



N°3 L'image dans le récit II/II

- Sylvie Taussig

Les Vanités dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant¹
ou comment peindre ce qui est fort comme la mort sans passer par la vanité ?

Comme s'il répondait d'avance à l'attaque de Valéry contre le roman, placée sous le signe de « la marquise sortit à cinq heures », *Fort comme la mort* de Maupassant revendique, avant Proust², la modernité d'un récit qui tourne autour d'une comtesse, en l'occurrence Any de Guilleroy. Le roman de Maupassant, à travers une histoire d'amour confortable et déchirante, dans une œuvre de moraliste qui dissèque mondanités, frivolités, orgueil et ambitions, interroge le visible et l'invisible de la peinture d'un portrait de femme pour sonder l'impossibilité de Dieu dans le visible et au-delà du visible. Le passage inquiet de la peinture au modèle réel (la femme représentée et qui ne lui ressemble plus) puis à son idéalisation vivante (la fille de cette femme qui ajoute l'incarnation et la jeunesse à la représentation même de l'amour et du souvenir) réalise une image en mouvement, qui par là même renouvelle la peinture des vanités dont le rapprochement servira de fil conducteur à ma lecture. Le présent article insistera donc sur le dialogue des arts que le roman opère, dès lors que, dans l'invisible de

¹ Lire le texte : http://fr.wikisource.org/wiki/Fort_comme_la_mort

² Voir sur le rapport avec Proust, André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, 1954, notamment p. 177 ; et Roger Bismut, « Sur le roman *Fort comme la mort* : Maupassant à mi-chemin de Flaubert et de Proust ? », *Les Lettres Romanes*, XLI, n°4, novembre 1987, pp. 312-318.

l'écriture, par le biais du visible de la peinture, le grand thème de la beauté des choses abruptement figuré à côté de la tête de mort devient la figuration moins de ce qui s'évanouit que de ce qui se transforme, par une profonde méditation sur le temps et l'éternité.

Je n'approfondirai pas, dans l'analyse de ce livre qui montre des visages presque obsessionnellement, le motif des vanités humaines au sens moral du terme : il réunit l'analyse psychologique de la différence sexuée, avec la vanité féminine de la femme devant le miroir, obsédée par son image, sa jeunesse, sa beauté, une vaniteuse on peut dire, et celle de l'homme qui juge que son talent est le centre du monde³, et l'analyse sociale de la comédie mondaine. De fait, ce critique cinglant de la société en est le peintre par excellence dont la plume acérée pave la voie à la satire proustienne⁴. Son court roman sait camper atrocement des personnages qui sont autant de fats et de bouffis, presque irréels dans cette IIIe République maintenant confirmée⁵.

³ « Il allait dans le monde pour la gloire et non pour le cœur, s'y plaisait par vanité, y recevait des félicitations et des commandes, y faisait la roue devant les belles dames complimenteuses, sans jamais leur faire la cour ». Quoiqu'il y ait un curieux glissement de la vanité féminine vers la masculine, au fil de la féminisation de la sensibilité de Bertin, qui s'opère : « ayant passé toute sa vie dans l'intimité, l'observation, l'étude et l'affection des femmes, s'étant toujours occupé d'elles, ayant dû sonder et découvrir leurs goûts, connaître comme elles la toilette, les questions de mode, tous les menus détails de leur existence privée, il était arrivé à partager souvent certaines de leurs sensations, et il éprouvait toujours, en entrant dans un de ces magasins où l'on vend les accessoires charmants et délicats de leur beauté, une émotion de plaisir presque égale à celle dont elles vibraient elles-mêmes. Il s'intéressait comme elles à tous les riens coquets dont elles se parent ; les étoffes plaisaient à ses yeux ; les dentelles attiraient ses mains ; les plus insignifiants bibelots élégants retenaient son attention. Dans les magasins de bijouterie, il ressentait pour les vitrines une nuance de respect religieux, comme devant les sanctuaires de la séduction opulente ; et le bureau de drap foncé, où les doigts souples de l'orfèvre font rouler les pierres aux reflets précieux, lui imposait une certaine estime ». Ce glissement s'accomplit tout à fait dans son obsession du vieillissement, décrite comme rarement sous la plume d'un homme ou pour évoquer les hommes, à part peut-être dans le *Journal* de Malraux.

⁴ La critique que Bertin fait du monde est aussi violente que « factice », et il reconnaît que ce monde dépravé, il l'aime. D'où son très mussétien « Je me méprise un peu comme un métis de race douteuse ». Voir Maria Cerullo, « *L'ironia maupassantiana in Fort comme la mort* », *Annali Istituto Universitario Orientale*, Sezione Romanza, XLVI, n°2, été 2004, pp. 441-454.

⁵ Musadiou est le symbole de cette fausseté : la première fois qu'il apparaît, il est dans le salon Louis XV d'Any, donc dans un environnement anachronique, lui qui fut en poste sous l'empire et le reste sous la république, et ami des princes et aristocrates de toute l'Europe, et protecteur des artistes.

