

*Liliana Anghel*

Université de Bucarest

## INFLUENCES THÉMATIQUES ET INTERTEXTUALITÉ DANS LES RÉCITS DE FLAUBERT ET DE MAUPASSANT

### **Thematic influences and intertextuality in Flaubert's novels and Maupassant's short stories**

#### ABSTRACT

This essay will show the influence of Flaubert's writings and aesthetical conception on Maupassant's short stories. For our demonstration, we chose the thematical level and the concept of intertextuality, which can be applied not only on stylistic or semantic microstructures, but also on a literary work as a whole. The examples of intertextuality are based on five fragments of Flaubert's novels, compared to five fragments (thematically related) of Maupassant's short stories.

KEYWORDS: thematical influence, intertextuality, hypertext, hypertext, imitation and genuine creation

Dans l'histoire de la littérature française, la parenté spirituelle, affective et esthétique de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant est un fait si bien établi, que certains critiques ont pu croire à une filiation réelle, bien qu'illégitime, entre les deux écrivains.

Cette hypothèse a été combattue et finalement infirmée par de grands critiques du XX<sup>e</sup> siècle, tels Albert Thibaudet et André Vial ; pourtant, la filiation littéraire entre les deux écrivains reste un fait incontestable.

A notre avis, c'est le profond sentiment d'amitié que Flaubert avait eu pour Alfred Le Poittevin, l'oncle maternel de Guy de Maupassant, qui a déterminé l'ermite de Croisset à s'intéresser au jeune écrivain et à l'encourager dans ses tentatives littéraires.

C'est en souvenir de l'homme exceptionnel, romantique, Alfred Le Poittevin (décédé le 3 avril 1848, donc deux années avant la naissance de son neveu Guy) que Flaubert est devenu le grand ami du jeune Maupassant et aussi son maître en littérature, depuis les années d'études au lycée de Rouen (1867–1869), jusqu'à la publication de la nouvelle *Boule de suif*, en 1880. Pendant toute cette période, Maupassant a subi l'influence littéraire, philosophique et morale de Flaubert, qui avait de hauts idéaux artistiques, qu'il n'a pas manqué d'insuffler à son disciple.

Digne continuateur de la poétique flaubertienne, Maupassant bannissait de ses récits les longs passages explicatifs sur la psychologie des personnages, les mettant sous les yeux du lecteur directement, par leurs actes et paroles, et créant ainsi une situation de complicité entre l'auteur et le lecteur, qui avait la possibilité d'interpréter lui-même ce qu'il venait de lire.

Tout comme Flaubert, Maupassant était un partisan de l'objectivité et de l'impersonnalité de l'écrivain, se gardant de formuler, à la fin de ses récits, une conclusion personnelle, car pour lui, c'était l'objectivité du petit fait vrai qui primait.

Cependant, malgré ce souci d'objectivité, malgré le style impersonnel, les deux écrivains réussissent à susciter l'amusement ou l'émotion du lecteur, par l'agencement des répliques et des images dans le récit. Chez tous les deux, on observe que l'accent est mis sur le détail réaliste ; mais justement parce qu'ils savaient que le détail est « signe », ils introduisaient, implicitement, dans leurs œuvres, la possibilité d'une prise de parti.

En outre, Maupassant avait acquis de Flaubert un âpre pessimisme, de même qu'un sentiment très aigu de la fatalité, de l'inutilité des efforts ou de la générosité.

Pourtant, malgré le profond attachement, l'admiration et la gratitude qu'il vouait à Flaubert, Maupassant ne l'a pas suivi jusqu'au bout, car il était conscient de son talent et ne voulait être ni un simple imitateur de son maître, ni un épigone du naturalisme de Zola. Il se distinguait de l'un et de l'autre, car, même si 'il traitait le thème de la misère physique ou morale, il le faisait avec le souci de la vraisemblance et de la décence, en un style parfaitement original, tantôt humoristique, tantôt satirique et amer, qui évoque, de loin en loin, le réalisme satirique de Flaubert.

Pour éclairer ces influences d'un écrivain sur un autre, nous allons faire appel aux termes d'intertextualité et de transtextualité, employés par Gérard Genette dans son étude *Palimpsestes*.

Le terme d'intertextualité y est défini comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette 1982 : 8).

La forme la plus explicite et la plus littérale de l'intertextualité est la citation, avec ou sans référence précise ; une forme moins explicite et moins littérale est celle de l'allusion, c'est-à-dire « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre, auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » (Genette 1982 : 8).

Dans cette étude, Genette s'est appliqué à démontrer que la trace intertextuelle n'est pas seulement une figure ponctuelle, détectable dans les microstructures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase ou du fragment littéraire bref ; selon lui, la trace intertextuelle peut apparaître aussi au niveau d'une œuvre considérée dans sa structure d'ensemble.

Dans *Palimpsestes*, nous avons découvert cinq rapports d'intertextualité, rebaptisés par Genette relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité (Genette 1982 : 8–11).

Nous ne retiendrons, dans cet exposé, que celles qui s'appliquent directement aux textes que nous avons choisis pour notre démonstration, à savoir :

- 1) le type de relation intertextuelle proprement-dite, c'est-à-dire celle de la citation ou de l'allusion ;
- 2) le type de relation transtextuelle, nommée par Genette « hypertextualité » par laquelle il entend « toute relation unissant un texte B (appelé hypertexte) à un texte antérieur A (appelé hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette 1982 : 11).

Le poéticien affirme que l'hypertexte est plus couramment que le métatexte (c'est-à-dire le commentaire) considéré comme une œuvre proprement littéraire, parce qu'il est généralement dérivé d'une œuvre de fiction, narrative ou dramatique, par une certaine opération de transformation.

