ermite* s'inscrivent dans une logique du 'déjà-su', le lecteur sait que l'inceste, pour le dire familièrement, c'est mal, cependant, il l'incite à remettre en cause ses acquis et à déployer une réflexion autour de la liberté ou de l'absence de liberté qui touche le protagoniste, que ce soit *M. Jocaste* pour le premier texte ou l'ermite pour le second. Dans les deux cas de figure, ce qui est recherché est un mouvement vers l'avant de la part du lecteur, auquel celui-ci doit de toute façon prendre part, d'autant plus que dans les deux cas de figure, il connaît la portée moralisatrice et moralisante des textes ; en cela, la « fonction idéologique »<sup>3</sup> selon Genette joue complètement son rôle. A travers la narration établie par ces textes, le lecteur est amené à se poser les bonnes questions à propos de morale, il fait l'expérience de l'interdit et s'inscrit ensuite dans une logique du respect de cette opposition. Les textes offrent un apprentissage auquel le lecteur adhère. C'est effectivement un des rôles que joue la littérature d'après Vincent Jouve, celui de « la modélisation par une expérience de réalité fictive »<sup>4</sup>, les nouvelles choisies ici jouant un rôle

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 34.

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer, *Écrits II: herméneutique et champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, 1991, p. 126.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *ib.*, 35.

<sup>4</sup> Vincent Jouve, *La lecture*, Edition Hachette livre, Paris, 1993, p. 104.

pédagogique en offrant au lecteur la possibilité d'imaginer une scène qu'il pourrait connaître dans la réalité, mais qui lui est interdite. Jouve explique que « modéliser une situation, c'est proposer au lecteur d'expérimenter sur le mode imaginaire une scène qu'il pourrait vivre dans la réalité : la lecture, autrement dit, permet d'essayer des situations. »<sup>1</sup>

De la sorte, ces textes littéraires en se déployant sous cette forme prouvent leur nature dynamique et innovatrice qui transforme le lecteur en lui ouvrant de nouvelles perspectives pour vivre la vérité de sa propre vie et acquérir une nouvelle vision du monde, c'est en cela que s'ouvre à lui l'élan vital.

### 4.3 La régénérescence autodiégétique

Dans *Miss Harriet*, le narrateur participe pleinement à l'histoire qu'il raconte, en effet, Léon Chenal raconte sa propre histoire aux voyageurs avec qui il partage le voyage. La nouvelle de *Miss Harriet* est un récit dans le récit à l'action duquel le narrateur participe pleinement. En s'appuyant sur son histoire pour faire passer le temps à la compagnie du break, Léon Chenal aborde l'histoire tragique de Miss Harriet qui s'est suicidée. L'histoire permet la régénérescence du fait que le narrateur est aussi acteur de l'histoire, le récit est donc intradiégétique. Par conséquent, le récit prend d'autant plus de poids dans la douleur exprimée que le narrateur est présent dans le break où est contée l'histoire. Pour dire combien cette douleur est pesante à l'intérieur du véhicule, reprenons cette image à laquelle nous avons déjà fait référence dans notre étude, celle-ci se trouve à la fin du texte :

Léon Chenal se tut. Les femmes pleuraient. On entendait sur le siège le comte d'Etraille se moucher coup sur coup. Seul le cocher sommeillait. Et les chevaux, qui ne sentaient plus le fouet, avaient ralenti leur marche, tiraient mollement. Et le break n'avancait plus qu'à peine, devenu lourd tout à coup comme s'il eût été chargé de tristesse. (*Miss Harriet*, I, 895. C'est moi-même qui souligne dans la citation.)

La personnification de la voiture permet la transposition de la douleur de l'histoire narrée à la voiture, celle-ci prenant tout le poids de la souffrance du narrateur, souffrance qui ne fait que se refléter chez le lecteur qui prend conscience de l'état de gravité dans lequel la petite compagnie se trouve après avoir entendu cette histoire. La ressource se situe dans cette

---

<sup>1</sup> Ib.,70.

personnification qui devient le moyen de transposer la souffrance pour mieux s'en détacher et à travers l'autodiégèse qui rend la narration encore plus crédible que le narrateur fait partie de l'histoire intégrale, étant le héros condamnable parce qu'ayant causé la perte de Miss Harriet. Le lecteur a une compréhension du texte polysémique, en effet, elle se lit sur quatre plans différents : du point de vue du narrateur, celui des voyageurs-auditeurs, premier groupe qui se trouve dans la voiture, ensuite, du point de vue des personnages appartenant à l'histoire narrée, donc celui de Miss Harriet et celui des gens de l'auberge. Cette multiplication des approches de compréhension diverge selon le point de vue adopté : le narrateur se trouve sur un plan de déception et de chagrin car il est la cause de la mort de Miss Harriet ; les auditeurs du break, eux, sont attentifs à l'histoire narrée, au même titre que le lecteur virtuel qui se situe dans leur position ; enfin, le point de vue de Miss Harriet est empreint de sentiments amoureux, ne réussissant pas à s'en détacher ; tandis que les gens de la ferme-auberge ne sont que spectateurs de la vie d'une femme qu'ils trouvent étrange, n'appartenant ni à leur milieu, ni à leur pays, la considérant purement et simplement comme une hérétique. Que fait le lecteur de cette multiplication des points de vue ? Tout simplement, il se les approprie et en devient plus riche. L'enjeu du travail littéraire fourni par Maupassant consiste, selon Barthes, à « faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. »<sup>1</sup> Par conséquent, le sémiologue affirme qu'« interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait »<sup>2</sup> puisque l'acte de lecture multiple les significations et accumule les sens qu'ils soient patents ou latents. Les quatre axes de lecture sont cependant centrés autour du narrateur dont le rôle consiste justement à faire part, certes aux gens du break, mais plus directement, au lecteur, d'une histoire à laquelle ce dernier peut s'identifier et qu'il ne devrait pas imiter. La régénérescence se produit notamment dans cette identification au héros imparfait et dans la leçon à tirer de cette expérience malheureuse qui force le lecteur à se poser la question de l'humain dans toute sa fragilité ; il s'agit ici du pôle esthétique joué par la littérature au sens que lui donne Wolfgang Iser. La lecture de la nouvelle est donc faite de deux dimensions : L'une déterminée par le texte, commune à tous les lecteurs et l'autre dépend de chaque lecteur et de sa propre vision du monde. Aussi, l'expérience de la lecture est-elle accomplie au moment où le lecteur confronte sa vision du monde à celle impliquée par le texte. Ce qui en ressort est une relation active et fructueuse entre le texte et le lecteur que nous appelons

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *S/Z, Essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Paris, Seuil, 1970, p.65.

<sup>2</sup> *Ib.*, p. 71.

régénérescence. Le lecteur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où se situent les nouvelles à l'étude et le lecteur moderne du XXI<sup>e</sup> siècle se ressemblent et se rassemblent dans leur compréhension et leur approche de l'œuvre, même si leur « répertoire »<sup>1</sup> de références culturelles, historiques, sociologiques ou encore philosophiques est différent. Le mot « répertoire » est emprunté à Wolfgang Iser qui le définit comme suit : « L'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation. [...] Le répertoire contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu. »<sup>2</sup> Cela revient à parler de la notion de « lecteur implicite »<sup>3</sup> définie par Wolfgang Iser. Par conséquent, le lecteur implicite du XIX<sup>e</sup> observe une « structure inscrite dans le texte en apparaissant comme un système de référence »<sup>4</sup>. Le lecteur « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. »<sup>5</sup> C'est pourquoi, nous affirmons que ces nouvelles dans leur principe régénérateur sont modernes et ceci est renforcé par la polysémie de l'interprétation engendrée par les différents niveaux de lecture mis en place par une narratologie autodiégétique. En cela, le texte ressemble à une partition musicale dont l'élan serait la musique qu'il donne à entendre. La référence à la musique appartient à Gilles Thérien qui proclame qu'« un texte n'a pas de sens caché une fois qu'il est lu, il peut avoir d'autres sens que d'autres lectures mettront en lumière. En fait, l'interprétation du texte littéraire ressemble beaucoup à l'interprétation musicale. »<sup>6</sup> La régénération s'ouvre dans la création d'un élan de vie qui se construit sur une interprétation du texte littéraire ne faisant que dévoiler le mystère du sens aux yeux du lecteur. Ce dernier au cours de sa lecture va dénuder pas à pas l'énigme de l'histoire narrée et accéder à la compréhension à la lumière de ses références personnelles, sociales et culturelles, c'est en cela que la nouvelle joue un rôle régénérateur et reste moderne. Cette modernité apparaît en outre grâce au fonctionnement littéraire inventé par Storm et Maupassant dans la mise en place d'une narration qui leur est propre.

---

<sup>1</sup> *Ib.*, p. 128.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ib.*, p. 104

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Gilles Thérien, *Sémiologies*, Montréal, Université du Québec, 1985, p. 78.

## 5. Conclusion de la troisième partie

La mécanique fatale induit la mort ou la disparition du personnage, par conséquent, l'issue de l'histoire est forcément sinistre et funeste. Elle est donc marquée par un pessimisme profond relatif à la philosophie contemporaine dont Schopenhauer est, entre autres, le maître. Le système fatal aborde d'une manière sombre et obscure la disparition de l'individu au profit de forces supérieures difficiles à nommer et à saisir. Cette instance innommable apparaît dans des expressions de langue, l'évocation de Dieu ou du diable, supposant la mise en évidence de la superstition, ce qui peut paraître surprenant en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle après le mouvement de rationalisation instaurée par le siècle précédent des Lumières ; néanmoins, en cette fin de siècle, c'est bien à ce mouvement vers l'irrationalité que nous tendons. Par conséquent, toute une gamme d'instances supérieures comme la désignation par le 'je-ne-sais-quoi' ou le 'comme si' viennent renforcer l'expression de la volonté selon Schopenhauer<sup>1</sup> et Nietzsche<sup>2</sup>. Autrement dit, quelque chose agit, le personnage en soi est agi et en aucun cas il n'agit personnellement et individuellement selon son libre arbitre. D'après cette théorisation marquée par l'absence du libre arbitre sous-tend la disparition de la liberté du personnage, ceci est d'autant plus marquant lorsque nous constatons l'emprise du destin et du hasard sur les actions des personnages car les actions dirigées par l'un ou l'autre des deux concepts conduisent les actions nécessairement au désastre, et ce, de manière fatale. Ceci prédispose au pessimisme et à l'absence de perspective puisque l'issue est grave et sans espoir. A travers ces

---

<sup>1</sup> Schopenhauer, *Le monde*, op. cit.

<sup>2</sup> Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris, Poche, 2009. Nietzsche se détache de Schopenhauer qui conçoit la volonté comme volonté de vie. Cette œuvre dont le projet a été abandonné en 1888. Pour être appréhender, l'impulsion vitale trouve son assise dans la volonté de puissance. Nietzsche intègre le vocabulaire de Schopenhauer mais dans un sens qui lui est propre. La « volonté de vie » exposée par Nietzsche n'est plus une lutte pour la domination ou une lutte pour la vie, elle est la vie qui se veut elle-même et qui recherche sa propre intensification. Nietzsche se distingue de Schopenhauer et récusé le pessimisme nihiliste qui ressort du « vouloir-vivre » et selon lequel l'homme serait amené à osciller entre la souffrance qu'entraîne l'impossibilité de satisfaire un désir et l'ennui qu'entraîne la satisfaction d'un désir. Chez Nietzsche, la volonté de puissance n'est donc pas volonté de domination ou de pouvoir mais volonté de volonté : elle est la volonté qui recherche l'intensification de sa puissance intrinsèque, la volonté de puissance doit être considérée comme élan vital. Il faut être vigilant à la lecture de cette œuvre car il s'agit d'un projet de livre abandonné par le philosophe en 1888. Par conséquent, cet ouvrage rassemble différentes compilations de fragments posthumes dont certains sont considérés comme faux.

manifestations, c'est l'expression du psychisme qui est en cause, tel que le conçoit Carus. En effet, cette instance supérieure est une sorte d'inconscient avant l'heure, ce « Horla » ou « Hors-là » dont parle Maupassant, qui désigne les instances de l'esprit en mouvement. En outre, la narration participe activement à cette mise en évidence, nous l'avons vu, et ce, notamment, par des retours en arrière qui manifestent l'expression du passé et des souvenirs ou par des mises en abyme évidentes servant à la reconstitution du passé, telle que le conçoit la psycho-analyse au temps de Charcot. Si le pessimisme est inévitablement sous-jacent, car le passé est sombre et est synonyme de présent raté, la régénération n'est pour autant pas à bannir, bien au contraire ! Effectivement, c'est ce que nous avons cherché à mettre en évidence dans notre travail et en particulier dans cette dernière partie, la régénération est l'objectif à atteindre de notre étude puisque nous observons qu'elle jaillit malgré le pessimisme, voire au-delà de ce dernier. La régénération s'inscrit dans la naissance d'un enfant signe d'une génération nouvelle à venir, ou mieux encore dans le principe d'écriture qui est pour nous, la marque par excellence du renouveau. Nous insistons sur le fait que l'écriture est le moteur de la régénération tant attendu qui survient après le pessimisme naissant engendré par la mise en marche de la mécanique fatale. L'issue n'est donc pas fatale, mais bien marqué par l'optimisme qui naît du renouveau enfin envisageable.