Fort comme la mort a ceci de singulier qu'il n'est pas un roman sur l'art⁶, mais un roman où c'est un artiste qui joue un des rôles principaux. Sans doute retrouve-t-on un thème central de Maupassant, qui a travaillé toute sa vie sur la compatibilité de l'amour et de l'art⁷, dans la mesure où Bertin, le personnage principal du livre, peintre de son métier, a fait ce choix presque sans s'en rendre compte, selon qu'il en a la révélation dans une crise artistique. Mais le peintre, contre la peinture, fait toujours le choix de l'amour, ainsi que le Musset de la Nuit d'août, et il justifie par là la citation du Cantique des cantiques, dans le titre.

Fort comme la mort est un des livres les plus tragiques de la littérature française, tendu entre deux pôles désignés comme incompatibles dans cette vie-ci, l'amour et la vie, dans un jeu des vanités, qui déforme non pas les visages mais les âmes, à l'inverse de ce qui se passe pour Dorian Gray⁸. Maupassant, contre Valéry, s'en tient à une forme de naturalisme, et pourtant le fantastique est là, d'autant plus fort que la folie et la mort envahissent la réalité, derrière les apparences de la fortune, de la réussite.

Je rappelle rapidement l'histoire : Olivier Bertin, peintre de salon, doit sa célébrité, à son retour de Rome, au portrait qu'il a fait d'Any, quelque douze ans plus tôt ; lors de cette séance de pose, il s'est pris d'amour pour elle, par ce mécanisme très simple du peintre qui se met à désirer son modèle à force de le dessiner, mais il a franchi la barrière de la sublimation et, par des raisonnements et des cristallisations intellectuelles et charnelles figurées par la sublimation du modèle, il a décidé que ce désir – lié à l'inspiration, à la création, etc. – serait un sentiment réel, ce dont l'a persuadé aussi sa vanité d'homme. Ainsi, malgré les hésitations d'Any, laquelle était une femme sérieuse et mère d'une petite Annette,

⁶ L'art est au centre de quelques romans précurseurs, *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, 1832, *Manette Salomon* des Goncourt, 1867 et *L'Œuvre* de Zola, 1886. Le lien de Maupassant, en outre critique d'art, avec la peinture est multiple (et la bibliographie abondante), notamment dans des nouvelles (Oncle Jules, Idylle, Châli, Les dimanche d'un bourgeois de Paris, où on voit Achille Bénouville, Maurice Leloir, Jean Béraud, Meissonier). Ami de Monet, il a vu Corot et Courbet, et je ne fais pas la liste des peintres de *Bel ami*.

⁷ Voir Colette Becker, « L'Art et la Vie : le drame d'Olivier Bertin », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Maupassant, XCIV, n°5, septembre-octobre 1994, pp.786-792.

⁸ Voir Daniel Mortier, « *Fort comme la Mort* et *Le Portrait de Dorian Gray* », dans *Maupassant, du réel au fantastique*, avant-propos de René Salmon, préface de Louis Forestier, n° spécial *Études normandes*, n°2, 1994, pp. 129-137.

il est devenu son amant. Cet adultère s'est immédiatement transformé en une relation quasi conjugale, avec un mari non pas complaisant mais aveugle, avec une inversion spectaculaire des rapports, puisque c'est elle qui est maintenant celle des deux qui aime le plus, lui se laissant faire par commodité – par vanité. Le roman jette le lecteur *in medias res*, douze ans après la rencontre artistique et amoureuse, alors que l'artiste est en crise. Son atelier devient une prison, et il est comme mort sur son divan, incapable de peindre faute d'inspiration. Difficile de ne pas lire *Le Ciel est par dessus le toit* (publié en 1881 dans *Sagesse*) dans cette organisation de l'intérieur et de l'extérieur⁹. La seule vie en lui est celle de la fumée de sa cigarette, bleue comme le bleu des cieux – son souffle artificiel qui s'exhale hors de sa prison confortable ; comment ne pas voir dans cet atelier bien équipé une sorte de vignette qui ironise sur les ateliers des artistes de la bohème et une ironie sur les artistes maudits ? La « malédiction » attachée à l'artiste n'a rien à voir avec la fortune, semble-t-il dire, ni avec la réussite, si la malédiction se lit à la souffrance de l'artiste, alors Bertin mérite d'être ainsi qualifié – et c'est un peintre qui n'a jamais cessé de chercher¹⁰. La question est celle de l'inspiration : la peinture et la musique de l'époque cherchent l'art pour l'art, ou l'art total – rappelons par exemple que, fondée en 1885, par Dujardin et par Chamberlain, la *Revue wagnérienne* se donne comme but de faire connaître le vrai Wagner.