Une des principales opérations de transformation est la transposition de l'action du texte A en d'autres circonstances, temps et lieux, dans le texte B ; une autre transformation, plus complexe et plus subtile, selon Genette, est l'imitation, car le texte B raconte une toute autre histoire, mais en s'inspirant, sur le plan formel et thématique, du texte A.

Pour que notre propos soit plus clair, nous dirons que Maupassant a extrait du roman *Madame Bovary* un certain schéma d'action et de relations entre les personnages, en retraçant le thème de la noce normande d'Emma et de Charles Bovary d'une manière différente dans son conte *Farce normande*, avec beaucoup plus de verve satirique que dans l'hypotexte. Une autre fois, Maupassant a retenu du même roman de Flaubert un certain style, plus sobre, plus grave, moins explicitement ironique, qu'il a appliqué à une action similaire : nous faisons référence à l'épisode de la promenade en barque d'Emma et de Léon, que Maupassant a retracé à sa façon dans *Lettre trouvée sur un noyé*.

A l'instar de Gérard Genette, nous pensons que les différents types de relations textuelles ne sont pas « des classes étanches, sans communication ni recouvrements réciproques » (Genette 1982 : 14). Par exemple, l'hypertexte peut éviter l'intertexte citationnel, mais pas complètement, car il peut comporter des allusions textuelles, comme il arrive dans le conte *Un échec*, où Maupassant semble cligner de l'œil vers le lecteur, en se moquant, comme Flaubert, des idées romanesques et fausses que de jeunes femmes naïves peuvent se faire sur l'amour, en lisant des romans d'aventures ou en écoutant des propos libertins.

D'autres fois, l'hypertextualité se déclare par un indice paratextuel, qui acquiert une valeur contractuelle ; par exemple, le titre de la nouvelle de Maupassant, *Saint-Antoine* est un contrat implicite et allusif entre l'écrivain et le lecteur, un contrat qui doit au moins signaler au lecteur l'existence possible d'une relation entre ce récit de Maupassant et *La Tentation de saint Antoine*, de Flaubert.

Dans cet exposé, nous allons traiter l'hypertextualité non pas comme une classe de textes, mais comme un aspect de la textualité et de la littérarité, car une œuvre littéraire peut évoquer, dans une plus ou moins grande mesure, une autre ; dans les pages suivantes, nous envisagerons donc l'hypertextualité comme une dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte.

Le critère que nous avons choisi pour nous guider est celui d'ordre thématique, car c'est à ce niveau que l'influence de Flaubert sur Maupassant et les effets d'intertextualité de leurs œuvres sont les plus éclatants. Nous allons donc analyser, en parallèle, cinq fragments de l'œuvre de Flaubert et cinq autres, de l'œuvre de Maupassant, à partir des thèmes suivants :

- 1) les employés de bureau face au voyage et à la nature ;
- 2) coutumes et mentalités de la Normandie ;
- 3) le saint en relation avec les êtres humains et les bêtes ;
- 4) le couple amoureux dans un décor romantique ;
- 5) la rencontre d'un amour imprévu.

Chronologiquement, le premier thème commun aux deux écrivains est celui des employés de bureau ; il apparaît chez Flaubert dans le roman *Bouvard et Pécuchet*, et chez Maupassant dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*. Maupassant a publié cette série de contes au début de sa carrière, dans « Le Gaulois », du 30 mai au 16 juillet 1880, donc peu de temps après la mort de Flaubert, survenue le 8 mai 1880. A une lecture attentive, on sent la présence de Flaubert à chaque page, comme une source d'inspiration première, comme un souvenir obsédant, d'autant plus que le jeune écrivain savait que le maître avait laissé inachevé son roman *Bouvard et Pécuchet*.

Le personnage principal des *Dimanches d'un bourgeois de Paris*, M. Patissot, était, comme les deux héros du roman de Flaubert, un modeste gratte-papier, âgé d'environ cinquante ans, employé dans un ministère parisien. Son nom a déjà une résonance flaubertienne, nous faisant penser à Pécuchet, lui-même employé au Ministère de la Marine, tandis que par l'aspect physique, par l'embonpoint, il nous fait plutôt penser à Bouvard.

Mais le nom de Patissot comporte aussi un trait d'originalité de la part de Maupassant, car il évoque le verbe « pâtir », avec le sens de « souffrir », « languir », « stagner ». Comme Bouvard et Pécuchet, M. Patissot languissait après le plein air et la liberté de la campagne, pendant toute la semaine, dans la case étroite où il besognait. Ce besoin de plein air et d'exercice physique l'enhardit finalement à quitter la capitale en fin de semaine, pour se plonger dans la nature. Dans les lignes suivantes, nous allons comparer ses « Préparatifs de voyage », pour sa « Première sortie », aux préparatifs de l'expédition géologique de Bouvard et de Pécuchet.

Les deux personnages de Flaubert ont eu des mésaventures pendant leur première excursion géologique, aux environs de Caen, ils ont même essuyé l'affront d'être retenus par un douanier et un garde-champêtre, pour avoir provoqué l'éboulement de la falaise des Hachettes, en essayant d'en extraire, dans leur naïveté, le supposé fossile d'un poisson gigantesque (qui était en réalité un mât de navire pourri). Alors, avant d'entreprendre des explorations nouvelles, ils ont consulté le *Guide du voyageur géologue*, par Boué, et ils se sont procuré des instruments de géologues et un équipement adéquat :

...un bon havresac de soldat, une chaîne d'arpenteur, une lime, des pinces, une boussole, trois marteaux [...]. Comme bâton, Pécuchet adopta franchement le bâton de touriste, haut de six pieds, à longue pointe de fer. Bouvard préférait une canne parapluie [...]. Ils n'oublièrent pas de forts souliers avec des guêtres et chacun deux paires de bretelles, à cause de la transpiration (Flaubert 1964 : II, 228).