## **Conclusion générale**

Nous avons souhaité rapprocher deux auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui apparemment n'ont rien en commun, il s'agit de Theodor Storm et Guy de Maupassant. Nous avons trouvé des points de similitude dans leurs écrits : premièrement, l'écriture de 'short story' pour reprendre l'intitulé anglais pour désigner la 'nouvelle', même si nous notons que les textes de Storm sont largement plus longs en terme de pages d'écriture que ceux de Maupassant, chez qui l'histoire tient en trois pages, une trentaine maximum pour d'autres textes. Deuxièmement, ces nouvelles fonctionnent toujours sur le même principe, respectant au mieux le schéma narratif avec scène d'exposition, développement et chute finale qui vient bouleverser les attentes du lecteurs. Troisièmement, ces auteurs, nous avons fait le choix de les rapprocher car ce sont deux écrivains pour qui l'eau tient une place importante, que ce soit la mer ou la rivière, Storm au Schleswig Holstein, Maupassant en Normandie ; pour tous les deux, nous avons affaire à des textes réalistes situés dans une époque historique bien déterminée sur un laps de temps d'une dizaine d'années, entre 1880 et 1890. Quatrièmement, et c'est en cela que tient l'originalité de notre étude, nous avons repéré chez tous les deux des manifestations et des désignations de concepts qui ont particulièrement attiré notre attention, celui de destin d'une part, celui de hasard d'autre part. Nous avons donc décidé d'approfondir cette question en cherchant à comprendre les tenants et les aboutissants de l'utilisation de ces notions dans certaines nouvelles des deux auteurs. Ainsi nous avons opté pour un repérage systématique de la désignation du destin et du hasard, nous nous sommes immédiatement rendus compte que leur renvoi était fréquent et par conséquent, pas anodin. Nous avons repéré que ces deux notions participaient au fonctionnement d'un mécanisme. Celui-ci se définit par l'évocation du destin et du hasard. Ainsi, nous avons cherché à mettre en évidence ce mécanisme du destin et ce mécanisme du hasard qui tous les deux tenaient un rôle sur le mécanisme de la fatalité, défini selon ces deux concepts : d'abord, le destin en tant que 'force extérieure' et 'logos du cosmos', pour le dire vulgairement, en tant que 'ce qui ne peut pas ne pas arriver', posant de la sorte la question de la liberté humaine ou plus exactement de l'absence de liberté humaine car l'existence des personnages serait prédéterminée ou prédéfinie selon des critères qui échapperaient au raisonnement humain, tel que pouvaient le concevoir les philosophes des Lumières. Ensuite, le hasard qui prend davantage une

explication mathématique tel le dé qu'on jette sur un tapis, donnant un chiffre sans explication et rationalité apparentes, se définissant comme le manque de chance puisque le plus souvent, celui-ci entraîne l'avènement d'événements tristes. En effet, nous avons repéré que les mécanismes de la fatalité constitués par l'un ou l'autre des concepts, voire les deux à la fois, déterminaient quoi qu'il en soit un cheminement vers une issue malheureuse. C'est l'autre raison pour laquelle nous avons fait le choix de travailler sur ces textes, car cette autre observation est manifeste chez les deux auteurs dans les textes choisis. En effet, la fin de chaque nouvelle se solde par un événement malheureux : le plus généralement, soit par la disparition, soit par la mort d'un personnage. Les mécanismes de la fatalité conduisent donc systématiquement au désespoir du personnage concerné ou de ceux qui l'entourent.

La manifestation du destin et du hasard s'inscrit dans un courant philosophique de l'époque, celui marqué par la pensée de Schopenhauer et du vouloir-vivre en tant que philosophie de la répétition, de l'ennui et surtout du pessimisme. En effet, les textes étudiés sont signés du sceau du pessimisme. Les mécanismes de la fatalité fonctionnent donc sur ce modèle schopenhauerien, mais également nietzschéen selon lequel la tragédie est définie par le Dieu Dionysos avec qui le hasard prend une tournure débonnaire et finalement heureuse. En effet, une autre approche que nous avons souhaitée mettre en avant consiste en une caractérisation heureuse et systématique des textes après une dégénérescence vers le malheur. Pour le dire autrement, les nouvelles finissent certes dans le malheur, mais possèdent en elles, intrinsèquement, quelque chose de bienheureux et d'optimisme ; du pessimisme naît l'optimisme, du malheur est engendré le bonheur, en tout cas, il y a éclosion d'un mouvement vers l'avant, d'un jaillissement de vie après les épreuves rencontrées par les personnages ; cet élan de vie n'est autre que l'élan vital tel que les Grecs, déjà, le concevaient, dans son acception d'accès à la joie. Nietzsche le désigne sous l'apparence du Dieu Dionysos, Dieu de l'ivresse et de la joie. Ainsi, si les histoires contées dans les nouvelles possèdent une issue triste, il n'en est pas moins que les auteurs ont cherché à mettre en évidence, de manière certes surnoise et pas forcément facile à détecter, ce jaillissement de vie.

Notre travail a consisté à repérer les échos aux mécanismes de la fatalité, à comprendre ces mécanismes qui actionnent deux rouages, celui du destin et celui du hasard, à constater que systématiquement, l'action finissait mal ; néanmoins à repérer que derrière ces événements tristes se trouvait bien caché, mais bien existant un élan vital caractéristique chez

les deux auteurs. Nous avons cherché à répondre à cette question : En quoi les mécanismes de la fatalité étaient-ils déclencheurs d'un élan vital ?

Dans notre première partie, nous nous sommes intéressés aux éléments qui définissent et qui appartiennent à la réalité puisque les textes à l'étude se situent dans le courant réaliste de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, nous avons orienté notre analyse sur les personnages selon la classe sociale à laquelle ils appartiennent, de la noblesse à la paysannerie en passant par la bourgeoisie et la classe moyenne représentée par l'employé. Nous avons constaté que des personnages se situaient en dehors de la société, comme par exemple le prisonnier, le mendiant, le personnage vieux, le vagabond, la prostituée et l'ermite. Nous avons situé notre analyse sociale dans le contexte économique de l'époque marqué par la montée en puissance de l'industrialisation et avec celle-ci, le capitalisme. Nous avons mis en évidence que l'argent était un pivot central et solide dans la mise en branle de la mécanique fatale, en effet, souvent, l'argent vient à manquer ou l'argent est particulièrement convoité chez les personnages, ce qui les entraîne à agir d'une façon ou d'une autre et à être marqués par le destin ou le hasard. Par conséquent, l'argent participe activement à la mise en marche des mécanismes de la fatalité. Ce rapport à l'argent se double d'une étude phénoménologique de la maison selon deux types d'axe : le premier horizontal/ vertical ; le second met en relation le dehors et le dedans. Dans les deux cas de figure, nous arrivons au même résultat : ce mouvement signifié par le changement de maison participe au même titre que l'argent à la mécanisation de la fatalité. Enfin, cette première partie s'achève sur une étude phénoménologique de l'eau, thème commun aux deux nouvellistes, qu'il s'agisse de l'eau douce ou de l'eau salée dont les caractéristiques aboutissent à la même conclusion : en règle générale, la portée de l'eau est significative puisqu'elle conduit les personnages à leur perte, que ce soit dans un accident, dans une tempête ou dans un naufrage. Ainsi, il est clair que les textes examinés sous la loupe du réel témoignent de la mise en marche des mécanismes de la fatalité dans l'organisation sociale.

Dans un deuxième temps, nous avons repéré que les objets jouaient également un rôle bien particulier dans la mécanisation de la fatalité. Ainsi, ceux-ci, en appartenant à la réalité permettent plus tard d'orienter l'étude vers l'irréel. Il est évident que les objets en tant qu'éléments palpables du quotidien participent pleinement à la définition du réalisme. Nous avons entamé une problématisation de la question selon un maillage clairement défini dont

l'impact a une influence précise sur le système fatal. Nous avons commencé notre analyse par une définition sémiologique de l'objet en rappelant que celui-ci est d'abord la caractéristique précise de la matérialité et par-là, du réalisme. Ainsi, l'objet matériel se distingue en deux catégories : celui qui concerne la personne en l'embellissant par exemple ; ainsi que celui qui le rattache au réel en tant qu'objet nécessaire à la vie de tous les jours. Par ailleurs, il existe des objets matériels dont l'usage est fondamental dans la vie sociale, il s'agit des objets en papier comme la lettre et les papiers d'identité. Si ceux-ci viennent à faire défaut, les personnages en subissent directement les conséquences. Enfin, les objets dématérialisés, autrement dit, ceux qui ne sont pas palpables comme l'argent et le temps dont les signifiants sont également lourds de portée, le premier étant à rattacher à l'économie du moment avec la percée du capitalisme, le second étant manifeste d'un temps passé, d'un souvenir qui s'exécute jusqu'au présent, l'influant considérablement.

Quoi qu'il en soit, l'analyse de l'organisation en système des objets a permis de mettre en évidence le fait que ces objets ont forcément un impact sur le système fatal que nous souhaitons révéler en étudiant l'importance et les conséquences. Ces objets, appartenant au réalisme et en constituant son principal ressort, se trouvent être les rouages de l'organisation fatale signifiée, comme nous l'avons dit, par les notions de destin et de hasard.

En abordant la troisième partie, nous souhaitons montrer que l'étude s'oriente du réel manifesté par la société du réalisme et caractérisé par la présence d'objets tactiles et virtuels, vers l'irréel, puisqu'en contradiction avec ces concepts propres au réalisme. Nous touchons de près à des notions qui échappent à la raison, il est question ici de forces supérieures en action qui agissent dans l'existence des personnages les conduisant le plus souvent à leur perte. Ainsi, même ancrés dans un contexte réaliste, les textes reproduisent une pensée éloignée de la philosophie des Lumières et davantage proche de celle du Moyen Âge, dans sa conception d'événements extérieurs non raisonnés et cependant existant et orientant le cheminement des personnages vers telle ou telle issue. De la sorte, nous dirigeons notre analyse du pessimisme schopenhauerien vers le dépassement de celui-ci en mettant en avant le principe régénérateur à la lecture des textes. La mécanisation du système fatal s'étudie à travers les personnages qui de vivants, se transforment en poupées mécaniques, ou sont accompagnés de leur double, ou encore disparaissent, ou enfin, meurent. Dans tous les cas de figures, les personnages perdent leurs caractéristiques humaines, pour le dire autrement, perdent ce qui les rattache à une existence plausible. En outre, celle-ci est frappée par l'action de forces supérieures

innommables et d'événements extérieurs irraisonnés. C'est dans ce contexte qu'interviennent de manière manifeste les deux concepts révélateurs des mécanismes de la fatalité que sont le destin et le hasard. En effet, selon qu'ils agissent ou non, l'existence des personnages en question est marquée à tout jamais par le malheur et s'oriente définitivement vers une issue funeste et fatale. Nous remarquons à cette occasion que ceci prend part à l'expression du psychisme que ce soit à travers les personnages chez Storm ou à travers l'écriture chez Maupassant. Par là, une orientation psychologique de l'analyse est à soulever. De cet avènement sombre et obscur déterminé par ces événements éloignés de tout principe raisonné va jaillir un élan vital qui se définit par une régénérescence flagrante même si teintée d'obscurité et de tristesse. Nous montrons en effet que du pessimisme jaillit l'optimisme et que la vie est de toute façon plus forte que la disparition ou la mort d'un personnage. Toute cette mécanisation du principe fatal et cette orientation vers l'obscurantisme et le défaitisme, est relevée par un principe de régénération que nous mettons en évidence dans la désignation du cauchemar qui prend une allure idyllique ou à travers une situation de génération définie par la présence ou l'absence d'un enfant. Enfin, nous repérons que l'écriture participe également de manière claire et évidente à ce principe régénératif et qu'elle joue par-là une fonction idéologique. Aussi notre travail a-t-il consisté à passer du sombre vers la lumière, du pessimisme vers l'optimisme en mettant en avant les principes moteurs d'une mécanisation fatale désignée par deux concepts que sont le destin et le hasard.