Ce début est d'emblée sous le signe d'une lumière surnaturelle : « le jour tombait », écrit Maupassant, dans une formule qui donne à penser que le soir tombe, mais en fait, c'est l'infini qui entre par la baie ouverte du plafond, le ciel n'étant nommé que par sa lumière et sa couleur, décliné entre « bleu », le plus

⁹ Le rapprochement n'est pas si saugrenu. Les deux auteurs sont en tout cas présents l'un et l'autre dans *L'Enquête sur « l'évolution littéraire »* de Jules Huret, parue dans *L'Écho de Paris*, de mars à juillet 1891 (les textes sont rassemblés dans l'édition établie par Daniel Grojnowski, José Corti 1999). Maupassant est aussi un lecteur de Rimbaud, voir Louis Forestier, « Maupassant lecteur de Voyelles », dans *Rimbaud vivant*, 2003, n° 42, pp. 21-36.

¹⁰ « Au fond de sa conscience, malgré sa vanité légitime, il souffrait plus d'être contesté qu'il ne jouissait d'être loué, par suite de l'inquiétude sur lui-même que ses hésitations avaient toujours nourrie. Autrefois pourtant, au temps de ses triomphes, les coups d'encensoir avaient été si nombreux, qu'ils lui faisaient oublier les coups d'épingle. Aujourd'hui, devant la poussée incessante des nouveaux artistes et des nouveaux admirateurs, les félicitations devenaient plus rares et le dénigrement plus accusé. Il se sentait enrégimenté dans le bataillon des vieux peintres de talent que les jeunes ne traitent point en maîtres ; et, comme il était aussi intelligent que perspicace, il souffrait à présent des moindres insinuations autant que des attaques directes ».

proche et « azur » plus lointain. Seule l'agitation créative pourrait donner la vie, une autre vie que celle des oiseaux, qui apportent l'élément sonore (cris vifs et courts)¹¹. Pour Bertin, toute sa vie est dans l'atelier, lieu de la vérité, des sentiments et de l'art, alors que toute sa vie est mensonge : Any a joué pour le séduire, joué pour mener sa double vie, et la double vie est devenue réelle.

Sa maîtresse arrive et, voyant la panique dans laquelle sa stérilité le met, lui soumet un projet de tableau, un christ¹² ; il répond par son envie de peindre un soulier de femme, évoquant le désir, entre symbolisme et fétichisme¹³. Les deux sujets témoignent de deux visions de l'art : partir d'une idée, la pensée de cette femme, qui est déjà une composition ; on peut dire que l'idée précède l'image, même si, modestement, elle précise que c'est l'impuissance à dessiner qui conduit à la préexistence de l'idée. Mais elle le rejoint dans l'expérience de la création puisque, de même que Bertin était couché comme mort au début du livre, de même, à son tour elle est allongée sur le divan, signe de l'épuisement après la conception. La première scène indique la profonde anticipation de l'avenir

¹¹ « Le jour tombait dans le vaste atelier par la baie ouverte du plafond. C'était un grand carré de lumière éclatante et bleue, un trou clair sur un infini lointain d'azur, où passaient, rapides, des vols d'oiseaux.

Mais à peine entrée dans la haute pièce sévère et drapée, la clarté joyeuse du ciel s'atténuait, devenait douce, s'endormait sur les étoffes, allait mourir dans les portières, éclairait à peine les coins sombres où, seuls, les cadres d'or s'allumaient comme des feux. La paix et le sommeil semblaient emprisonnés là-dedans, la paix des maisons d'artistes où l'âme humaine a travaillé. En ces murs que la pensée habite, où la pensée s'agite, s'épuise en des efforts violents, il semble que tout soit las, accablé, dès qu'elle s'apaise. Tout semble mort après ces crises de vie ; et tout repose, les meubles, les étoffes, les grands personnages inachevés sur les toiles, comme si le logis entier avait souffert de la fatigue du maître, avait peiné avec lui, prenant part, tous les jours, à sa lutte recommencée. Une vague odeur engourdissante de peinture, de térébenthine et de tabac flottait, captée par les tapis et les sièges ; et aucun autre bruit ne troublait le lourd silence que les cris vifs et courts des hirondelles qui passaient sur le châssis ouvert, et la longue rumeur confuse de Paris à peine entendue pardessus les toits. Rien ne remuait que la montée intermittente d'un petit nuage de fumée bleue s'élevant vers le plafond à chaque bouffée de cigarette qu'Olivier Bertin, allongé sur son divan, soufflait lentement entre ses lèvres ».

¹²] « Oh si je savais dessiner, je vous montrerais ma pensée ; ce serait très nouveau, très hardi. On le descend de la croix, et l'homme qui a détaché les mains laisse échapper tout le haut du corps. Il tombe et s'abat sur la foule qui lève les bras pour le recevoir et le soutenir. Comprenez vous bien ? ».

¹³ « Voilà ce qu'il faut peindre, voilà la vie : un pied de femme au bord d'une robe ! On peut mettre tout là dedans, de la vérité, du désir, de la poésie. Rien n'est plus gracieux, plus joli, qu'un pied de femme, et quel mystère ensuite : la jambe cachée, perdue et devinée sous cette étoffe ». Tout de même, du fait du *paragone*, on a envie de penser aux *Vieux Souliers aux lacets* (1886) de Van Gogh.

sacrificiel d'Any, qui voit dans le désespoir de l'homme qu'elle aime sa déchéance à elle, qui n'est plus la muse, mais une femme usée – et elle lui propose de faire un christ, qui est un salut d'autant plus que c'est un christ totalement abaissé.