Ce fragment nous éclaire sur le penchant des deux bonshommes à accepter docilement les conseils des « spécialistes » et à se conformer sans broncher à des idées reçues.

Quant à M. Patissot, il fait lui aussi des préparatifs de voyage semblables, en achetant un équipement complet pour un touriste marcheur :

...de forts souliers pour voyage [...], un pantalon de fatigue en velours à côtes [...] puis des guêtres de toile à voile, passées à l'huile et montant jusqu'aux genoux. Il lui fallut encore un sac de soldat pour ses provisions, une lunette marine [...] enfin, une carte de l'état-major qui lui permettrait de se diriger... (Maupassant 1974 : I, 126)

Tous ces préparatifs, présentés d'une manière légèrement ironique par l'écrivain, sont destinés à relever le ridicule de ce personnage, son adhésion irréfléchie aux idées reçues, sa propension à l'imitation.

Outre l'idée du conformisme bête aux usages et à l'ordre social et politique établi, nous avons découvert, dans ce texte de Maupassant, encore une parenté secrète avec l'écriture flaubertienne, comme en témoigne la phrase suivante : « Comme employé d'abord, comme Français ensuite, comme homme d'ordre enfin, il se ralliait, par principe, à tout gouvernement établi, étant fanatique du pouvoir... autre que celui des chefs » (Maupassant 1974 : I, 123).

A notre avis, cette longue phrase évoque tant le mépris de Flaubert pour l'esprit mou-tonnier du bourgeois, que le style de la phrase flaubertienne, étant construite selon ce rythme ternaire, qui lui donne une cadence réfléchie et une sonorité à part : bel exemple d'intertextualité, par imitation de la phrase typiquement flaubertienne.

Un autre thème commun chez les deux écrivains est celui de la Normandie natale, portant sur les coutumes et les mentalités du pays. Nous l'avons retrouvé dans *Madame Bovary* et dans le conte *Farce normande*, où les deux auteurs décrivent un mariage normand.

Dans son roman, Flaubert consacre plusieurs pages à la description du mariage d'Emma Rouault et de Charles Bovary (chapitre IV de la Première partie). Il y brosse avec une précision teintée d'ironie les portraits des petits bourgeois et des paysans normands conviés à cette noce, les faisant voir au lecteur dans toute la réalité de leur comportement et de leurs mentalités. Nous faisons référence à leurs costumes et à leurs attitudes, que reflète si bien la citation suivante :

Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes ; bons habits entourés de toute la considération d'une famille, et qui ne sortaient de l'armoire que pour les solennités [...]. Les dames, en bonnet, avaient des robes à la façon de la ville, des chaînes de montre en or, des pèlerines à bouts croisés dans la ceinture ou de petits fichus de couleur attachés dans le dos avec une épingle [...]. Le père Rouault, un chapeau de soie neuf sur la tête et les parements de son habit noir lui couvrant les mains jusqu'aux ongles, donnait le bras à Madame Bovary mère (Flaubert 1964 : I, 583).

Dans la description de ce mariage, Flaubert ne manque pas d'introduire les images du cortège nuptial, du repas de noce et du comportement des convives pendant le festin :

Le cortège, d'abord uni comme une seule écharpe de couleur, qui ondulait dans la campagne, le long de l'étroit sentier serpentant entre les blés verts, s'allongea bientôt et se coupa en groupes différents, qui s'attardaient à causer. Le ménétrier allait en tête, avec son violon empanaché de rubans à la coquille [...].

Jusqu'au soir, on mangea. Quand on était trop fatigué d'être assis, on allait se promener dans les cours ou jouer une partie de bouchon dans la grange ; puis on revenait à table. Quelques-uns, vers la fin, s'y endormirent et ronflèrent. Mais, au café, tout se ranima ; alors on entama des chansons, on fit des tours de force, on portait des poids, on passait sous son pouce, on essayait à soulever les charrettes sur ses épaules, on disait des gaudrioles, on embrassait les dames (Flaubert 1964 : I, 583-584).

Dans les deux citations présentées ci-dessus, nous avons remarqué des pointes d'ironie de la part du narrateur flaubertien à propos de ces villageois, même s'il affecte de rester impassible par rapport à ce qu'il nous raconte.

Dans le conte *Farce normande* (publié en 1882), Maupassant a réalisé une dérivation hypertextuelle de l'hypotexte flaubertien, en y introduisant sa note personnelle. Dans la description du cortège des jeunes mariés et de leurs invités, nous avons découvert des images évoquant le texte flaubertien, comme en témoigne la citation suivante :

La procession se déroulait dans le chemin creux ombragé par les grands arbres poussés sur les talus des fermes. Les jeunes mariés venaient d'abord, puis les parents, puis les invités, puis les pauvres du pays [...].

Lorsqu'ils tournèrent la grande barrière de la ferme maritale, quarante coups de fusil éclatèrent sans qu'on vît les tireurs cachés dans les fossés [...]. Les hommes redevenaient graves en approchant du repas. Les uns, les riches, étaient coiffés de hauts chapeaux de soie luisants, qui semblaient dépaysés en ce lieu ; les autres portaient d'anciens couvre-chefs à poils longs, qu'on aurait dits en peau de taupe ; les plus humbles étaient couronnés de casquettes. Toutes les femmes avaient des châles lâchés dans le dos, et dont elles tenaient les bouts sur leurs bras avec cérémonie. Ils étaient rouges, bigarrés, flamboyants, ces châles ; et leur éclat semblait étonner les poules noires sur le fumier, les canards au bord de la mare, et les pigeons sur les toits de chaume. Tout le vert de la campagne, le vert de l'herbe et des arbres, semblait exaspéré au contact de cette pourpre ardente et les deux couleurs ainsi voisines devenaient aveuglantes sous le feu du soleil de midi (Maupassant 1974 : I, 498-499).