Notre étude pourrait déboucher sur une conceptualisation plus précise du psychisme avant Freud, déjà clairement présent dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle dont nos textes font évidemment partie. Nous pourrions montrer dans une étude ultérieure que les mécanismes de la fatalité s'apparentent à une étude de l'inconscient et ont pour objectif de définir un mouvement heureux dans la douleur, après acceptation des souffrances endurées par les personnages, ceux-ci se régénérant de toute façon et suivant un mouvement ascendant vers un meilleur possible. Il faudrait alors davantage orienter la recherche vers une analyse psychologique, voire psycho-analytique.

## Bibliographie

### 1. Sources primaires

#### 1.1 Littérature - allemande, française ou traduite de l'allemand vers le français

BALZAC, Honoré de, *Les Petits Bourgeois*, Bruxelles, Kiessling, 1855.

BALZAC, Honoré, *La Comédie humaine*, Paris, La Pléiade, 1976.

BALZAC, Honoré de, *Le chef d'œuvre inconnu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

BOCCACCIO, Giovanni, *Le Décaméron*, traduit par Giovanni CLERICO, préfacé par Pierre LAURENS, Paris, Gallimard, 2006.

CHATEAUBRIAND, François René, *Mémoires d'Outre-tombe*, Paris, Gallica Bibliothèque Numérique, Bibliothèque nationale de France, 1848.

CONSTANT, Benjamin, *Journaux intimes*, Paris, Paul Ollendorf Editeur, 1895.

COZIC, Alain, *Theodor Storm, Les ombres grises du souvenir, Nouvelles*, Toulouse, Editions Ombres, 1990.

DIDEROT, Denis, *Les bijoux indiscrets*, Paris, Poche, 1982.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Œuvres*, Hambourg, édité par Erich Trunz, Hambourg, Editions Wegner, 1960.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les affinités électives*, préfacé par Michel Tournier, Paris, Poche, 1980.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Die Wahlverwandschaften*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, éditions Triade, 2013.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, I, (1851-1865), II (1866-1886), III (1887-1896), Paris, Laffont, 1989.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Germines Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1993.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Die Elixiere des Teufels*, Leipzig, Reclam, 2002.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Les élixirs du diable*, Paris, Stock, 2002.

JEAN-PAUL, *Blumen – Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuschnappel, Ein treues Dornenstück*, in Jean-Pauls Werke, Berlin, 1796.

JEAN-PAUL, *Siebenkäs*, traduit par Jean-Paul RICHTER, *Siebenkäs*, édition bilingue par Paul Jalabert, Paris, Aubier-Montaigne, 1963.

KLEIST, Heinrich von, *Der zerbrochene Krug, La cruche cassée*, traduit et préfacé par Roger AYRAULT, Paris, Aubier-Montaigne, 1943.

LA FONTAINE, Jean, *Fables*, Paris, Auzou Editions, 2011.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Werke und Briefe in zwölf Bänden : Briefe von und an Lessing, 1743-1770*, Helmut KIESEL (Ed.), Frankfurt-am-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, Hauteville-House, Librairie de l'Édition Nationale Emile Testard, 1862.

MAUPASSANT, Guy de, *Contes choisis*, [en ligne]. Paris, Société des bibliophiles contemporains, 1892. Consulté le 22/02/2008. Disponible à l'adresse : gallica.bnf.fr

MAUPASSANT, Guy de, *Correspondance*, Evreux, Edition établie par Jacques SUFFEL, Le Cercle du bibliophile, 1973.

MAUPASSANT, Guy de, *Une vie*, Paris, Gallimard, 1974.

MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, La Pléiade, 1974-1979.

MAUPASSANT, Guy de, *Mademoiselle Fifi - Nouveaux contes*, Paris, Livre de poche, 1975.

MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, introduit par Marie-Claire Bancquart, Paris, Garnier, 1976, classique.

MAUPASSANT, Guy de, *Contes du jour et de la nuit*, Paris, Livre de poche, 1988.

MAUPASSANT, Guy de, *Les Contes de la bécasse*, Paris, Livre de Poche, 1990.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, Ellipses, 1999.

MAUPASSANT, Guy de, *Trois contes*, Paris, Larousse, 2008.

RILKE, Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Lauridge Brigge*, Paris, Poche, 1995

STENDHAL, *Lettres à Pauline, Correspondance*, Paris, Seuil, L'Ecole des Lettres, 1994.

STIFTER, Adalbert, *Nachgelassene Briefe*, Zurich, Winkler Ausgabe, 1995.

STORM, Theodor, *Immensee und andere Novellen*, Stuttgart, Reclam, 2006.

STORM, Theodor, *Renate, Eekenhof*, traduit de l'allemand et préfacé par Robert PITROU, Paris, Aubier-Montaigne, Paris, 1931.

STORM, Theodor, *Draußen im Heidedorf*, 1871-1872, traduit de l'allemand et préfacé par Robert PITROU, *Contes du tonneau*, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1942.

STORM, Theodor, *Les Ombres grises du souvenir*, [Carsten Curator], traduit de l'allemand par Alain COZIC, 2 vol., Toulouse, Editions Ombres, 1990.

STORM, Theodor, *Le fils du marin*, [Hans und Heinz Kirch], traduit de l'allemand par Roland FUENTES, Chartres, Syros, 2007.

STORM, Theodor, *Pole Poppenspäler*, Husum, 1993.

STORM, Theodor, *Der Schimmelreiter*, Stuttgart, Reclam, 1993.

STORM Theodor, *L'homme au cheval Blanc*, traduit et préfacé par Raymond DHALEINE, Paris, Aubier Montaigne, 1945.

STORM Theodor, *Aquis Submersus*, Hamburger Lesehefte Verlag, Husum, 2005.

STORM Theodor, *Pour la chronique de Grieshuus*, traduit et préfacé par Robert PITROU, Paris, Aubier Montaigne, 1954.

STORM, Theodor, *Werke in zwei Bände*, Waltrop, Manuscriptum Verlagsbuch, 2006.

ZOLA, Emile, MAUPASSANT, Guy, HUYSMANS, J.-K., CEARD Henry, HENNIQUE, Léon, ALEXIS Paul, *Les Soirées de Médan*, Paris, Grasset, 1955, Les Cahiers Rouges.

ZOLA, Emile, *La fortune des Rougon*, Paris, Ellipses, 1994.

ZOLA, Emile, *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006.

ZOLA, Emile, *La bête humaine*, Paris, Le livre de poche, 2013.

ZWEIG, Stefan, *Nietzsche*, Traduit de l'allemand par Alzir HELLA et Olivier BOURNAC, Paris, Stock, 2004.

## 1.2 Philosophie - allemande, française ou traduite de l'allemand vers le français

ARISTOTE, *Traité de l'âme*, traduit du grec par Jules BARTHELEMY-SAINT-HILAIRE, Paris, Didier et Cie, 1860.

ARISTOTE, *Métaphysique d'Aristote*, traduit du grec par Jules BARTHELEMY-SAINT-HILAIRE, Paris, Germer Baillière, 1879.

AZAM, Eugène, *Hypnotisme et double conscience, origine de leur étude et divers travaux sur des sujets analogues*, Paris, Felix Alcan Editeur, 1893.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1957.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1957.

BEGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1939.

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 2008.

BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 2007.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012.

BREUER, Josef, FREUD, Sigmund, *Studien über Hysterie*, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1895. Traduction française : *Etudes sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1956.

BRUNO, Giordano, *Des liens*, traduction D. Sonnier et B. Donné, Paris, Editions Allia, 2006, titre original *De Vinculis in genere*, circa 1590.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Idées Nrf, Gallimard, 1942.

CARUS, Carl Gustav, *Psyche*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

CHARCOT, Jean-Martin, *Clinique des maladies du système nerveux. Leçon du professeur, Mémoires, note et observations*, Paris, Parmentier, 1892-1893.

CORBELLARI, Alain, TILLIETTE, Jean-Yves, *Le rêve médiéval*, Genève, Edition Droz, 2007.

COURNOT, Antoine Augustin, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme. Etudes des données de la science en philosophie*, Paris, Hachette, 1875.

COURNOT, Antoine-Augustin, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, Paris, Hachette, 1843.

DARWIN, Charles, *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou La lutte pour l'existence dans la nature*, traduit par Edmond BARBIER, Paris, Alfred Coste Editeur, 1921. [en ligne] Consulté le 24/10/2014. Disponible à l'adresse : <http://classiques.uqac.ca/>

DARWIN, Charles, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, traduit par Edmond BARBIER, Paris, Alfred Coste Editeur, 1921.

DARWIN Charles, *Voyage d'un naturaliste autour du monde*, traduit par Edmond BARBIER, Paris, La Découverte, 2006.

DESCARTES, René, *Œuvres et lettres*, Paris, La Pléiade, 1937

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, (1637), Paris, La Pléiade, 1966.

ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, traduit par Paul MAZON, 2 tomes, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

GORI, Roland, *Le transfert : se rappeler sans se souvenir ?*, in : *Logique des passions*, Paris, Denoël, 2002.

ESCOLA, Marc, *Le tragique*, Paris, Flammarion, 2007.

FICHTE, Johann-Gottlieb, *Nouvelle présentation de la doctrine de la science*, introduit, traduit et annoté par Thomas FOGIEL, Paris, Vrin, 1999.

HALLER, von, Albrecht, *Eléments de physiologie du corps humain*, traduction Bordenave, Paris, Gullyn, 1769. Texte source en latin : *Elementa physiologiae corporis humani*, Lausanne, 1757-1766. [en ligne] Consulté le 25/0/2014. Disponible à l'adresse : [archive.org/details/](http://archive.org/details/)

HARTMANN, Eduard, von, *Philosophie de l'inconscient*, Vol. 1, Paris, Librairie Germer-Baillière, 1877.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction et présentation par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Garnier-Flammarion, 2012.

HERACLITE, *Fragments*, traduit et présenté par Jean-François PRADEAU, Paris, Garnier-Flammarion, 2002.

HORACE, *Les Odes*, III,1,14-16, traduit par René GOUAST in *Anthologie de la poésie latine des origines au Moyen Âge*, Paris, Editions Stock, 1947.

HUME, David, *Traité de la nature humaine*, I, *L'entendement*, traduit par Philippe FOLLIOU, Québec, Le Léviathan, Editions CEC, 2006.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. Vol I. La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Préface de la deuxième édition, 1787, traduit par A. TREMESAYGUES et B. PACAUD, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

KAPP, Ernst, *Principes d'une philosophie de la technique*, Paris, Vrin, 2007.

KIRKEGAARD, Soren, *Die Krankheit zum Tode und anderes*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Discours sur la métaphysique*, Paris, Félix Alcan Editeur, 1907.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement*, Paris, Ernest Flammarion, 1921.

LEROUX, Pierre, *De l'Humanité, de son principe et de son avenir*, 1840, Paris, Fayard, 1985.

LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduit par Pierre COSTE, Amsterdam, Covens & Mortier, 1735.

LYOTARD, Jean-François, *Le différend*, Paris, Edition de Minuit, 1984.

MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Le Manifeste du Parti Communiste, (avec des articles d'Engels dans la « Réforme » 1847-1848)*, Paris, G. Bellais, 1901.

MARX, Karl, *Le capital*, Paris, Gallimard, 2008.

METTRIE de la, Julien Offray, *L'Homme machine*, Paris, Folio, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich , *Aurore, Réflexion sur les préjugés moraux*, Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche, traduit par Henri ALBERT, Paris, Mercure de France, 1901.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra, « Des contempteurs du corps »*, traduit par Henri ALBERT, Paris, Société du Mercure de France, 1903.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le voyageur et son ombre, Opinions et sentences mêlées*, in *Humain trop humain*, deuxième partie, traduit par Henri ALBERT, Société Mercure de France, Paris, 1949.

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes*, Automne 1887- Mars 1888, Textes et variantes établis par G. COLLI et M. MONTINARI, traduit de l'allemand par Pierre KLOSSOWSKI, nrf, Gallimard, Paris, 1958.

NIETZSCHE, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1967-1977.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « De la maîtrise de soi », Paris, Bilingue Aubier Flammarion, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, in *Friedrich Nietzsche, Œuvres*, traduit par PÜTZ, appareil critique et révisions des traductions par J. LACOSTE et J. Le RICH, Robert Laffont, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres, Le gai savoir*, traduit par Daniel HALEVY et Robert DREYFUS, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquin, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie, Die Geburt der Tragödie*, traduit par Jean MARNOLD et Jacques MORLAND, revue par Angèle KREMER-MARIETTI, Paris, Le livre de poche, Classiques de la philosophie, Librairie Générale française, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, Paris, Gallimard, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich, *Les philosophes pré-platoniciens*, Paris, Editions de l'Eclat, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance*, Paris, Poche, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart, Reclam, 2010.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, éd. Léon Brunschvicg, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

PICARD, Max, *La fuite devant Dieu*, traduit de l'allemand par Jean-Jacques ANSTETT, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

PLATON, *Œuvres complètes*, Paris, Les belles Lettres, 1980.