Quant à lui, il part d'un objet, et c'est une pensée qui va du visible à l'invisible, éloge de la vie créative, la main qui fait livres, dentelles, maisons, pyramide, locomotives, pâtisserie ou caresse, « sa meilleure besogne » –, deux apories pour le peintre, peut-être parce que Bertin est moins peintre qu'il n'est romancier. Si *Fort comme la mort* témoigne d'une défense et illustration du roman, c'est bien qu'il est impossible d'éliminer l'être humain, l'homme des pages d'un roman sans sortir du roman. La tension qu'éprouve Bertin – et Maupassant – si l'amour et l'art sont incompatibles – est présente dans leur incompatibilité même dans l'espace du roman – de tout roman, dont c'est l'origine et le sujet.

Donc aporie pour le peintre, qui voudrait bien être moderne, mais ne le peut pas, car il a choisi le confort bourgeois d'une existence presque conjugale, mais pas pour le romancier. Et s'il est impossible de représenter l'invisible dans le roman, s'il est impossible de peindre Dieu, fût-il incarné, en revanche le titre comme allégorie figure bien ce Christ qui tombe dans la foule, que voit Any, mais qu'elle ne sait pas dessiner, trop malhabile. Aussi ne saura-t-on pas qui est la figure christique du livre. En fait elle tombe dans les bras de la foule, en même temps qu'elle reste sur la croix, avec une possibilité de rédemption qu'indique le titre, alors même que la clôture du livre affirme la mort sous la figure de l'éternel oublié. Ainsi des peintures de vanité, qui ne disent rien de la résurrection de la chair, ni de la victoire sur la mort, alors même qu'elles relèvent de la peinture chrétienne canonique baroque.

À moins que la résurrection ne soit dans la beauté des choses.

Car ces deux images donnent le la de tout le roman, qui porte sur une question tragique pour Maupassant, à savoir si l'amour et l'art sont compatibles. En un mot, peut-on peindre le désir seulement à partir d'un soulier, ou faut-il le modèle ? Peut-on épurer assez l'amour pour représenter l'amour sans son

incarnation ? Mais que faire quand l'amour est mort – comme l'est celui de l'artiste pour Amy, laquelle, à l'origine, n'était pas son genre de femme, mais est devenu le genre de la peinture de genre dont il est passé maître. Et jamais la littérature n'a été aussi près de l'essence de la vanité picturale, rappelée par Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux » (*Pensées*, 74).

L'image du christ que propose Any est, aux yeux de Bertin, dépassée (« il se sent dans une veine de modernité »). Dans la suite du roman, on raconte qu'il va au salon, au spectacle, etc. et si ce n'est pas dit, aucun doute qu'il cherche une réponse à la crise picturale qu'il affronte depuis toujours, peintre inconnu à son retour de Rome et trouvant du succès dans une *Cléopâtre* puis dans une *Juive d'Alger*, montrant qu'il est allé sur place, loin de se scléroser dans un Paris jugé trop étroit¹⁴.

Cette crise profonde rencontre la réalité de sa vie : soudain Annette, qu'il a connue petite à l'époque où sa mère venait poser, revient de province, et elle doit faire son entrée dans le monde – accessoirement se marier. Aussi s'éprend-il d'elle peu à peu, frappé par sa ressemblance avec sa mère, qui, s'en rendant compte ou bien le redoutant, lui en parle la première, avec quelque insistance, puis obsession, comme une prophétie auto réalisatrice ou un acte propitiatoire, en tout cas comme une sorte d'aveu qui rappelle, par son inversion même, celui de la princesse de Clèves. Il suffira d'un rien pour que sa passion s'enflamme tout à fait, alimentée par la jalousie, lors d'une soirée à l'opéra, suivie le lendemain par des critiques cinglantes qui vont attaquer sa peinture (le Figaro publie un article sur « L'Art démodé d'Olivier Bertin »). Dès lors rien ne peut plus arrêter la marche infernale de la destruction de soi : il aura un accident dans les rues de Paris et il est condamné. La comtesse, à qui il avoue la folie de son amour, vient une dernière fois dans son atelier, le *locus amoenus* de leur intimité, et accepte de brûler les lettres de leurs années d'amour, avant de partir. Une horloge sonne, et il rend son âme « à l'Éternel oublié ».

¹⁴ Le sujet n'est pas si absurde que cela, pour un romancier moderne – Flaubert publie *Salammbô* en 1862. Mais bien sûr, pour un peintre, cela est dépassé : Chassériau ou Delacroix préexistent.