Si les costumes des villageois et le trajet du cortège de noce nous rappellent ceux décrits par Flaubert, nous ne pouvons cependant pas accuser Maupassant de l'avoir imité servilement, car il introduit dans la description des éléments nouveaux et saisissants, comme les coups de fusil tirés pour saluer les jeunes mariés, la présence hébétée des volailles de la basse-cour et les suggestions picturales de la campagne verdoyante, en contraste avec le rouge ardent des châles.

Un peu plus loin, dans la description du repas de noce, malgré les ressemblances avec le texte de Flaubert, l'originalité de Maupassant devient plus évidente encore, car il insiste, dans l'hypertexte, sur des aspects de la conduite des convives, que Flaubert avait passés sous silence :

On s'assit à deux heures. A huit heures on mangeait encore [...]. De temps en temps, un convive plein comme une barrique sortait jusqu'aux arbres voisins, se soulageait, puis rentrait avec une faim nouvelle aux dents.

Les fermières, écarlates, oppressées, les corsages tendus comme des ballons, coupées en deux par le corset, gonflées du haut et du bas, restaient à table par pudeur. Mais une d'elles, plus gênée, étant sortie, toutes alors se levèrent à la suite. Elles revenaient plus joyeuses, prêtes à rire. Et les lourdes plaisanteries commencèrent.

C'étaient des bordées d'obscénités lâchées à travers la table, et toutes sur la nuit nuptiale. L'arsenal de l'esprit paysan fut vidé (Maupassant 1974 : I, 500).

Dans le fragment cité, nous nous retrouvons en pays de connaissance : la même atmosphère de ripaille et de longue beuverie, suivie par les « gaudrioles » (qui se transforment, sous la plume de Maupassant, en « bordées d'obscénités »), de même que par la « plaisanterie d'usage » (dont Emma avait supplié son père d'être épargnée), qui tourne ici à une farce cruelle, que des villageois font au nouveau couple. Mais il y a encore d'autres différences notables de l'hypotexte à l'hypertexte, comme l'insistance de Maupassant sur les manifestations instinctuelles et physiologiques des convives (manger, boire, se soulager, se divertir grossièrement et s'imposer aux autres par la force, en infl-

geant, par exemple, des vexations physiques et morales au jeune marié pendant sa nuit de noces).

L'influence du naturalisme se fait bien sentir dans l'hypertexte, non seulement par la révélation des aspects physiologiques du comportement humain, mais aussi par la présence du thème de l'amour chasseur et par le goût de la farce grossière.

Le troisième thème commun dans l'œuvre des deux écrivains, que nous analyserons maintenant, est celui du saint, en relation avec les êtres humains et les bêtes. Flaubert a traité ce thème dans une œuvre profondément originale et surprenante pour les lecteurs de nos jours, qui le connaissent comme un représentant de marque du réalisme. Il s'agit de *La Tentation de saint Antoine*, un poème philosophique en prose, contenant une allégorie de la pensée humaine, empreinte de doutes, de lyrisme et d'érudition. Dans ce projet d'évocation du saint en proie à de séduisants mirages et à des visions grandioses, par lesquels le diable tentait de le faire succomber aux péchés capitaux, Flaubert avait été fort encouragé par son ami Alfred Le Poittevin (qui ne vit malheureusement pas l'œuvre achevée, car il mourut le 3 avril 1848). En 1849, Flaubert en acheva une première version (considérée comme impubliable par ses amis Maxime Du Camp et Louis Bouilhet) et en 1874 il en fit publier la version définitive, remaniée et considérablement abrégée. Ce n'est pourtant pas à celle-ci, mais à la version originale que Maupassant allait se rapporter, pour écrire son conte *Saint-Antoine*.

Dans l'hypotexte flaubertien, il y a une suite de monologues et de scènes dialoguées entre l'ermite et toutes les incarnations symboliques des vices et des vertus ; elles sont tantôt douces, paisibles et lyriques, tantôt violentes, car l'anachorète est tourmenté par des désirs contradictoires, tantôt aspirant à la pureté absolue, tantôt se sentant entraîné vers le péché et l'abjection. Un cochon (le compagnon que le Moyen Age attribuait à saint Antoine) y tient des propos d'une ironie amère et débite des plaisanteries grossières, en contraste avec les aspirations de pureté surhumaine de l'ermite, comme en témoigne la citation suivante :

C'est peut-être que je n'ai jamais été en pèlerinage...mais auquel ? [...] Oh, je sens pourtant que d'appuyer ma tête sur quelque pierre sainte me rafraîchirait l'âme, je veux des cierges brûlant parmi des tabernacles vermeils, et dans les reliquaires d'or, des os de martyrs à baiser ; il me faudrait les grandes nefes où la voûte se mire dans les calmes bénitiers.

LE COCHON – Jamais je n'aurai donc sous mon pauvre ventre du fumier jusqu'aux épaules ! dans un baquet d'eau sale je ne débarboterai pas mon groin joyeux ! Que ne suis-je dans la basse-cour, près le ruisseau des écuries, à m'épater tout de mon long dans la bousée claire des petits veaux ! (Flaubert, 1964 : I, 448)

Flaubert a conçu ce cochon comme une caricature de saint Antoine, ses propos étant une parodie des besoins d'idéal de l'ermite, qui se débat contre les démons et aspire à la paix et à la foi inébranlable. A notre avis, la comparaison de l'hypotexte flaubertien avec l'hypertexte maupassantien est, dans ce cas précis, la plus risquée, car rien ne semble plus éloigné du poème philosophique et mystique de Flaubert, que le conte *Saint-Antoine*, de Maupassant. Et pourtant, nous avons découvert une communication secrète entre les deux récits.