PLATON, *La République*, traduit par Georges LEROUX, Paris, Garnier-Flammarion, 2002.

PLATON, *Apologie de Socrate*, Paris, Livre de Poche, 2011.

ROSSET, Clément, *Logique du pire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double, Essai sur l'illusion*, Paris, 1976.

ROSSET, Clément, *La force majeure*, Paris, Folio essais, 1983.

ROSSET, Clément, *La philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

SHELLING, von, Friedrich Wilhelm Joseph, *L'Esquisse d'un système de la philosophie de la nature*, Paris, Poche, 2001.

SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre, in Kritische August-Wilhelm-Schlegel-Ausgabe*, (E. Behler dir.), Paderborn, München, Wien, Schöningh Verlag, 1958.

SCHOLAR, Richard, *Le je-ne-sais-quoi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Métaphysique de l'amour, Métaphysique de la mort*, traduit par Marianna Simon, Paris, 10/18, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Essai sur le libre arbitre*, traduit par Salomon REINACH, Paris, Editions Rivages, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation I et II*, traduit par Christian SOMMER, Vincent STANEK, et Marianne DAUTREY, Paris, Folio Essais, 2009. En allemand : *Die Welt als Wille und Vorstellung*, [en ligne]. Consulté le 22/06/2010. Disponible à l'adresse : <http://www.schopenhauer-web.org/>

SPINOZA, Baruch, *Lettre 58*, traduction C.Appuhn, Paris, Flammarion, 1966.

SPINOZA, Baruch, *L'Éthique*, Paris, Poche, 1994.

SPENCER, Herbert, *Principes de biologie*, traduit de l'anglais par M.E. CAZELLES, Paris, F. Alcan Edition, 1893-1894.

STAHL, Georg-Ernst, *Oeuvres médico-philosophiques et pratiques*, traduit par Thérèse BLONDIN, Paris, J.- B. Balaillière et fils, 1864.

TAINÉ, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise, Les Origines, le Moyen Âge, la Renaissance, Prose et Poésie*, Paris, Hachette, 1905-1917.

VAIHINGER, Hans, *Die Philosophie des Als Ob*, Paris, Hambourg, Felix Meiner, 1911

## **2. Sources secondaires**

### **2.1 Sur Storm**

BIESE, Alfred, *Theodor Storm. Zur Einführung in Welt und Herz des Dichters*, Berlin, Salzwasser-Verlag GmbH, 2013.

BOY, Hinrichs, *Theodor Storm - Klaus Groth. Briefwechsel*, Berlin, Erich Schmidt, 1990.

COZIC, Alain, *Statut et fonctions des narrateurs dans la nouvelle Der Schimmelreiter*, in *Le texte et l'idée*, n° 4, 1989, p. 63-92.

COZIC Alain, *Von der Novelle zur Kurzgeschichte, Beiträge zur Geschichte der deutschen Erzählliteratur*, Peter Lang, Berne, 1990, p. 33-47.

COZIC Alain, *Theodor Storm, Les ombres grises du souvenir, Nouvelles*, Toulouse, Éditions Ombres, 1990.

COZIC Alain, *Ein Doppelgänger de Theodor Storm : un cas limite de 'réalisme subjectif'*, in *Littératures*, 24, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 83-95.

COZIC, Alain, *L'art de la nouvelle chez Theodor Storm*, Paris, 1992.

COZIC Alain, *Portraits de pères en montres : Familles en crise chez Ivan Tourguéniev et Theodor Storm*, in *Slavica Occitania*, 4, 1997, p. 91-110.

COZIC Alain, *Draußen im Heidedorf. Réécriture d'un fait divers et exploration du réel*, in *Mélanges offerts à Jean-Louis Bandet*, Publications de l'Université de Rennes II, 1997, p. 183-195.

COZIC Alain, *Le décor maritime dans les poésies et les nouvelles de Theodor Storm : dépoétisation et dramatisation du réel*, in *Les Cahiers du Littoral*. Revue scientifique du Centre d'Études et de Recherche sur les Civilisations et les Littératures Européennes, Boulogne sur Mer, Université du Littoral Côte d'Opale, 2004, p. 257-275.

COZIC, Alain, *L'orpailleur tragique du temps : Du déchirement dans la poésie de Theodor Storm*, Paris, L'Harmattan, 2006.

DEMANDT, Christian, *Religion und Religionskritik bei Theodor Storm*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2010.

DHALEINE, Raymond, *Préface à L'Homme au cheval Blanc*, Paris, 1981.

DEUPMANN, Christoph, « Hans und Heinz Kirch, Kontrafaktur der Heilsgeschichte », in *Interpretationen Theodor Storm Novellen*, Stuttgart, Reclam, 2008.

DEUPMANN, Christoph, *Theodor Storm : Novellen*, Stuttgart, Reclam, 2008.

FOERSTER Christel, *Theodor Storm*, Leipzig, Buchverlag für die Frau, 2009.

FASOLD, Regina, *Theodor Storm*, Sammlung Metzler, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1997.

FRENZEL, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1999.

FREUND, Winfried, *Heros oder Dämon ? Theodor Storm : Der Schimmelreiter*, in *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, München, 1988, p. 187-198

GOLDAMMER, Peter, *Theodor Storm in Potsdam 1853-1856*, Berlin, Verlag F. Berlin Brandenburg, 1996.

HARNISCHFEGGER, Johannes, *Modernisierung und Teufelspakt. Die Funktion des Dämonischen in Theodor Storms Der Schimmelreiter*, in *Schriften der Theodor Storm Gesellschaft* 49, 2000, p. 23-44.

JACKSON, David A., *Theodor Storm-Ernst Storm, Briefwechsel, Biografie in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft*, Berlin, Erich-Schmidt-Verlag, 2007.

KELLER, Gottfried, *Theodor Storm, Briefwechsel, Kritische Ausgabe*, éd. par Karl Ernst Laage, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1992.

KÖSTER, Albert, *Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller*, Berlin, Salzwasser-Verlag GmbH, 2013.

LAAGE, Karl Ernst, *Theodor Storm, Eine Biographie von Karl Ernst Laage*, Heide, Verlag Boyens&Co., 1999.

LAAGE, Karl Ernst, *Theodor Storm. Leben und Werk*, Husum, Husum Druck, 2007.

LAAGE, Karl Ernst, *Theodor Storm Privat*, Heide, Boyens Buchverlag, 2013.

LE BERRE, Aline, « La religion dans l'Homme au cheval blanc de Storm » in *Le christianisme dans les pays de langue allemande*, Enjeux et Défis, sous la direction d'Angelika Schober, Limoge, 1996.

PASTOR, Eckart, *Die Sprache der Erinnerung. Zu den Novellen von Theodor Storm*, Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1988.

JACKSON, David Arthur, *Theodor Storm. The life and Works of a Democratic Humanitarian*, New York, Berg Publishers, 1992.

LOHMEIER, Dieter, *Theodor Storms Novellen 1848-196*, in *Theodor Storm sämtliche Werke*, édité par Karl Ernst Laage et Dieter Mohmeier, Francfort-sur-le-Main, tomes 1, 2 et 3, 1987.

MANN, Thomas, *Theodor Storm Essay*, édité et commenté par Karl Ernst Laage, Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co., Heide, 1996.

MARTINI, Fritz, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1952.

PITROU, Robert, *Le cabinet cosmopolite*, N° 20, Paris, librairie Stock, Delamain et Boutelleau 1928.

PITROU, Robert, « Deutsche Kultur und Literatur », Collection d'auteurs allemands publiés sous la direction de Maurice Bouchez et Henri Chauchoy, Editions Belin, 1941.

PUMP Günter, *Husum Storm Stadt, Ein Spaziergang zu Texten von Theodor Storm*, Husum, Husum Druck-Verlagsgesellschaft, 2006.

STORM, Gertrud, *Theodor Storm : Ein Bild seines Lebens*, Paderborn, Salzwasser-Verlag Gmbh, 2013.

STORM, Gertrud, *Theodor Storms Briefe in die Heimat aus den Jahren 1853-1864*, Bremen, Unikum, 2012. [en ligne]. Consulté le 12/03/2008. Disponible à l'adresse : [books.google.fr](http://books.google.fr)

STUCKERT, Franz, *Theodor Storm, Der Dichter in seinem Werk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1952.

TÖNNIES, Ferdinand, *Schriften zu Theodor Storm*, München & Wien, Profilverlag, 2012.

TRUNZ, Erich, Conversation du 29 janvier 1827, extraite *Des Œuvres de Goethe*, Editions Wegner, Hambourg, 1960.

VEDDER Ulrike & STROWICK Elisabeth, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, Peter Lang, Bern, 2013.

VINÇON, Harmut, *Theodor Storm, mit Selbstzugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rororo, 2004.

WOOLEY, Elmer Otto, *Studies in Theodor Storm*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010.

#### Ressources internet :

- Archiv der Theodor-Storm-Gesellschaft (Husum <http://www.storm-gesellschaft.de>)
- Base anglaise biographique et ressources documentaires (<http://www.theodorstorm.co.uk/>)
- Ressources textuelles (<http://gutenberg.spiegel.de/autor/theodor-storm->)
- Ressources universitaires (<http://www.staff.uni-mainz.de/>)
- Ressources bibliothécaires (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Storm,+Theodor>)

## **2.2 Sur Maupassant**

ALSHAMMARI, Rama, « La critique réaliste de Flaubert et Maupassant sur la situation de la femme à travers les personnages d'Emma et de Jeanne. » [en ligne] . Consulté le 25/04/2010. Disponible à l'adresse : <http://www.diva-portal.org/>

ANTOINE, Régis, « État présent des études sur Maupassant », *Revue des sciences humaines*, n° 144, oct.-déc. 1971.

BAILBE, Jean-Marc, *Maupassant, du réel au fantastique*, actes du colloque de Rouen, in *Etudes normandes*, 1993.

BANCQUART, Marie-Claire, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1976.

BANCQUART, Marie-Claire, « Un auteur fin de siècle ? », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 47-50.

BANCQUART, Marie-Claire, *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, actes du colloque international de Fécamp, 27-28 oct. 2000, éd. Yvan Leclerc, publications de l'Université de Rouen, 2002.

BARBERIS, Georges, *Maupassant, peintre de son temps*, Paris, Larousse, 1976.

BAYARD, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Les Editions de Minuit, 1994.

BESNARD-COURSODON, Micheline, *Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, Le Piège*, Paris, A.G. Nizet, 1973.

BESNARD-COURSODON, Micheline, « Regard et destin chez Maupassant », *Revue des sciences humaines*, n° 167, 1977, p. 423-441.

BOREL, Pierre, *Le destin tragique de Guy de Maupassant*, Paris, Editions de France, 1927.

BOREL, Pierre, *Le vrai Maupassant*, Genève, P. Caille, 1951.

BONNEFIS, Philippe, *Sept portraits perfectionnés de Guy de Maupassant*, Paris, Galilée, coll. « Ecritures / Figures », 2005.

BOUKHORS, Chahida, *Transformation du monde et de la société du XIX<sup>e</sup> siècle dans les romans de Guy de Maupassant*, Paris, 2005.

BROCHIER, Jean-Jacques, *Maupassant, une journée particulière : 1er février 1880*, J.-C. Lattès, 1993.

BROSSILON, Céline, *Le célibataire dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant : généalogie de la solitude moderne*, 2011.

BURY, Mariane, *Maupassant pessimiste ?*, in *Romantisme*, n° 61, 1988, p. 75-84.

BURY Mariane, « Guy de Maupassant (1850-1893) », *Précis de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Madeleine Ambrière, Paris, PUF, 1990.

BURY Mariane, *Maupassant*, Paris, Nathan, coll. « Balises », série « Les écrivains », 1991.

BURY, Mariane, *Maupassant conteur et romancier*, éd. C. Lloyd et R. Lethbridge, University of Durham, 1994.

BURY, Mariane, *Récit court et langage dramatique : l'effet dans la poétique de Maupassant*, éd. C. Lloyd et R. Lethbridge, University of Durham, 1994

CABANES, Jean-Louis, Helms Laure, *Maupassant aujourd'hui*, Paris, Centre des Sciences de la littérature française de l'Université de Paris Ouest, 2008.

CAMPA, Cosimo, *Maupassant*, Paris, Publisud, 2004.