Cette histoire romantique semble difficilement devoir se lire à la lumière de la peinture édifiante de la Vanité et à la lecture dépourvue de psychologie de l'allégorie. Pourtant l'enracinement pictural et thématique dans le Grand Siècle se voit d'abord dans une mise au miroir des plus pathétiques : « Dans le cadre ovale et ciselé son visage entier s'enfermait comme une figure d'autrefois, comme un portrait du siècle dernier, comme un pastel jadis frais que le soleil avait terni »¹⁵. Bien sûr il semble que ce pastel renvoie davantage au XVIIIe siècle et de fait l'appartement d'Any avait un Watteau, si bien que cette mélancolie profonde aux couleurs d'irréparable rappelle irrésistiblement le *Pèlerinage à Cythère* du Louvre, où l'on quitte à jamais l'île de l'amour¹⁶. Le paradoxe de l'image et de la vanité se joue pleinement dans la vie de cet homme qui voue sa vie à la peinture au point de renoncer à fonder une famille et aussi à l'amour, puisqu'il s'installe dans la commodité quasi hygiénique d'un adultère qui lui ouvre les chemins de la réussite. Le paradoxe tient tout entier au fait qu'une femme qui n'est pas son genre devient son genre par la peinture, si bien qu'il devient peintre de son genre de femme et sombre dans la folie et la mort quand il rencontre en la personne de sa fille l'incarnation de son genre.

La vanité de cet homme ne peut se lire en des termes purement mondains ou psychologiques, dès lors que le titre offre une figuration paradoxale de la mort et que la majuscule que Maupassant réserve à Éternel, pour clore le roman (« à l'Éternel oublié »), crée un effet d'oxymore, de choc quand l'épithète est associée à l'oubli. La présence de la vanité picturale, par les différentes apparitions de fragments de toile, qui ne sont jamais des toiles réelles, mais des toiles possibles, donc des projections de l'âme, se manifeste successivement dans cette scène de dépose de croix, un christ mort, l'idée du soulier, ce portrait suranné¹⁷ qui sont des

¹⁵ Laure Helms, « Signes du temps : le portrait et le miroir », *Ritm*, n°39, *Maupassant aujourd'hui*, 2008, pp.77-86.

¹⁶ Cf. mon texte en prose sur le tableau du Louvre, distinct de l'*Embarquement pour Cythère* aujourd'hui à Berlin, Sylvie Taussig « Voyage à Cythère », *Le Nouveau Recueil*, n°48, 1998, pp. 153-156.

¹⁷ Comment ne pas penser à Baudelaire, Spleen (*Les Fleurs du mal*, LXXVI) : « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,/Où gît tout un fouillis de modes surannées,/Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher, /Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché », autre figure de l'Éternel oublié.

vanités par excellence, rapprochements scandaleux de la mort et de la vie, présence de la mort dans la vie. Et pourtant triomphe de la vie. De fait, ces trois images n'existent pas en tant que telles, et, dans cette représentation allégorique de la finitude qu'est le roman, la puissance allégorique n'est pas délivrée dans l'image, mais dans le titre. Aussi le *memento mori* pessimiste que tout le livre semble exprimer est interrogé par la citation du Cantique des cantiques, qu'il faut prendre au sens littéral : l'amour est plus fort que la mort. La question du roman est de savoir comment peindre l'amour plus fort que la mort, et, dans cette époque de réactivation du *paragone* entre les arts, il affirme tranquillement qu'il est le mieux à même de le faire.

Les commentateurs ont de fait noté la présence, à côté de la peinture, de nombreuses scènes de musique¹⁸ qui organisent aussi la construction du livre, et qui correspondent aux lieux clos que Bertin fréquente : d'abord, au Cercle, il entend une symphonie de Haydn qui suscite en lui une vision synesthésique¹⁹. Puis le salon d'Any où Annette joue d'abord au piano une symphonie champêtre de Méhul, qui n'existe pas, puis un lied religieux de Schubert dont la note répétitive sonne comme un glas, le glas de l'amour perdu. Enfin, à l'opéra la représentation de Faust de Gounod déclenche les affres de la jalousie, qui n'avait été décrite jusque là que chez Any – dans leur vie passée mais aussi dans la première scène, là encore par l'idée qui traverse Bertin qu'il pourrait faire le

¹⁸ Catherine Botterel-Michel, « De la musique dans *Fort comme la mort* : art décadent, art de la décadence », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n°20, 2007, pp. 21-32.

¹⁹ « Olivier Bertin adorait la musique ; comme on adore l'opium. Elle le faisait rêver.

Dès que le flot sonore des instruments l'avait touché, il se sentait emporté dans une sorte d'ivresse nerveuse qui rendait son corps et son intelligence incroyablement vibrants. Son imagination s'en allait comme une folle, grisée par les mélodies, à travers des songeries douces et d'agréables rêvasseries. Les yeux fermés, les jambes croisées, les bras mous, il écoutait les sons et voyait des choses qui passaient devant ses yeux et dans son esprit. L'orchestre jouait une symphonie d'Haydn, et le peintre, dès qu'il eut baissé ses paupières sur son regard, revit le bois, la foule des voitures autour de lui, et, en face, dans le landau, la comtesse et sa fille. Il entendait leurs voix, suivait leurs paroles, sentait le mouvement de la voiture, respirait l'air plein d'odeur de feuilles.