Maupassant a publié ce conte dans « Gil Blas », le 3 avril 1883, comme s'il voulait en même temps commémorer la mort de son oncle, A. Le Poittevin, et rendre hommage

à Flaubert, en les associant étroitement dans sa pensée, par le souvenir d'une grande amitié.

Contrairement aux suggestions que nous donne le titre, ce récit maupassantien est un conte de la guerre ; le personnage principal en est le père Antoine, un vieux fermier normand, à qui les autorités prussiennes d'occupation assignent l'obligation d'héberger et de nourrir un soldat prussien, à l'air bête et bon enfant, qu'il va traiter comme son « cochon ».

Nous pouvons donc affirmer que l'hypertexte a comme point de départ le thème de l'hypotexte flaubertien ; mais Maupassant traite ce thème d'une manière complètement différente par rapport à son maître : si dans le texte de Flaubert on peut voir la quête d'idéal de l'ermite, en opposition avec les besoins physiques grossiers du cochon, le texte de Maupassant insiste sur les besoins instinctifs de ses deux personnages – manger, boire, dominer par la force physique, se venger brutalement d'une humiliation et même tuer.

Sous la plume de Maupassant, les deux personnages sont caricaturés à l'extrême : le vieux fermier était surnommé Saint-Antoine par antiphrase au véritable saint, car il était « bon vivant, joyeux, farceur, puissant mangeur et fort buveur, et vigoureux trosseur de servantes », mais aussi « hâbleur comme un vrai Normand, un peu couard et fanfaron » (Maupassant 1974 : I, 772).

Nous voyons, dès cette première citation, que Maupassant a abandonné le style impersonnel de Flaubert, en prenant vivement à partie ce type de créature humaine. Il nous décrit ensuite une relation de maître à cochon entre Saint-Antoine et le soldat prussien, une sorte d'amitié sournoise, fondée d'une part sur le mépris et l'esprit revanchard du Normand, et d'autre part sur la gloutonnerie, la docilité et la bêtise du Prussien... jusqu'au moment où les deux hommes, abrutis par l'ivresse et exaspérés de colère et de haine, en viennent aux mains, puis veulent s'entretuer. Frappé à la tête par Saint-Antoine (qui croit l'avoir tué et qui ensevelit le corps dans une fosse, sous un tas de fumier) le soldat prussien reprend connaissance, émerge du fumier et s'assied dessus, provoquant la peur panique du vieux fermier, comme en témoigne le passage suivant :

Alors il vit une forme, une forme d'homme assis sur son fumier ! Il regardait cela perclus d'horreur et haletant. [...] C'était lui, son Prussien, sorti fangeux de sa couche d'ordure qui l'avait réchauffé, ranimé. Il s'était assis machinalement, et il restait là, sous la neige qui le poudrait, souillé de saleté et de sang, encore hébété par l'ivresse, étourdi par le coup, épuisé par sa blessure (Maupassant 1974 : I, 778).

A ce moment-là, Saint-Antoine, fou de rage et de peur à l'idée d'être lui-même fusillé par les Prussiens, se précipite sur son ennemi et le tue à coups de fourche, en le frappant comme un forcené. Il est bien loin du pieux saint Antoine de Flaubert ; en revanche, dans l'image du soldat prussien, abruti par la blessure, assis sur le tas de fumier, on peut encore saisir une dérisoire analogie avec l'image du cochon de l'hypotexte flaubertien.

La fin du conte de Maupassant, d'une sèche précision anecdotique – où l'on perçoit encore une survivance de la poétique flaubertienne concernant l'impassibilité de l'auteur – est une preuve concluante sur l'absurdité de la guerre, car le vieux Normand, meurtrier et fourbe, part (tout comme le saint Antoine de Flaubert) à la recherche de son « cochon » et dirige les soupçons et la vengeance des Prussiens vers un innocent (un vieux gendarme en retraite, qui avait une jolie fille et habitait dans un village voisin).



Nous pensons que le conte de Maupassant est une œuvre profondément originale, car il va plus loin que Flaubert dans le genre de la parodie : ce n'est pas le soldat-cochon une caricature du paysan surnommé Saint-Antoine ; c'est celui-ci même la caricature du véritable saint, car il succombe à toutes les tentations du diable, aux péchés de la chair et surtout aux plus graves péchés moraux : mentir et tuer un de ses semblables. En somme, au-delà de l'influence flaubertienne, on perçoit l'imagination créatrice du jeune écrivain, son courage à traiter un sujet noble dans un style parodique, de même que l'intention de faire valoir – dans la scène brutale du meurtre – l'influence du naturalisme, triomphant à cette époque-là.

Le thème suivant, que nous allons analyser par comparaison, est celui du couple amoureux dans un décor romantique.

Flaubert l'a traité dans le roman *Madame Bovary*, plus précisément dans l'épisode de la promenade en barque d'Emma et de Léon, pendant une de leurs escapades rouennaises. Dans cet épisode, Emma Bovary, la petite bourgeoise romanesque, joue à l'héroïne romantique : vêtue d'une robe noire à draperies en éventail, elle se tient debout dans la chaloupe, sous un rayon de lune, les mains jointes et les yeux levés au ciel. Son amant, Léon Dupuis, est assis à ses pieds, dans une attitude contemplative, qui sied si bien à un héros romantique. Le moment de charme est donc introduit dans ce décor par l'écrivain (sans que le lecteur sache, à ce point du récit, s'il a été créé en toute bonne foi, ou si l'auteur a voulu se moquer de tous les clichés romantiques) et Emma se met à chanter, comme nous le montre le passage suivant :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions, etc.