CASTEX, Pierre-George, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

CHATILLON, Patrick, *La Figure du monstre considérée à travers différents imaginaires et genres littéraires dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les oeuvres de Herman Melville, Henry James et Guy de Maupassant*, Paris, 2004.

CHESTOUH, Kania, *La critique politico-sociale dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, 2011.

COGNY, Pierre, *Maupassant, l'homme sans Dieu*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1968.

DUMESNIL, René, *Guy de Maupassant*, Paris, Armand Colin, 1933.

FOESSEL, Martine, *La représentation de l'enfant dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, Strasbourg, 2011.

FORESTIER, Louis, *Maupassant et la poésie*, in *Le lieu et la formule*, Neuchâtel, Editions de La Baconnière, 1978.

FORESTIER, Louis, *Annotations in Contes et Nouvelles de Maupassant*, Paris, La Pléiade, 1979.

FORESTIER Louis, « Le rire dans quelques contes normands de Maupassant », in *Hommages à Jacques Landrin*, éd. Martine Bercot et Gérard Taverdet, Éditions Universitaire dijonnaises, Dijon, 1992, p. 163-175.

FORESTIER, Louis, « La lyre et le projecteur », in *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 76 - 80.

FORESTIER, Louis, « Conclusions », *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire* in *Romantisme. Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 129, oct. 2005, p. 241-245.

FORESTIER, Louis, « Les contes, entre éclairs et brouillard », in *Le Magazine Littéraire*, 2011.

GAILLARD, Françoise, « Le Soi et l'Autre : Le retour de la bête humaine », dans Stéphane Michaud, *Du visible à l'invisible: Pour Max Milner*, Editions Stéphane Michaud, Paris, José Corti, 1988.

*Gazette des tribunaux*, Le jugement du procès contre *Mme Bovary*, 9 février 1857.

GISTUCCI, Léon, *Le pessimisme de Maupassant*, Lyon, Publications de l'Office Social, 1909, 35 p.

GODENNE, René, *Le Magazine Littéraire*, « Maupassant, Des contes ou des nouvelles ? », 2011.

HAIJOUÏ, Ouardia, *De la peur chez Guy de Maupassant*, Limoges, Faculté des lettres et sciences humaines, 1997.

HASEGAWA, Kureman, *Le thème de la foule chez Maupassant*, Paris, 2004.

JUDAS, Blandine, *Pourquoi une mort si séduisante ? Mort et séduction dans la nouvelle : Guy de Maupassant, Henry James, Dezsó Kosztolányi*, Lille, 2004.

LACOSTE, Francis, *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant, Une affaire de famille littéraire*, Actes du colloque international de Fécamp, Rouen, Publication de l'université de Rouen, 2002.

LARRIVAUD - DE WOLF, Alice, *Le primitif dans l'oeuvre de Maupassant*, 677 pages, Littérature et civilisation françaises, Ecole doctorale III de Paris IV, Paris, 2011.

MAYNIAL, Edouard, *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, Mercure de France, 1935.

MORAND, Paul, *Vie de Guy de Maupassant*, Paris, Pygmalion, 1998.

MURAT, Laure, *La maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires de Nerval à Maupassant*, Paris, J.C. Lattes, 2001.

NEEFS, Jacques, *La représentation fantastique dans le Horla de Maupassant*, Paris, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1980, vol. 32, p. 231-245.

PASQUET, Martin, *Maupassant*, Paris, Albin Michel, 1993.

PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Toulouse, CNRS, 1987, nouvelle édition, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997.

PINARD, Ernest, article appartenant au réquisitoire du ministère public contre monsieur Gustave Flaubert, février 1857. [en ligne] Consulté le 02/03/2010. Disponible à l'adresse : [http:// www. books.google.fr](http://www.books.google.fr)

SAINT BAUZEL, Chantal, *Le théâtre de la folie chez Guy de Maupassant et chez Luigi Pirandello*, Lyon, 2005.

SALEM, Jean, « Maupassant et Schopenhauer », La Raison dévoilée. Études schopenhauriennes, actes du colloque des 14-15 nov. 2003, éd. Christian Bonnet et Jean Salem, Centre d'Histoire des Systèmes de Pensée Moderne, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2005, p. 175-191.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990, « Que sais-je ».

TERRAMORSI, Bernard, « La figure mythique du cauchemar », *Figures mythiques et médiévales aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, in *Cahiers de Recherches médiévales et humanistes*, n° 11, 2004, p. 46-55.

TROYAT, Henri, *Maupassant*, Paris, Flammarion, 1989.

TRUHLAROVA, Jana, *La structure de la nouvelle chez Maupassant*, in « La revue littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle », 2013. [en ligne] Consulté le 06/03/2010. Disponible à l'adresse : [http:// www.ac-nancy-metz.fr](http://www.ac-nancy-metz.fr)

VIAL, André, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Librairie Nizet, 1954.

VILLANI, Arnaud, « Pessimisme et vitalité dans Une vie », Lectures d'Une vie de Maupassant. Le thème du pessimisme, Paris, Belin, coll. « DIA », 1979, p. 65-92.

WILLI, Kurt, *Déterminisme et liberté chez Guy de Maupassant*, Zurich, Juris Verlag, 1972.

Ressources internet :

- Site sur l'auteur : <http://www.maupassantiana.fr/>

- Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr>)
- Le site de Thierry Selva Maupassant par les textes (<http://maupassant.free.fr>)
- La base textuelle Frantext (<http://www.frantext.fr>), consultable à la BNF

### 2.3 Sur les philosophes

ARNAUD, François, *Bergson, Schopenhauer, Nietzsche*, Paris, Philosophie d'aujourd'hui, Presses universitaires de France, 2008.

BAILLOT, Alexandre, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France, 1860-1900*, Paris, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Archives Karéline, 1927.

BRÜGGER, Niels, FRANDBSEN, Finn, PIROTTE, Dominique, *Lyotard, les déplacements philosophiques*, traduit du danois par Emile Danino, Copenhague, Le point philosophique, 1989.

BRUM, José Tomas, *Schopenhauer et Nietzsche, Vouloir-vivre et volonté de puissance*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BRUN, Jean, *Héraclite ou le Philosophe de l'éternel retour*, coll. « Philosophes de tous les temps », Paris, Seghers, 1965.

COLIN, René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

CONCHE, Marcel, *Lucrèce et l'expérience*, Québec, Editions Fides, 2003.

CONRY, Yvette, *Darwin en perspective*, Paris, Vrin-Éditions, 1987.

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

FERRY, Luc, *Schopenhauer, Pessimisme et art du bonheur*, Paris, Flammarion, 2012.

GÓMEZ MANGO Edmundo, PONTALIS J.-B., *Connaissance de l'inconscient, Freud avec les écrivains*, Paris, Gallimard, 2012.

GUERIN, Françoise, *L'évolution de la place et du sens de la mort dans la tragédie grecque : du mythe à la littérature*, Caen, Université de Caen, 1994.

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes, Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* traduction Pfeiffer et Lévinas, Paris, Editions Vrin 1947.

KREMER-MARIETTI, Angèle, *Introduction à La naissance de la tragédie*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Editions Kimé, 1993.

LEFRANC, Jean, *Comprendre Nietzsche*, Paris, Armand Colin, 2003.

LEFRANC, Jean, *Comprendre Schopenhauer*, Paris, Armand Colin, 2005.

LELLOUCH, Alain, « Charcot, Freud et l'inconscient, un nouveau paradigme médical est-il né à la Salpêtrière entre 1880 et 1890 ? », in *Histoire des sciences médicales*, Paris, tome 28, n°4, 2004.

RAYMOND, Didier, *Schopenhauer*, Paris, Seuil, 1995.

RENS, Ivo, *Lamarck, fondateur de la biologie et du transformisme*, in *Le France magazine*, Québec, 2010, p. 2-8.

RIADO, Benjamin, *Le je-ne-sais-quoi : Aux sources d'une théorie esthétique au XVIIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2012.

RICHTER, Jean-Paul, *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus, 1979.

ROMILLY, Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

ROSSET, Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

ROSSET, Clément, *Le Principe de cruauté*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988.

ROSSET, Clément, *Écrits sur Schopenhauer*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001.

SIMON, Pierre-Henri, *La raison classique devant le 'je ne sais quoi'*, in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 11, 1959.

STELLA René, « L'expression du hasard et sa fonction narrative dans le Décaméron », *Figures et Jeux du hasard in Revue d'études italiennes*, Université de Provence, n° 9, 2005. [en ligne]. Consulté le 17/05/2008. Disponible à l'adresse : [http:// www. italies.revues.org](http://www.italies.revues.org)

VERGELY, Bertrand, *Nietzsche ou la passion de la vie*, Paris, Milan, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I et II*, Paris, La Découverte, Poche, Sciences humaines et sociales n° 11, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et pensées chez les Grecs*, Paris, La Découverte, Poche, Sciences humaines et sociales n° 13, 2005.

WORMS, Frédéric, *Introduction au Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

## **2.4 Etudes littéraires**

### **2.4.1 Le réalisme et le naturalisme**

AUERBACH, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke Verlag, 1971.

AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968.

BANCQUART, Marie-Claire, « Réalisme et mystère chez Barbey d'Aurevilly, Flaubert et Maupassant », *Les Amis de Flaubert*, n° 33, déc. 1968.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.

BEGEMANN, Christian, *Realismus. Epoche - Werke - Autoren*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

BEGEMANN, Christian, *Gespenster des Realismus. Poetologie - Epistemologie -* , in *Realism and Romanticism in German Literature*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2013.

BÖLSCHE, Wilhelm, *Die Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, Prolegomena einer realistischen Ästhetik*, Leipzig, Carl Reissner, 1887.

BOURGET, Paul, « Le roman réaliste et le roman piétiste », in *Revue des deux mondes*, 2<sup>ème</sup> période, 1873.

COGNY, Pierre, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1953, « Que sais-je ».

DUMESNIL, René, *L'Époque réaliste et naturaliste*, Paris, Tallandier, 1945.

GENEVOIX, Maurice, « Le réalisme de Guy de Maupassant », *Le Bel-Ami*, n° 3-4, 1955, p. 18-22.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979.

HETTICH, Katja, « Auteurs positivistes et autorité affective : la pitié tragique dans *Germinie Lacerteux* de Jules et Edmond de Goncourt », in *Savoirs en prisme*, 2012, n° 1, p. 1-12.

LEMAIRE, Catherine, *Rêves éveillés*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1999.

MARTINI, Fritz, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*, deuxième édition, Stuttgart, Edité par J. B. Metzlersche, 1964.

MATTHEWS, John Herbert, « Maupassant, écrivain naturaliste », *Les Cahiers naturalistes*, vol. VI, n° 16, 1960, p. 655-661.

SABATIER, Pierre, *L'Esthétique des Goncourt*, Paris, Hachette, 1920.

SANDERSON, John, *Sketches of Paris*, Library of the University of Wisconsin, in *Familiar Letters to his friends, by an American gentleman*, Philadelphia E.L. Carey & A. Hart, 1838.

SCHAFFELHOFER, Florian, *Die Novelle*, München, Grin Verlag, 2002.

ZALIS, Henri, « La tentation réaliste de Flaubert à Maupassant : véritable école du récit », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 265-272.

#### **2.4.2 Genre, registre et narratologie**

BAROCHE, Christiane, BONNEFIS, Philippe, « La nouvelle aujourd'hui », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Cerisy, L'imaginaire du texte, 1988, p. 259-268.

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », *Communications* n° 11, pp. 84-89, Ecole Pratique des hautes Etudes, Paris, 1968.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BARTHES, Roland, *S/Z, Essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

BOOTH, Wayne, *Rhetoric of fiction*, 2<sup>de</sup> Edition, Chicago, The University Chicago Press, 1970.

COZIC, Alain, *Von der Novelle zur Kurzgeschichte, Beiträge zur Geschichte der deutschen Erzählliteratur*, Berne, 1990.

COZIC, Alain, *Der Schimmelreiter : une nouvelle ? Contribution à l'étude de l'art de la nouvelle chez Theodor Storm*, in *Von der Novelle zur Kurzgeschichte. Beiträge zur Geschichte der deutschen Erzählliteratur*, éd. par on Dominique Iehl/ Horst Hombourg, Francfort sur le Main, 1990, p. 33-47.

COZIC, Alain, *Littératures*, N° 24, Printemps 1991, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

COZIC, Alain, *Slavica Occitania*, N° 4, Centre de Recherches « Monde slave et interculturalité (langues, littératures et sociétés) », Université de Toulouse II-Le Mirail, 1997.

COZIC, Alain, *Mélanges offerts à Jean-Louis Bandet*, Publications de l'Université de Rennes II, 1997.