Trois fois, son voisin, lui parlant, interrompit cette vision, qui recommença trois fois, comme recommence, après une traversée en mer, le roulis du bateau dans l'immobilité du lit.

Puis elle s'étendit, s'allongea en un voyage lointain, avec les deux femmes assises toujours devant lui, tantôt en chemin de fer, tantôt à la table d'hôtels étrangers. Durant toute la durée de l'exécution musicale, elles l'accompagnèrent ainsi, comme si elles avaient laissé, durant cette promenade au grand soleil, l'image de leurs deux visages empreinte au fond de son œil ».

portrait d'une autre femme. Outre la musique et la poésie, il faut souligner aussi une présence forte du théâtre, du fait du travail sur les lieux clos. Il est ainsi difficile de ne pas imaginer que Maupassant recherche lui aussi l'art total, que Wagner, qui l'intéressait fortement²⁰, essaye de réaliser dans ses opéras. Mais l'allégorie se dit dans un texte, biblique qui plus est, donc l'interprétation n'est jamais seulement allégorique, mais aussi littérale. Ainsi ma double lecture me paraît-elle justifiée, en affirmant que ce double registre – littéral et critique – est tout à fait dans l'air du temps de 1889, ère de l'essor de la critique, du développement de l'art pour l'art, de la poésie symboliste, et de la rivalité renouvelée entre les arts : *ut pictura poesis*, mais aussi *ut musica poesis*²¹. Dans ce cadre, le roman est une fois de plus contesté, une fois de plus renvoyé à sa bâtardise, une fois de plus sommé de se justifier, ce qu'il ne peut faire dans un discours critique sans se vouer au suicide – je veux dire sans perdre sa substance romanesque, sans renoncer à plaire.

Aussi Maupassant met-il la représentation de l'amour au cœur de son dispositif littéraire, et le portrait l'organise : c'est par lui que Bertin a séduit Any, c'est par lui qu'elle le perd. Il n'y a aucune symétrie facile, entre les personnages, mais des jeux de miroir, de ressemblance, d'illusion, de dédoublement, qui font vaciller les identités.

Le visible, dans *Fort comme la mort*, s'organise entre trois représentations, la femme réelle, le portrait et le portrait littéraire. Quant à ce dernier cependant, il faut noter que Maupassant ne fait aucun effort pour décrire ses personnages en pied : il s'en tient à des impressions, des yeux, un morceau de corps. Ainsi n'y a-t-il pas de concurrence avec la peinture sur ce point. S'il est impossible de décrire l'être humain directement, du fait de cette transformation permanente de la chair que le roman illustre, comment donner à percevoir, dans le roman, ce que la peinture, la musique et la poésie s'emploient à faire dans ces

²⁰ Rappelons qu'il fait un grand voyage en Italie en compagnie du peintre Gerveix et d'Henri Amic, qui l'emmène notamment en Sicile sur les traces de Wagner, ce « musicien génial ».

²¹ Voir Florent Albrecht, *Le Passage à l'ut musica poesis dans la poésie française (1857-1897) : faux paragone littéraire ?* (Paris, Champion, 2012). Ce livre donne aussi une analyse – et une bibliographie importante – du wagnérisme.

années là, alors que le genre exclut la nature morte ? En effet, nul roman ne peut vider le monde des personnes, des « gens » comme dirait W. Benjamin, sans renoncer au romanesque, et c'est à l'intérieur de cette condition que Maupassant explore, décrivant, dans les visages et leurs multiples doubles, réels et picturaux, leur gloire et leur disparition, et leur invisible transfiguration. Les vanités que je présente comme telles ne sont pas en fait peintes « réellement », ce qui montre à quel point la peinture a un rôle critique, c'est-à-dire méta-romanesque, dans le cadre d'une réflexion sur la querelle des arts dont le roman ne se sort pas honorablement. Et c'est la métaphore qui produit la mesure du temps. Sans doute s'emploie-t-il à imiter la peinture impressionniste, dans les jardins, le ciel, les nuages, les végétaux, la lumière, le tremblement des eaux, mais cette imitation s'en tient aux choses naturelles, comme si la vie réelle nécessitait une autre peinture. Il y a des vanités, picturales, mais elles ne sont pas peintes. Leur invisibilité même est leur trace dans le visible.

Aussi Maupassant se livre-t-il à un travail extraordinaire sur le temps. Il faut observer de près l'échange des deux visages de femme²². D'abord Annette ressemble à sa mère, et sa mère est heureuse de sortir dans le monde avec sa fille qui fait presque comme une sœur, qui la rajeunit, qui la flatte²³. Bertin, marqué par cette confusion permanente entre la mère et la fille, en est fortement troublé, et il se tient les raisonnements inverses de ceux qu'il s'est tenus douze ans plus tôt, où c'est à la force de bonnes raisons qu'il a fini par exciter son désir pour Any, son modèle : elle n'était pas son genre. Il répète avec elle l'examen de son sentiment amoureux, mais à l'inverse, car avec la mère c'est l'examen qui avait suscité l'amour, alors qu'avec la fille, c'est comme si l'amour de la mère avait creusé en lui l'espace de l'amour pour Annette.