Sa voix harmonieuse et faible se perdait sur les flots ; et le vent emportait les roulades que Léon écoutait passer, comme des battements d'ailes, autour de lui. Elle se tenait en face, appuyée contre la cloison de la chaloupe, où la lune entraît par un des volets ouverts (Flaubert 1964 : I, 661).

Dans cette citation, nous avons découvert un effet d'intertextualité que Flaubert a réalisé en citant (incomplètement, il est vrai) un vers du célèbre poème romantique *Le Lac*, de Lamartine ; mais justement le fait que ce vers ne soit pas reproduit entièrement, trahit l'intention ironique de Flaubert, qui semble bien se moquer du style déclamatoire de la poésie romantique et de la pose affectée des héros dans l'expression de leurs sentiments.

Cette ironie presque imperceptible de l'auteur est renforcée à la fin de cet épisode par le fait que Léon découvre, au fond de la barque, un ruban de soie ponceau, qu'Emma associe immédiatement au souvenir douloureux de son premier amant, Rodolphe Boulanger. Et le lecteur peut alors interpréter la scène romantique qu'il vient de lire, de la façon suivante : l'amour romantique, absolu, idéal, n'est qu'un leurre, il n'a rien à voir avec la réalité prosaïque et cruelle, faite de frivolités, de trahisons et de compromissions, où les êtres humains sont condamnés à vivre.

Maupassant a traité, lui aussi, le thème du couple amoureux dans un décor romantique, dans le conte *Lettre trouvée sur un noyé* (publié dans « Gil Blas », le 8 janvier 1884). A notre avis, ce conte est un hypertexte de l'épisode de *Madame Bovary*, précédemment analysé, pour plusieurs raisons :

- premièrement, parce que Maupassant reprend à son compte la scène de la promenade en barque de deux jeunes gens, qui semblent être un couple d'amoureux ;

- deuxièmement, parce que Maupassant y trahit, tout comme Flaubert, sa vision personnelle du monde, une vision profondément pessimiste (ici, il s’agit d’un homme qui s’est fait une très haute idée de l’amour et qui prend douloureusement conscience du fait que la femme aimée n’est qu’une incarnation imparfaite, voire dégradée, de la personne qu’il s’était imaginée) ;
- troisièmement, parce que dans ce récit nous avons découvert, comme dans le texte flaubertien, un effet d’intertextualité absolument volontaire et explicite de la part de l’écrivain, par la citation des trois dernières strophes de la poésie *A une femme*, écrite par Louis Bouilhet (homme de lettres rouennais et ami commun de Flaubert et de Maupassant), toujours dans l’intention de se moquer de la mise en scène romantique, de parodier « le grand jeu, tout l’orchestre du sentiment, depuis la Lune jusqu’à la Rime » (Maupassant 1974 : I, 1141).

Mais nous ne pouvons nier le côté absolument original de ce conte de Maupassant, qui consiste à mettre en évidence ses idées personnelles sur la vie, à savoir la profonde solitude de l’être humain, l’impossibilité à communiquer véritablement avec autrui, même en amour, la femme-piège, qui attire l’homme, l’ensorcelle, puis le détruit.

Pour ce qui est de la forme, ce récit est complètement différent de l’hypotexte flaubertien, car il se présente comme une lettre, écrite par un personnage-narrateur anonyme, à une correspondante dont le nom n’est pas précisé non plus. Malgré le début amer, où l’on découvre le pessimisme du scripteur, le corps de la lettre contient des passages ironiques, comme la description de nature, soi-disant romantique (île boisée, rossignols, frissons d’argent sur la rivière) et des passages amusants pour le lecteur, comme la découverte, par gestes et paroles, d’une femme nullement sentimentale, mais désirant, par caprice, jouer la comédie du sentiment et s’imprégner de romantisme.

Vers la fin de la lettre, les rôles semblent inversés : le personnage-narrateur, qui se présentait au début comme un séducteur cynique et calculé, se révèle comme un homme épris d’idéal, ravi, en extase devant la poésie indicible de l’aurore et le charme irréel de la jeune femme, qu’il rend visibles au lecteur dans une véritable peinture impressionniste en prose :

En face de nous, toute l’étendue du firmament s’illuminait rouge, rose, violette, tachetée de nuages embrasés pareils à des fumées d’or. Le fleuve était de pourpre et trois maisons sur une côte semblaient brûler. Je me penchai vers ma compagne. J’allais lui dire : « Regardez donc ». Mais je me tus, éperdu, et ne vis plus qu’elle. Elle aussi était rose, d’un rose de chair sur qui aurait coulé un peu de la couleur du ciel. Ses cheveux étaient roses, sa robe, ses dentelles, son sourire, tout était rose. Et je crus vraiment, tant j’étais affolé, que j’avais l’aurore devant moi (Maupassant 1974 : I, 1142–1143).

La fin du conte est elle aussi tout-à-fait originale par rapport à son modèle flaubertien, car Maupassant emploie un procédé particulier de clôture narrative, qui comporte une certaine ouverture sur des possibles narratifs non-actualisés : la lettre, trouvée sur un jeune homme noyé dans la Seine, a été apportée à la rédaction du journal par un marinier, qui l’a remise à Maufrigneuse (pseudonyme littéraire de Maupassant). Ainsi, le lecteur peut s’interroger sur la raison qui a mené le jeune homme à la noyade : un accident, un crime, une autre déception en amour, un découragement insurmontable devant la vie ? Chaque lecteur, en fonction de l’opinion qu’il s’est faite sur le personnage-narrateur, a la liberté d’interpréter le texte et de répondre à cette question à son gré.