COZIC, Alain, *Les Cahiers du Littoral*. Revue scientifique du Centre d'Études et de Recherche sur les Civilisations et les Littératures Européennes, Université du Littoral Côte d'Opale, Boulogne sur Mer, 2004.

COZIC, Alain, *Traversées du miroir. Mélanges offerts à Erika Tunner*, Paris, L'Harmattan, 2005.

CURY, Maurice, « La notion du temps dans la nouvelle », *Europe*, n° 482, juin 1969.

DÜRMLLER Peter, « Blog sur les études littéraires et historiques. » [en ligne] Consulté le 03/01/2009. Disponible à l'adresse : <http://www.logos.li/2009/07/goethe-und-schlegel-aspekte.html>

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1992.

FÄRNLÖF, Hans, *L'art du récit court. Pantins et parasites dans les nouvelles de Maupassant*, Cahiers de la recherche, n° 12, Stockholm, 2000.

FLUDERNIK, Monika, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

GADAMER, Hans-Georg, *Écrits II: herméneutique et champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, 1991.

GAGNON, Lucie, *De la nouvelle au recueil : la singularité d'un genre*, thèse, Montréal, 1989.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.

GODENNE, René, *La Nouvelle française*, PUF, coll. « Sup. », 1974.

GOYET, Florence, *La Nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993.

GREIF, Hans-Jürgen, *Nouvelles d'un genre dit mineur, Nuit blanche*, in *Le magazine du livre*, n° 71, 1998, p. 38-43. [en ligne] Consulté le 14/07/2010. Disponible à l'adresse : <http://www.id.erudit.org/iderudit/23183ac>

GREIMAS, Algirdas Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976

HOLZ, Arno, *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin, W. Issleib (G. Schuhr), 1891-92.

HORWICZ, Adolf, *Grundlinien eines Systems der ästhetik*, Leipzig, Seemann, 1869.

HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Edition Pierre Mardaga, 1985.

JOUVE, Vincent, *La lecture*, Edition Hachette livre, Paris, 1993.

KAUFHOLZ, Eliane, *Jean-Paul : « Siebenkäs, éléments pour un roman en question*, in *Romantisme*, 1978, vol. 8, n° 20, p. 53-60.

LINTVELT, Jaap, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, éd. Nota bene et L'Harmattan, Québec et Paris, 2000.

MARMOT RAIM, Anne, *Maupassant, miroir de la nouvelle*, éd. Jacques Lecarme et Bruno Vercier, actes du colloque de Cerisy, 27 juin-7 juil. 1986, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988.

MEITINGER Serge, *Idéalisme et Poétique*, in *Romantisme*, 1984, n°45, Paradoxes, p. 3-24, p.5. [en ligne] Consulté le 16/06/2009. Disponible à l'adresse : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman>

MOSSE, Fernand , *Histoire de la littérature allemande*, en collaboration avec Georges Zink, Maurice gravier, Pierre Grappin, Heinrich Plard, Claude David, Paris, Aubier, 1995.

NÜNNING, Ansgar F., « Deconstruction and reconceptualizing the implied author : The implied author - Still a subject of debate », in *Anglistik*, vol. VIII, n° 2, 1999.

ORR, John, *De l'étymologie des jurons*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

PATRON, Sylvie, *Le narrateur : Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

PETITIER, Paule, « La mer lyrique de Jules Michelet », in Corbin Alain (dir.), *La Mer, terreur et fascination*, B.N.F./Seuil, 2004.

PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2000.

PIER, John et BERTHELOT, Francis, *Narratologies contemporaines, Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Editions des archies contemporaines, 2010.

ROBERT, Jauss Hans, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

THERIEN, Gilles, *Sémiologies*, Montréal, Université du Québec, 1985.

### **2.4.3 Contexte historique**

AMBROSI, Christian, *L'apogée de l'Europe, 1871-1918*, Paris, Masson, 1974.

ANCEAU, Eric, *Introduction au XIX<sup>e</sup> siècle. Tome 1 : 1815 à 1870*, Paris, Belin, 2003.

ANCEAU, Eric, *Introduction au XIX<sup>e</sup> siècle. Tome 2 : 1870 à 1914*, Paris, Belin, 2005.

BANFIELD, T.C., *L'industrie du Rhin*, trad. de l'anglais par Hipp., Vattemare, Paris, Hachette, 1877.

BERTIER DE SAUVIGNY, Guillaume, *La France et les Français vus par les voyageurs américains, 1814-1848*, Paris, Flammarion, 1985.

BERTRAND, Gille, «Paulin Talabot, recherche pour une biographie», in *Revue d'histoire de la métallurgie et des mines*, Tome 1 n°1, Genève, Droz, 1970.

BLED, Jean-Paul, *Bismarck : De la Prusse à l'Allemagne*, Paris, Fayard, 2007.

BOURDIEU, Pierre, « Le capital social », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, 1980, p. 2.

BOURDIEU, Pierre, « Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital », in *Soziale Ungleichheiten, soziale Welt*, Göttingen, Kreckel, Reinhardt (Hrsg.), p. 183-198.

CARON, Jean-Claude, *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, 1993.

CARROUE, Laurent, COLLET, Didier, RUIZ, Claude, *Les mutations de l'économie mondiale au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bréal, 2005.

DAMON Julien, « La prise en charge des vagabonds, des mendiants et des clochards : une histoire en mouvement », *Revue de droit sanitaire et social*, vol. 43, n° 6, 2007, p. 933-951.  
[http:// www.julien-damon.com](http://www.julien-damon.com)

DAUMARD Adeline , « Une enquête sur la noblesse à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*. [en ligne] Consulté le 13 avril 2009. Disponible à l'adresse : [http:// www.ccrh.revues.org](http://www.ccrh.revues.org)

DREXEL, Bärbel, « Der Staat dem Mann, der Frau die Familie », in *Focus*, 9. 1. 2008, 2 p.

DULUC, Alain, « Paulin Talabot : un des grands Français du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de l'ISEA*, 1972.

DROZ, Jacques, *Histoire de l'Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, « Que sais-je ».

ENGELHARDT, Ulrich, *Bildungsbürgertum : Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts*, Stuttgart, Klett, 1986.

ENGELS, Friedrich, *La guerre des paysans en Allemagne*, Introduction, traduction entièrement revue et notes de Emile Bottigelli, première publication en 1850, Paris, Les Classiques des Sciences Sociales, 1974.

ERNOUF, Alfred-Auguste, *Paulin Talabot, sa vie, son œuvre, 1799-1885*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1886.

GALL, Lothar, « Ich wünsche ein Bürger zu sein. », *Zum Selbstverständnis des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert*, in *Bürgertum, liberale Bewegung und Nation*, München, Dieter Hein Hrsg, 1996.

GLEAN, Marion, « Au XIX<sup>e</sup> siècle : le développement du capitalisme et les réactions de la société » in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 22<sup>e</sup> année, N° 4, 1967.

LENOBLE, Jacques, *Les frères Talabot. Une grande famille d'entrepreneurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, Limoges, CCSTI, 1989.

LEROUX, Pierre, *De la ploutocratie, Ou Du gouvernement des riches*, Paris, Boussac, G. Sandré, 1848.

MICHEL, Andrée, *La situation des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de France, 2007, « Que sais-je ».

MALTHUS, Thomas-Robert, *Essai sur le principe de population*, 1798, préfacé et traduit par Pierre THEIL, Paris, Editions Gonthier, 1963.

NIESS, Robert J., « French Studies », in *The society for french society*, Oxford University Press, avril 1954, VIII, n°2.

PRECLIN Edmond, *Les conséquences sociales du jansénisme*, in *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, 1935, vol. 21, n°92.

ROTH, François , *L'Allemagne de 1815 à 1918*, Paris, Collin, 1996.

SCHULZ, Günther, *Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert*, München-Oldenbourg, Enzyklopädie deutscher Geschichte, 2000.

STOSKOPF, Nicolas, « Alphonse Pinard et la révolution bancaire du Second Empire », *Histoire, économie & société*, 1998, n° 2, p. 299-317.

THIELEN, Katharina, *Die Macht des Bürgertums im 19. Jahrhundert. Auswirkung des bürgerlichen Wertesystems auf die Gesellschaft*, in *Skriptum* 1, 2011, Heft 2, p. 1-23.

THUILLIER, Guy, *Bureaucratie et Bureaucrates en France au XIXème siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

WAGNER, Patrick, « Bauern, Junker und Beamte. Lokale Herrschaft und Partizipation im Ostelbien des 19. Jahrhunderts », Göttingen, in *Wallstein, Moderne Zeit*, Nr 9, 2005.

WEBER, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr Siebeck, 5. Auflage, 1976.

#### **2.4.4 Thèmes**

##### **L'argent**

BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant et l'argent », in *Romantisme*, Paris, 1983, n° 40, 1983, p. 130-139.

BARBIER, Frédéric, *Finance et politique. La dynastie des Fould, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, 1991.

BERTRAND, Gille, « La fondation du Crédit Mobilier et les idées financières des frères Pereire », in *La banque en France au XIXème siècle*, Genève, Droz, 1970.

BONIN, Hubert, *Les Pereire et Lesseps : gloire, opprobre et valorisation, ou les cycles de la perception historique*, Bordeaux, Editions du CTHS, 2009.

##### **L'espace**

CABANTOUS, Alain, *Dix mille marins face à l'Océan : les populations maritimes de Dunkerque (1660-1794)*, Etude Sociale, Paris, Publisud, 1991.

CABANTOUS, Alain, *Fortunes de mer*, Paris, Publisud, 1993.

CONRAD, Michael Georg, *Die Gesellschaft*, Berlin, Verlag S. Fischer, 1885.

CORBIN, Alain, *Le ciel et la mer*, Paris, Flammarion, 2005.

PIERROT, Jean, « Espace et mouvement dans les récits de Maupassant », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, Presses Universitaires de France, 1981, p. 167-196.

SERRES, Michel, « Lieux et positions », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 26-43.

### **Les objets**

ARTISS, David, *Theodor Storm : Studies in ambivalence. Symbol and myth in his narrative fiction*, Amsterdam, John Benjamins B.-V., 1978. (En particulier, ch. VI, p. 66 : « Clocks, bells and butterflies »)

ASENDORF, Christoph, *Batterien der Lebenskraft*, « Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert », Weimar, Neuausgabe, Texte Zur Medienkultur, Bd. 1, 2002.

BERNARDI Françoise, *Les chroniques*, La lettre mensuelle, « Autour du symbolisme – Photographie et peinture au XIXème siècle, 2004. [en ligne] Consulté le 18/03/2009. Disponible à l'adresse : [http:// www.art memoires.com](http://www.artmemoires.com)

BONNEFIS, Philippe, *Objet comme Maupassant*, Lille, Les Presses Universitaires de Lille, 1981.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Collection les Essais, Gallimard, 1968.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve, 1952.

KRAUS, Rosalind, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

HUNFELD, Barbara, *Zeichen als Dinge bei Stifter, Keller und Raabe. Ironisierung von Repräsentation als Selbstkritik des Realismus*, in *Die Dinge und die Zeichen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.

KANZIAN, Christian, *Ding, Substanz, Person*, Innsbrück, Ontos Verlag, 2010.

KOHL, Karl-Heinz, *Die Macht der Dinge, Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, Munich, C.H. Beck Verlag, 2003.

MONTIER Jean-Pierre, *La photographie dans le temps, de Proust à Barthes et réciproquement*, Rennes, 2003. [en ligne] Consulté le 19/10/2009. Disponible à l'adresse : [http://www.pierre.campion2.free/montier\\_proustbarthes.htm](http://www.pierre.campion2.free/montier_proustbarthes.htm)

SCHNEIDER, Sabine, *Die stumme Sprache der Dinge, Eine andere Moderne in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, Mediale Gegenwärtigkeit*, Zurich, Christian Kiening Hrsg, 2007.

### **3. Sources tertiaires**

#### **3.1 Sources françaises**

*Dictionnaire des concepts philosophiques*, Michel Blay, Pierre-Henri Castel, Pascal Engel, Gérard Lenclud, sous la direction de Michel Blay, Paris, Larousse, CNRS Editions, 2006-2008.

*Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, 4 vol., Paris, Le Robert, 2005.

*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, 3 vol., Paris, 1992-2000.

*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Paul Robert, 1972.

*Dictionnaire d'Éthique et de philosophie morale*, sous la direction de Monique Canto-Sperber, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, PUF, Collection Quadrige, Dicos poche, 2004.

*Dictionnaire du XIX<sup>ème</sup> siècle européen*, sous la direction de Madeleine Ambrière, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige Dicos Poche », 1997-2007.

*Une philosophie esthétique : Le Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Charles Nodier, Edition établie, présentée et annotée par Jean-François Jeandillou, Genève-Paris, Librairie Droz, collection « Langue & culture », 2008.

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la direction de Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand, avec approbation et privilège du Roy, 1751-1772.

*Dictionnaire de la symbolique, Les éléments de la nature, les états émotionnels, la cinétique, les mouvements, les sens et les perceptions*, Georges Romey, Paris, Albin Michel, 2001.

*Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1969.

*Le Nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Michel Mourre, Louis Forestier, 3 vol., Paris, Edition Tétot Frères, 1993-1994.

*Symboles et Allégories*, Mathilde Battistini, traduit de l'italien par Dominique FERAULT, Paris, Hazan, 2004.

*Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècle (1789-1960)*, 16 volumes, Paris, Larousse, 1971-1994.

### 3.2 Sources allemandes

*Brockhaus*, Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann, encyclopédie en 6 tomes, Stuttgart, 1983-1992.

*Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, DTV, 33 vol., München, 1984.

*Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, 64 vol. et 4 vol. supplémentaires, Halle et Leipzig, Johann Heinrich Zedler, 1732-1754.

*Historisches Wörterbuch der Philosophie, Historisches Wörterbuch der Philosophie*, éd. par Joachim Ritter, Karlfried Gründer et Gottfried Gabriel, 12 vol., Bâle, im Schwabe Verlag, 1971-2005.

*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, écrit par Andreas Hettiger, Gregor Kalivoda, Franz-Hubert Robling, Thomas Zinsmaier, édité par Max Niemeyer, 9 vol., Tübingen, 1992-2011.

*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, en collaboration avec Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt et Klaus Weimar édité par, Jan-Dirk Müller, 3 vol., Berlin, New York, 1997-2003.

## Annexes

## Index des noms propres

Alexis P. 56,93  
Alshammari R. 93  
Ambrosi C. 67  
Anceau E. 116  
Antoine R. 222  
Aristote 43, 47, 55, 63, 67, 68, 76, 77, 422  
Arnaud F. 42  
Artiss D. 168  
Asendorf C. 229  
Auerbach E. 82, 335  
Azam E. 442  
Bachelard G. 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 172, 173, 176, 179, 222  
Bailbe J.-M. 24, 108, 349  
Baillot A. 47, 48  
Balzac H. 84, 121, 157, 356, 383, 384  
Bancquart M.-C., 288, 337, 338  
Banfield T.-C. 129  
Barberis G. 97  
Baroche C. 335, 356  
Barthes R. 105, 333, 512  
Baudrillard J. 226, 233, 249, 262, 317, 318, 322, 323, 338  
Bayard P. 444, 445, 462, 498  
Becker C. 82, 89  
Begemann C. 95, 393  
Beguïn A. 82, 90  
Bergson H. 75, 76, 78, 79, 80, 81, 431, 452, 483  
Bernardi F. 330, 331  
Berthelot F. 503, 504  
Bertier de Sauvigny G. 128  
Bertrand G. 140, 287

Besnard-Coursodon M. 183, 192, 193, 194, 198, 218  
Biese A. 40  
Bled J.-P. 84  
Boccaccio G. 102, 105, 106  
Bonnefis P. : 335-336  
Borel P. 350  
Bourdieu P. 127, 128, 137, 138  
Bourget P. 350, 472  
Boy H. 22  
Breuer J. 246, 462, 502, 503  
Brochier J.-J. 112, 113  
Brossilon C. 25  
Brum J.-T. 346, 398, 404, 430, 492  
Brun J. 63  
Bruno G. 386  
Bury M. 113, 341, 450, 451  
Cabanes J.-L. 23, 82  
Cabantous A. 220, 221  
Campa C. 377  
Camus A. 148, 395, 396  
Caron J.-C. 121, 123, 129, 131  
Carroue L. 87, 137, 140  
Cartier-Bresson H. 336  
Castex P.-G. 447  
Ceard H. 93  
Charcot J.-M. 392, 442, 443, 502, 515  
Chateaubriand F.-R. de 450, 451  
Chatillon P. 25  
Chettouh K. 25  
Cogny P. 84, 86, 92  
Colin R.-P. 47, 48  
Collet D. 87, 137, 140  
Conche M. 435  
Conrad M.-G. 89

Conry Y. 434  
Constant B. 476  
Corbellari A. 449  
Corbin A. 181, 182, 183, 192, 197, 199, 201, 202, 205, 216  
Cournot A. 162, 423, 424, 432, 433, 436  
Cozic A. 23, 24, 175, 186, 273, 353, 369, 379, 380, 387  
Cury M. 99  
Damon J. 135  
Darwin C. 56, 57, 78, 93, 94, 349, 390, 434  
Daumard A. 115  
Deleuze G. 61, 79, 80, 81  
Demandt C. 378  
Descartes R. 19, 68, 76, 77, 228, 229, 230, 346  
Deupmann C. 22, 273, 298, 306, 352  
Dhaleine R. 377  
Diderot D. 41, 248  
Drexel B. 148  
Droz J. 124, 285, 286  
Duluc A. 140  
Dumesnil R. 82  
Dürmüller P. 105, 106  
Eliade M. 63, 64, 65  
Engelhardt U. 116  
Engels F. 117, 133, 138, 139  
Ernouf A.-A. 140  
Eschyle 38, 440  
Färnlöf H. 99  
Fasold R. 22, 96  
Ferry J.-L. 123  
Fichte J.-G. 34, 349  
Fludernik M. 502  
Foerster C. 117  
Foessel M. 25

Forestier L. 12, 27, 97, 98, 99, 109, 111, 112, 120, 130, 171, 345, 350, 392, 404, 419, 421, 441, 506

Frandsen F. 383

Frenzel E. 273, 348

Freud S. 34, 97, 98, 246, 273, 442, 443, 445, 448, 449, 451, 461, 462, 497, 503, 520

Freund W. 204, 247

Gadamer H.-G. 510

Gagnon L. 100

Gaillard F. 346

Gall L. 115, 122

Genette G. 103, 500, 501, 506, 509, 510

Genevoix M. 97,

Gistucci L. 53

Glean M. 137

Godenne R. 109, 110, 111

Goethe J.-W. von 34, 83, 104, 106, 445, 448

Goldammer P. 117

Gomez Mango E. 448

Goncourt E. et J. de 84, 92, 97, 415, 416, 422, 423

Goyet F. 99

Greif H.-J. 100

Greimas A.-J. 24, 225

Guerin F. 360, 366

Hajioui O. 24

Haller A. von 49

Harnischfeger J. 447

Hartmann E. 34, 444, 446

Hasegawa K. 25

Hegel G.-W.-F. 231

Hennique L. 93

Heraclite 181

Hettich K. 422, 423

Hoffmann E.-T.-A. 283, 349, 450

Holz A. 90

Horace 39  
Horwicz A. 224, 225  
Hugo V. 131  
Hume D. 34, 229, 230, 390, 431  
Hunfeld B. 225, 226  
Husserl E. 159, 232, 507  
Huysmans J.-K. 93  
Iser W. 504, 505, 512, 513  
Jackson D.-A. 22  
Jankelevitch V. 385  
Jean-paul 348, 450  
Jouve V. 173, 510, 511  
Judas B. 24  
Kant E. 46, 230, 349, 382, 383  
Kanzian C. 233, 234  
Kapp E. 446  
Kaufholz E. 349  
Keller G. 83, 118, 225, 226  
Kirkegaard S. 455  
Kleist H. von 238  
Kohl K.-H. 227, 232, 286, 287  
Köster A. 83, 118  
Kraus R. 337  
Kremer-Marietti A. 59  
La Fontaine J. 247, 248  
Laage K.-E. 22, 94, 165  
Lacoste F. 60, 443  
Larrivaud - De Wolf A. 113  
Le Berre A. 378  
Lefranc J. 55, 58  
Leibniz G.-W. 76, 228, 444, 452  
Lellouch A. 442  
Lemaire C. 355  
Lenoble J. 141

Leroux P. 34, 137  
Lessing G.-E. 422, 423  
Lintvelt J. 33, 214  
Locke J. 404  
Lohmeier D. 12, 22, 94, 95, 96  
Lyotard J.-F. 383  
Malthus T.-R. 55, 56  
Mann T. 165  
Marmot Raim A. 99, 100  
Martini F. 29, 377  
Marx K. 117, 138, 139, 221, 346  
Matthews J.-H. 84, 85  
Maynial E. 90  
Meitinger S. 106  
Mettrie (de la) J.-O. 346  
Michel A. 140  
Montier J.-P. 331, 332  
Morand P. 88  
Mossé F. 306  
Murat L. 349, 350  
Neefs J. 351  
Niess R.-J. 496  
Nietzsche F. 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 232, 367, 376, 377, 398, 404, 427, 428, 430, 444, 486, 488, 489, 491, 492, 493, 514, 517  
Nünning A.-F. 502  
Olbrechts-Tyteca L. 103  
Ozward T. 101  
Pageaux D.-H. 507  
Pascal B. 37, 44, 45, 382  
Pasquet M. 100  
Pastor E. 22  
Patron S. 502  
Perelman C. 103  
Petitier P. 182

Picard M. 179  
Pier J. 503, 504  
Pierrot J. 163  
Pinard E. 85, 86, 87, 140  
Pirotte D. 383  
Pitrou R. 22, 23  
Platon 54, 61, 63, 313, 349, 381  
Ponnau G. 447  
Pontalis J.-B. 448  
Preclin E. 40  
Raymond D. 377  
Rens I. 71  
Riado B. 384, 386  
Richter J.-P. 34, 348, 450  
Rilke R.-M. 173  
Robert J.-H. 496  
Romilly J. 366  
Rosset C. 348, 353, 398, 399, 404, 405, 412, 413, 418, 420, 421, 422, 429, 431, 435, 473, 474, 488  
Roth F. 123  
Ruiz C. 140  
Sabatier P. 97  
Saint Bauzel C. 25  
Salem J. 496  
Sanderson J. 116, 117  
Schaffelhofer F. 102  
Schelling F.-W.-F. von 444  
Schlegel A.-W. 102, 104, 105, 106  
Schneider S. 223  
Scholar R. 385  
Schopenhauer A. 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 231, 232, 341, 345, 346, 367, 382, 393, 394, 398, 404, 426, 430, 444, 480, 481, 489, 492, 494, 514, 517, 519  
Schulz G. 122  
Serres M. 158

Simon P.-H. 381  
Spencer H. 392  
Spinoza B. 399, 430, 444  
Stahl G.-E. 68, 69  
Steinmetz J.-L. 447  
Stella R. 102, 103  
Stendhal 286  
Stifter A. 82, 223, 224, 225, 226  
Stoskopf N. 140  
Strowick E. 234, 330, 378, 443, 455  
Stuckert F. 21, 22, 41, 42, 95, 96, 107, 118, 164, 410, 448  
Taine H. 91, 94, 440  
Terramorsi B. 470  
Therien G. 513  
Thielen K. 115, 116  
Thuillier G. 124  
Tilliette J.-Y. 449  
Tönnies F. 117  
Troyat H. 337  
Truhlarova J. 97, 98  
Trunz E. 104  
Umberto E. 505  
Vaihinger H. 382, 383  
Vedder U. 22, 234, 330, 378, 443, 455  
Vergely B. 55  
Vernant J.-P. 58  
Vial A. 112  
Vidal-Naquet P. 58  
Villani A. 494  
Vinçon H. 165  
Wagner P. 129  
Weber M. 127  
Willi K. 97  
Wooley E.-O. 117

Worms F. 62, 65

Zalis H. 84

Zola E. 92, 93, 94, 97, 143, 346, 347, 415, 472, 473, 474, 481, 482

Zweig S. 59, 60

## Table des matières détaillée

<b><u>Dédicace</u></b>	3
<b><u>Remerciements</u></b>	4
<b><u>Résumé en français - Mots clés en français</u></b>	5
<b><u>Titre de la thèse en anglais - Résumé en anglais - Mots clés en anglais</u></b>	
<b><u>Sommaire</u></b>	7
<b><u>Editions de référence - Abréviations - Résumés des textes</u></b>	12
<b><u>Introduction générale</u></b>	21
- Etat de la recherche et choix du sujet	21
- Observation	25
- Problématique	31
<b><u>Prolégomènes</u></b>	36
<b><u>1. Les concepts-clés : ‘destin’ versus ‘hasard’</u></b>	36
<b>1.1 Histoire du mot ‘destin’ ou ‘Schicksal’</b>	36
- Le ‘destin’ comme ‘force extérieure’ et comme ‘logos du cosmos’	36
- Le destin et la nécessité : la question de la liberté humaine	38
- Sens du mot destin au siècle de Storm et Maupassant	40
<b>1.2 Histoire du mot hasard ou Zufall</b>	42
- La perception mathématique du hasard	44
- Sens du mot chez Storm et Maupassant	45
<b><u>2. Contextualisation philosophique</u></b>	47
<b>2.1 Le ‘vouloir vivre’ ou ‘Lebenswille’ selon Schopenhauer</b>	47
- Une philosophie de la répétition	49
- Une philosophie de l’ennui	51
- Le pessimisme schopenhauerien versus le pessimisme selon Darwin	53