Un dernier thème commun aux deux écrivains, qui a retenu notre attention, est celui de la rencontre d'un amour imprévu. Flaubert l'a traité au début du roman *L'Éducation sentimentale*, évoquant l'éclosion d'un amour profond et durable dans le cœur de Frédéric Moreau, un jeune bachelier timide et dépourvu d'expérience auprès des femmes. Les critiques ont révélé le fait que dans ce roman, Flaubert a raconté le grand amour de sa jeunesse pour Elisa Schlésinger. C'était donc un sujet qui lui tenait à cœur, engageant des souvenirs personnels très précieux, qu'il a réussi à transposer d'une manière si émouvante dans les premières pages de son roman :

Ce fut comme une apparition :

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure [...].

Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait [...] et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites (Flaubert 1964 : II, 9–10).

Cette description de Mme Arnoux est faite selon le regard du jeune Frédéric Moreau, ébloui par sa beauté et sa délicatesse. En dépit du style flaubertien volontairement impassible, cette citation trahit le trouble profond d'un jeune homme dont la conduite timide et discrète est en contraste très fort avec celle de Jacques Arnoux, l'époux de la belle inconnue. Celui-ci, un gaillard de taille robuste, vêtu avec une certaine ostentation, et qui contait des galanteries à une paysanne (tout en lui maniant la croix qu'elle portait sur sa poitrine), a commencé ensuite à donner des conseils à Frédéric, des conseils signalés ironiquement par l'auteur : « Il exposait des théories, narrait des anecdotes, se citait lui-même en exemple, débitant tout cela d'un ton paternel, avec une ingénuité de corruption divertissante » (Flaubert 1964 : II, 9).

En les présentant ainsi, l'un après l'autre, chacun en présence d'une femme inconnue, Flaubert réussit à nous suggérer leur caractère : Jacques Arnoux est un homme mûr, hâbleur, mais aussi un séducteur dévergondé, tandis que Frédéric Moreau, très jeune, a une ingénuité et une réserve bienséante, qui l'empêchent de se faire remarquer par Mme Arnoux.

Maupassant a abordé lui aussi ce thème de la rencontre d'un amour imprévu, dans le conte *Un échec* (publié dans « Gil Blas », le 16 juin 1885). L'action commence comme dans le roman de Flaubert, sur le pont d'un bateau, mais ici, c'est un personnage-narrateur qui nous fera part de son aventure :

J'allais à Turin en traversant la Corse.

Je pris à Nice le bateau pour Bastia, et, dès que nous fûmes en mer, je remarquai, assise sur le pont, une jeune femme gentille et assez modeste, qui regardait au loin. Je me dis : « Tiens, voilà ma traversée » .

Je m'installai en face d'elle et je la regardai en me demandant tout ce qu'on doit se demander quand on aperçoit une femme inconnue qui vous intéresse : sa condition, son âge, son caractère. Puis on devine, par ce qu'on voit, ce qu'on ne voit pas. On sonde avec l'œil et la

pensée les dedans du corsage et les dessous de la robe. On note la longueur du buste quand elle est assise ; on tâche de découvrir la cheville ; on remarque la qualité de la main qui révélera la finesse de toutes les attaches (Maupassant 1979 : II, 498).

Dans cette première séquence du récit, il nous semble que Maupassant a déjà amalgamé, dans son personnage masculin, la curiosité juvénile de Frédéric Moreau et l'impertinence de l'homme à femmes, Jacques Arnoux. Ainsi, par un processus d'imitation sélective et partielle, Maupassant a créé et mis en scène un personnage parfaitement vraisemblable, mais totalement différent de ceux de l'hypotexte flaubertien : un bourgeois parisien, railleur, libertin et amateur d'aventures amoureuses sans lendemain, qui raconte, à la première personne, sa tentative (échouée) de séduire une jeune dame voyageant seule vers la Corse, où elle devait rejoindre son époux.

Nous avons la conviction que Maupassant n'a pas eu l'intention de parodier le texte de Flaubert, ni de se moquer du sentiment d'amour douloureux de celui-ci au temps de sa jeunesse ; nous pensons simplement qu'en accord avec sa propre expérience de vie et avec ses idées personnelles sur l'amour-chasseur, sur l'incommunicabilité et sur la solitude foncière des êtres humains, Maupassant a voulu nous montrer une autre facette de la réalité, beaucoup plus cynique et plus brutale, en exploitant les mêmes données initiales que dans l'hypotexte flaubertien : la rencontre, sur un bateau, d'une femme inconnue, qui suscite l'intérêt du personnage masculin.

Outre l'influence de ce thème, traité à rebours par Maupassant, nous avons découvert dans le conte de Maupassant une relation intertextuelle proprement-dite avec un passage du roman *Madame Bovary*. Dans *Un échec*, le personnage-narrateur s'applique à séduire une dame inconnue en lui racontant des histoires un peu lestes sur le monde parisien : « Oh ! certes, elle a dû prendre une jolie idée des belles dames, des illustres dames de Paris. Ce n'étaient qu'aventures galantes, que rendez-vous, que victoires rapides et défaites passionnées » (Maupassant 1979 : II, 501).

Nous pouvons à présent rapprocher cette dernière phrase d'une autre, que Flaubert a formulée pour donner au lecteur une idée sur les lectures qu'Emma faisait en cachette au couvent (romans d'aventures ou sentimentaux, qui étaient interdits aux jeunes filles) :

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes (Flaubert 1964 : I, 586).