<b>2.2 La tragédie</b>	57
- Histoire de la tragédie	57
- La tragédie chez Nietzsche	58
- Dionysos et le hasard	61
<b>2.3 L'élan vital</b>	66
- Filage historique de l'Antiquité au XIX <sup>e</sup> et début XX <sup>e</sup> siècles	66
- Opposition de l'élan vital tragique au finalisme et au déterminisme	76
- Les ramifications de l'élan vital	78
- Un mouvement de vie caractérisé par la durée et la mémoire	79
<b><u>3. Contextualisation littéraire</u></b>	81
<b>3.1 Les courants littéraires</b>	81
- Le réalisme	82
- Le naturalisme	88
- Chez Storm	94
- Chez Maupassant	97
<b>3.2 La nouvelle comme genre</b>	99
- Un 'genre mineur' ?	99
- Histoire de la nouvelle	100
- La nouvelle chez Storm	100
- La nouvelle chez Maupassant	107

## **Partie 1 : le réel -**

### **Examen du réel à travers le prisme de la société**

<b>Analyse sociale : les mécanismes de la fatalité dans l'organisation sociale</b>	114
--	-----

### **1. La représentation de la société chez Storm et Maupassant : étude des personnages**

<b>1.1 Les personnages dans la norme</b>	114
- La noblesse	114
- La bourgeoisie et la petite bourgeoisie	115

- L'autorité judiciaire	122
- La classe moyenne	122
- L'employé	122
- Le spéculateur	126
- La paysannerie	128
<b>1.2 Les personnages en marge</b>	131
- La classe populaire	131
- Le prisonnier	134
- La figure du mendiant	134
- La petite vieille	135
- Le vagabond	135
- La prostituée	136
- L'ermite	136
<b><u>2. Problèmes sociaux et échecs</u></b>	137
<b>2.1 Economie et capitaux</b>	137
- Le capitalisme : Définition et ascension	137
<b>2.2 Argent et destruction de la famille</b>	139
- L'argent déclencheur de la fatalité	139
- Le manque d'argent	140
- Le désir d'argent	143
- L'avarice	150
<b><u>3. Etat des lieux de la société</u></b>	158
<b>3.1 Etude phénoménologique de la maison</b>	156
- L'intimité du refuge	161
- L'horizontalité : le changement de maison	163
- La verticalité : « La maison de la cave au grenier »	164
- Le dedans	172
- Le dehors	177
- La prison	179

<b>3.2 Etude phénoménologique de l'eau</b>	180
- L'eau douce	181
- Le puits	182
- La rivière	197
- L'eau salée : la mer	204
- La barque et le bateau	210
- La tempête et le naufrage	214
<b><u>4. Conclusion de la première partie</u></b>	221

## **Partie 2 : du réel vers l'irréel -**

### **De l'objet matériel à l'objet libéré de ses fonctions**

**Analyse des objets : l'organisation des objets en système et son impact sur le système fatal**

<b><u>1. Définition de l'objet</u></b>	223
<b>1.1 Analyse sémiologique</b>	
- Distinction entre 'Gegenstand' et 'Objekt'	223
- Définition philosophique de l'objet	228
<b>1.2 L'organisation en système des objets chez Storm et Maupassant</b>	232
<b><u>2. L'objet matériel : la prothèse, le bijou, le bibelot</u></b>	234
<b>2.1 L'objet décoratif de la personne</b>	235
- L'objet comme prothèse	235
- L'objet embellissant le personnage	245
<b>2.2 L'objet décoratif de la maison</b>	259
<b><u>3. L'objet en papier</u></b>	263
<b>3.1 La lettre</b>	263
- La lettre d'ami	263
- La lettre de dénonciation	264

- La lettre de demande	265
- La lettre refusée	271
<b>3.2 Les papiers d'identité</b>	281
- Les papiers compromettants	281
- Les papiers d'exclusion	284
<b><u>4. L'objet libéré de ses fonctions : l'argent et le temps</u></b>	285
<b>4.1 L'argent : moyen économique de communication</b>	285
- L'argent matérialisé par un objet : le portefeuille et le livre de compte	289
- L'argent en litige	299
- L'insatisfaction financière	307
<b>4.2 L'expression du temps à travers l'évocation d'un objet</b>	312
- Le beffroi	314
- L'horloge de salon	317
- La cloche d'entrée	320
- La montre	321
- Le gong chinois	325
- La clé	326
- Le portrait	327
- La photographie	330
<b><u>5. Conclusion de la deuxième partie</u></b>	337

### **Partie 3 : vers l'irréel**

#### **De la transcendance vers l'élan vital**

**Analyse transcendantale : les fondations et la construction d'un élan vital après le dépassement du pessimisme**

<b><u>1. Mécanisation du système fatal</u></b>	340
<b>1.1 Du vivant vers le mécanique</b>	341

<b>1.2 Du double ou du ‘hors soi’</b>	348
<b>1.3 Du disparu et du mort</b>	356
<b><u>2. Des forces supérieures</u></b>	366
<b>2.1 La force innommable</b>	366
- Des faits de langue	367
- Les expressions à travers le diable et Dieu	367
- L'évocation du diable	368
- Le visage du diable	370
- Le rôle joué par le diable	374
- L'évocation de Dieu	376
- Le ‘je-ne-sais-quoi’ ou le ‘comme si’	381
- Répétition et instinct	393
- L'expression de la volonté	398
<b>2.2 Des événements extérieurs irraisonnés</b>	405
- La superstition détrônée	405
- Les signes annonciateurs : Les oiseaux	405
- La feuille de thé	409
<b>2.3 L'expression du destin et du hasard</b>	411
- La manifestation du destin	413
- La manifestation du hasard	423
<b>2.4 L'expression du psychisme</b>	441
- A travers les personnages de papier	441
- A travers la ‘Dichtung’	448
<b><u>3. La régénération à travers l'élan vital</u></b>	451
<b>3.1 La réminiscence pour un présent régénéré</b>	451
- Le cauchemar : du rouge vers le bleu ou du sang vers la vie	466
<b>3.2 Le principe de régénération : entre absence et présence</b>	472
- L'absence de régénération à travers les couples sans enfant	474

- L'absence de régénération ou la régénération non choisie	477
- Une célibataire à part, Miss Harriet en tant que principe régénérateur	479
- L'absence de régénération ou la régénération à travers l'image de l'enfant	481

<b>3.3 La régénération chez les deux nouvellistes</b>	481
- Chez Storm	481
- Chez Maupassant	494

<b><u>4. La régénération à travers l'écriture</u></b>	499
<b>4.1 La régénération intradiégétique et métadiégétique</b>	506
<b>4.2 La régénérescence à fonction idéologique</b>	507
<b>4.3 La régénérescence autodiégétique</b>	511

<b><u>5. Conclusion de la troisième partie</u></b>	513
--	-----

<b><u>Conclusion générale et perspectives</u></b>	516
---	-----

## **Bibliographie**

1. Sources primaires	522
1.1 Littérature - allemande, française ou traduite de l'allemand vers le français	522
1.2 Philosophie - allemande, française ou traduite de l'allemand vers le français	526
2. Sources secondaires	532
2.1 Sur Storm	532
2.2 Sur Maupassant	536
2.3 Sur les philosophes	542
2.4 Etudes littéraires	544
2.4.1 Le réalisme et le naturalisme	544
2.4.2 Genre, registre et narratologie	546
2.4.3 Contexte historique	550
2.4.4 Thèmes	553
L'argent	553
L'espace	553

Les objets	554
3. Sources tertiaires	555
3.1 Sources françaises	555
3.2 Sources allemandes	557
<b><u>Annexes</u></b>	558
<b><u>Index des noms propres</u></b>	559
<b><u>Table des matières détaillée</u></b>	567
<b><u>Résumé en français</u></b>	575
<b><u>Mots-clés en français</u></b>	575
<b><u>Titre de la thèse en anglais</u></b>	575
<b><u>Résumé en anglais</u></b>	575
<b><u>Mots-clés en anglais</u></b>	575
<b><u>Intitulé et adresse de l'unité de recherche</u></b>	575

**Résumé en français** : La nouvelle étant un récit bref, elle est à même de représenter le tragique de l'existence : elle attrape sur le vif tous les événements de la vie et les présente dans une économie restreinte. Theodor Storm et Guy de Maupassant ne manquent pas à cette règle et proposent des récits marqués par l'empire de la fatalité. Celle-ci est la manifestation du destin et/ ou du hasard qui transparaissent à travers la description de paysages réalistes et à travers la mise en avant d'objets clé qui entraînent avec eux la décrépitude des personnages. La technique narrative est également au service de la mise en scène de ce déterminisme, ainsi, l'un et l'autre auteur se permettent d'enchâsser les histoires, de revenir en arrière dans la narration pour mieux faire peser le poids du destin et/ ou du hasard afin de souligner que chacun fonctionne comme un mécanisme à ressort se déroulant tragiquement. Pourtant, même si tout laisse supposer le contraire, ces nouvelles ne sont pas qu'imprégnées de pessimisme. En effet, de cette fatalité empreinte de destin et/ ou de hasard se dégage un élan vital caractéristique de la pensée philosophique et sociale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le destin et/ ou le hasard est en fait l'expression aveugle d'une volonté qui détermine le choix des personnages. Aussi ces nouvelles mettent-elles l'accent sur l'illusion du libre arbitre des personnages qui pensent pouvoir se déterminer eux-mêmes. De là, l'élan créatif issu de l'écriture permet une suspension de ce déterminisme. Ainsi, ce sont ces mécanismes de la fatalité qui sont démontés dans ce travail afin de repérer cet élan vital, salvateur et libérateur propre à la conception philosophique et littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle.

**Titre en anglais** : Mechanisms of fate and construction of a life force in the short stories of Theodor Storm and Guy de Maupassant

**Résumé en anglais** : A short story is a brief narrative and therefore can represent the tragic of existence : it catches on the spot all the events of life and presents them in a restricted economy. Theodor Storm and Guy de Maupassant obey the rule and offer narratives marked by fatality, which is the demonstration of fate and/ or chance shown through the description of realistic landscapes and through the emphasis of key objects which pull with them the decline of the characters. The narrative technique also serves the fabrication of this determinism. So, both authors allow themselves to intersperse stories, to go back into the narration, so that the weigh of fate and/ or chance is heavier and works as a spring mechanism taking place tragically. Nevertheless, even if everything suggests the opposite, these short stories are not so pessimistic. Indeed, a life force typical of the philosophical and social thinking of the 19<sup>th</sup> century arises from this fatality marked with fate and/ or chance. Fate and/ or chance is in fact the blind expression of a will which determines the choice of characters. So these short stories emphasize the illusion of characters' free will who think they can decide of their life. From there, the creative impulse stemming from the writing allows a interruption of this determinism. So, it is those mechanisms of fate that are defused in this work to observe this saving and liberating life force, inherent to the philosophic and literary concept of the XIX<sup>th</sup> century.

**Discipline** : Littérature et civilisation françaises. Littérature et civilisation allemandes. Littératures comparées.

**Mots clés** : Apollon, argent, autorité, autre, bateau, capitalisme, catharsis, cauchemar, célibataire, conscient, construction, culpabilité, dedans, dehors, destin, déterminisme, diable, dieu, Dionysos, disparition, double, eau, économie, élan vital, en marge, enfant, ennui, exclusion, fatalité, faute, finalisme, force innommable, hasard, horizontalité, Horla, hors-soi, inceste, inconscient, je-ne-sais-quoi, liberté, mécanique, mécanismes, mer, mort, narratologie, naturalisme, naufrage, norme, nouvelle, objet, père, pessimisme, phénoménologie, prison, psyché, psychisme, psycho-analyse, réalisme, régénération, répétition, rêve, société, suicide, tempête, temps, tragédie, transcendance, verticalité, viol, vivant, volonté, vouloir

**Intitulé et adresse de l'unité de recherche** : Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues et la Pensée. EA4299, Campus Croix Rouge, Bâtiment 13 Recherche, 57 rue Pierre Taittinger, 51096 Reims. **Secrétariat** : patricia.oudinet@univ-reims.fr et monique.frossard@univ-reims.fr

Tél. 03 26 91 36 19

Tél. 03 26 91 36 31

Fax. 03 26 91 37 78

Fax. 03 26 91 85 92