A notre avis, la phrase écrite par Maupassant – beaucoup plus courte, il est vrai – est comme un clin d'œil que l'écrivain adresse à un lecteur cultivé, le renvoyant allusivement au roman de Flaubert, dont il partageait l'opinion sur l'éducation limitée que l'on donnait aux jeunes filles, au pensionnat ou au couvent, espaces cloîtrés, retranchés de la société.

Mais ces deux citations suggèrent aussi des différences de conception de la part de deux écrivains, car si dans la phrase de l'hypotexte on perçoit l'ironie de Flaubert à l'égard de toutes ces niaiseries romantiques qui altèrent le jugement et la conduite de ces jeunes personnes, dans les phrases de l'hypertexte maupassantien, on sent une

certaine duplicité amusée du personnage narrateur, séducteur libertin et cynique, digne des roués du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, comme s'il voulait donner à cet amateur de bonnes fortunes une leçon pour son audace et son immoralité, Maupassant lui fait subir un soufflet de la part de la jeune dame outragée. Le texte, à ce moment-là, acquiert des accents humoristiques, car le personnage narrateur, bien qu'humilié par la pluie de coups tombée sur lui, a encore la force de pratiquer l'autopersiflage et de reconnaître son échec.

A la fin de cet exposé, une conclusion s'impose sur les influences thématiques de Flaubert sur Maupassant et sur les relations d'hypertextualité que nous avons analysées.

Nous avons constaté qu'à ses débuts, Maupassant puisait à l'œuvre de Flaubert certains thèmes, qu'il traitait ensuite d'une manière analogue à celle du maître. Le meilleur exemple est fourni par *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, où M. Patissot se conduit, à travers plusieurs aventures, comme les niais, mais très actifs et désireux de connaissance, Bouvard et Pécuchet.

Au fil du temps cependant, Maupassant s'enhardit à prendre le thème, ou le personnage flaubertien à contre-pied. Dans *Farce normande* par exemple, bien qu'il nous rappelle, par la description de la noce, un épisode similaire du roman *Madame Bovary*, il donne à l'aventure un tout autre dénouement, beaucoup plus humoristique, mais plus brutal aussi, placé sous l'influence du naturalisme. Nous pensons, bien sûr, au jeune marié, bafoué par des villageois pendant sa nuit de noces, à cause de sa passion pour la chasse et de sa haine des braconniers.

Avec le conte *Saint-Antoine*, Maupassant va plus loin encore : en portraiturant le père Antoine et le soldat prussien, il réalise des caricatures très originales du saint Antoine et de son cochon, tels qu'ils apparaissent dans la première *Tentation de saint Antoine*, de Flaubert. Les deux personnages de Maupassant sont réduits à l'animalité, ne résistant ni l'un, ni l'autre aux tentations du diable, représenté ici par la guerre inique et cruelle, qui aiguise les instincts premiers. La dérision, l'humour grinçant du narrateur, de même que la brutalité de certaines images, font de ce conte un hypertexte très original, placé lui aussi sous l'influence du naturalisme.

En ce qui concerne le thème du couple amoureux au clair de lune, Maupassant l'a traité à sa façon dans *Lettre trouvée sur un noyé*, en employant un ton grave au début de la lettre, un ton humoristique dans sa partie centrale et un ton poétique et amer à la fin, surtout en créant un effet de choc sur le lecteur, par l'annonce de la noyade du personnage-narrateur. En plus il crée un effet d'intertextualité très réussi, en introduisant fort à-propos dans la trame de son récit, une longue citation d'une poésie de Louis Bouilhet.

Pour l'illustration du dernier thème analysé, celui de la rencontre amoureuse imprévue, l'originalité de l'hypertexte maupassantien par rapport à l'hypotexte flaubertien est encore plus saillante : dans *Un échec*, Maupassant fait fusionner en un personnage unique le tressaillement d'émotion et de curiosité juvénile de Frédéric Moreau et le cynisme du coureur de jupons Jacques Arnoux ; ce faisant, Maupassant met en scène un séducteur libertin, dont les tentatives amoureuses échouent lamentablement. Dans ce récit les allusions à l'œuvre de Flaubert s'entrecroisent plus étroitement que jamais avec les thèmes obsessionnels de Maupassant à cette époque-là : la beauté sauvage de la Corse, qui éveille les sens, l'amour-chasseur, la solitude et l'incompréhension réciproque des êtres humains, le sentiment du vieillissement et de l'échec dans la vie privée.

Ce sont des accents personnels de l'œuvre de Maupassant, non pas avec l'intention de se moquer de l'œuvre de son cher maître, ou des sentiments douloureux éprouvés et exprimés par celui-ci. Bien au contraire : Maupassant a hérité le pessimisme de Flaubert, mais il n'a pas oublié les principes de création que celui-ci lui avait inculqués : ne jamais s'abandonner à la démesure romantique, ni aux outrances du naturalisme, mais simplement garder son attitude lucide et personnelle devant l'œuvre à créer, pour affirmer son originalité. C'est ainsi qu'il a réussi, comme le lui avait conseillé Flaubert à « tenir son âme dans une région haute, loin des fanges bourgeoises et démocratiques » (Leclerc 1993 : 82-83) et à concevoir un bien mérité orgueil, donné par le culte de l'art.

## BIBLIOGRAPHIE :

- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, vol. I-II, Paris : Seuil, coll. Poétique.
- FLAUBERT Gustave, 1964, *Œuvres complètes*, vol. I-II, Paris : Seuil, coll. L'Intégrale.
- LECLERC Yvan (éd.), 1993, *Gustave Flaubert – Guy de Maupassant, Correspondance*, Paris : Flammarion.
- MAUPASSANT Guy de, 1974–1979, *Contes et nouvelles*, vol. I-II, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.