Car Annette prend le deuil de sa grand-mère qui l'a élevée (et qui, détail significatif, est presque aveugle), et c'est à l'occasion de cette nouvelle

²² Voir l'excellent article de René Lefèbvre, « Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort* », dans *Romantisme*, 1997, n°95, pp. 69-80.

²³ Voir Trevor A. Le V. Harris, *Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait*, Paris : Librairie Nizet, 1991, p. 40. Mais je ne suis pas son interprétation, tout en appréciant la qualité de son essai de description de la tension entre originalité et répétition.

manifestation du genre de la vanité en tant que présence de la mort que l'incarnation se révèle dans toute sa fragile beauté et dans son ambiguïté. Ce passage par la mort, par le noir du vêtement, qui s'oppose tout à fait à la peinture des fleurs, du jardin, de l'eau, de la vie étincelante, décrite comme une peinture impressionniste²⁴, abolit le temps entre la mère et la fille, en même temps qu'il disqualifie la nouvelle peinture. Le saut de la ressemblance se fait par la mort, la mort étant alors une apparition, puis une résurrection dans une gradation du fantastique²⁵. Dans un premier temps, Any étant déjà redoublée par son tableau, il échappe qu'Annette n'est qu'un double de sa mère. C'est le tableau qui a fixé la jeunesse d'Any qui peut la remplacer dans le rôle d'original, avant d'abandonner ce rôle à Annette. La peinture, fidèle au cœur, ressuscite dans la fille, mais je n'accorderai pas à René Lefèvre l'idée que les deux femmes occupent tour à tour la permanence d'une place, même si de fait, la fille se met à ressembler non pas à sa mère, mais au tableau de sa mère plus jeune. À mon sens, du fait de l'allégorie du titre, il semble qu'elle se mette à ressembler à sa mère telle qu'en elle-même l'éternité la change, vêtue de noir²⁶, dans cette manière de tombeau qu'est le tableau, éternelle remembrance et non pas éternel oubli, selon les derniers mots du livre. Bertin est un personnage tragique, car il ne se rend pas compte de son amour réel pour Any, quoique son illusion d'amour pour sa fille, amour illusoire car possessif et jaloux, et mortifère, l'y reconduise.

Cet amour est décrit dans sa cristallisation : « il avait toujours attendu l'impossible rencontre, l'affection rare, unique, poétique et passionnée, dont le

²⁴ Maupassant a bien connu Monet qu'il a suivi sur la côte d'Étretat. Mais la différence entre Monet et Bertin est, entre autres, que l'impressionniste peint sur le motif. Je reviens donc à ma définition du roman, dont le motif est l'homme. Mais quel homme ? Voir la note suivante : il est difficile de déterminer ce qu'est le propre de la ressemblance.

²⁵ Plus troublant encore Bertin s'exclame : « Mais c'est votre portrait peint par moi, c'est mon portrait ! » Bien sûr je suis de mauvaise foi de dire que c'est même lui qu'il voit, comme un artiste qui se peint lui-même dans son motif, car il ajoute « C'est vous, telle que je vous ai rencontrée autrefois en entrant chez la duchesse » ? Cependant à lire les choses dans l'ordre de la lecture, le trouble est certain : il se voit lui-même – la notion de ressemblance est trouble. D'autant que Bertin, comme nous l'avons vu, s'est féminisée peu à peu. C'est toujours la capacité de l'homme à devenir autre que lui-même qui est étudiée dans le livre, et la dépersonnalisation de Bertin, qui le rend capable d'être un artiste, touche y compris son identité sexuelle. Là encore on voit la tension entre art et amour.

²⁶ « La vue d'Annette lui fait revenir à la mémoire l'image de la jeune comtesse qui, autrefois, portait le deuil de son beau-père ».

rêve plane sur nos cœurs ». Maupassant en décrit les étapes, et les séances de pose, auxquelles Annette enfant assiste, un chaperon qui dédouble le chaperon qu'est le tableau, sont comme une éducation au désir : il peint par petites touches, avec distance, rationalisation, lenteur, attente, se demandant s'il aime, comme en des fiançailles : « tout en peignant avec lenteur, il raisonnait par petits arguments précis, clairs et sûrs ». La conception picturale devient certes un modèle de la stratégie amoureuse, mais surtout elle est la fécondité de ce couple qui, dans le texte même, reste chaste, au delà d'un baiser. Et c'est son meilleur tableau, « car il avait su voir et fixer ce je ne sais quoi d'inexprimable que presque jamais un peintre ne dévoile, ce reflet, ce mystère, cette physionomie de l'âme qui passe insaisissable sur les visages »²⁷. Difficile donc de suivre les commentateurs pour qui Bertin est le modèle du peintre raté, difficile de ne pas voir dans l'évocation de ce visage tel portrait de jeune femme par Vermeer²⁸, comme un autre rapprochement avec la Vanité et avec Proust qui, on le sait, médita sur le petit pan de mur jaune. Mais l'amour passe par la mort, pour être plus fort que la mort. Bertin, qui entre dans le mystère de l'abolition du temps, sombre dans la folie, qui le mène à la mort : la folie est la jalousie indiquée par le verset du Cantique, qu'il est temps de citer.

Mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras ; car l'amour est fort comme la mort, la jalousie est dure comme le séjour des morts ; ses fièvres sont des fièvres brûlantes, une flamme de l'Éternel. Les grandes eaux ne peuvent éteindre l'amour, et les fleuves ne le submergeraient pas (Ct 8 : 5-7).

Cette abolition du temps, ouvrant sur la disparition physique du visage de la mère²⁹, dans une annihilation à l'intérieur du miroir qui trouve peut-être son

²⁷ Cette réussite est d'autant plus frappante que nous lisons là un *topos* de la théorie du portrait, ce qu'Édouard Pommier, qui cependant arrête chronologiquement son étude aux Lumières, appelle « la poursuite de l'ombre ». Voir Édouard Pommier, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998.

²⁸ *Étude d'une jeune femme*, 1665–1667, New York, Metropolitan Museum. Je mentionne ici ce tableau, parce que la redécouverte de Vermeer, toute récente, dans les années 1860, a pu frapper Maupassant.

²⁹ Notons que son corps, par un régime amaigrissant qu'elle s'inflige, avait déjà commencé à disparaître.

équivalent tragique dans le visage de la Duchesse de Mercueil³⁰, devenue mère maquerelle de façon plus explicite³¹, conduit à la folie du peintre – et à sa mort, qui est peut-être un suicide³². Mais son amour pour la jeune fille devient « quelque chose d'irrésistible, de destructeur, de plus fort que la mort », donc il est difficile de penser, comme le fait souvent la critique, que Maupassant inverse le sens du Cantique des cantiques. Mais qui Bertin aime-t-il réellement ? C'est là me semble-t-il où le livre est bouleversant : sans doute Annette est-elle fraîche et jolie, charmante à tous égards, mais le vocabulaire que Maupassant emploie est explicite : il s'agit d'une résurrection. Dès lors, après qu'elle a brisé son miroir et donc annulé son propre visage³³, dans ce miroir qui est par excellence le lieu de la vanité au deux sens du terme, psychologique et pictural, Any devient visible et invisible, une morte vivante, au sens strict, et une présence littéraire du fantastique, au moins autant que l'os de seiche des Ambassadeurs de Holbein. Notons que dans ce passage le miroir devient un être, une personne, elle-même, qu'elle tient entre ses doigts et dont elle décide la mort. Loin des analyses classiques de la vieillesse comme le naufrage d'une jeunesse abandonnée au

³⁰ Du reste, Any se fait un « visage de plâtre » qui ressemble fort au visage couvert de céruse de la marquise des *Liaisons dangereuses*, dans un rapprochement déchirant de la prière et de la vie « Puis, s'étant relevée, elle s'asseyait devant sa toilette, et, avec une tension de pensée aussi ardente que pour la prière, elle maniait les poudres, les pâtes, les crayons, les houppes et les brosses qui lui refaisaient une beauté de plâtre, quotidienne et fragile ».

³¹ Mais Any l'est aussi, dans la mesure où c'est elle qui décrit à son amant l'évidence de son amour pour sa fille. Lassitude peut-être de la femme adultère, pressentiment de la mort et décision d'en accélérer le processus inéluctable. Une femme qui accepte son sort, va au devant, y adhère, figure christique donc, éminemment sacrificielle.

³² Comment ne pas penser au visage halluciné de l'autoportrait de Courbet (1845), autre peintre que Maupassant a connu, et qui, comme lui, travaille aux frontières de la folie, du visible et de l'invisible, de la sexualité et de la mort.

³³ Maupassant décline la découverte du miroir (alors qu'avant Any ne recourait pas au miroir : elle avait chez elle son tableau qui l'assurait de son identité de femme) : « Dès son réveil, avant de sonner, elle ouvrit elle-même sa fenêtre et ses rideaux pour se regarder dans la glace. Elle avait les traits tirés, les paupières gonflées, le teint jaune ; et le chagrin qu'elle en éprouva fut si violent, qu'elle eut envie de se dire malade, de garder le lit et de ne pas se montrer jusqu'au soir ». Il décrit ensuite la lutte d'Any contre son miroir, tel un ennemi – avec une obsédante présence de soi-même comme son double, dont elle ne peut ni ne veut se passer. : « C'était en vain; la piqûre du désir la harcelait, et bientôt sa main, lâchant le livre ou la plume, se tendait par un mouvement irrésistible vers la petite glace à manche de vieil argent qui traînait sur son bureau ». Puis « Elle le maniait maintenant comme un bibelot irritant et familier que la main ne peut quitter, s'en servait à tout moment en recevant ses amis, et s'énervait jusqu'à crier, le haïssait comme un être en le retournant dans ses doigts. Un jour, exaspérée par cette lutte entre elle et ce morceau de verre, elle le lança contre le mur où il se fendit et s'émietta ».

passé, phénomène qui frappe aussi Bertin qui, peintre paradoxal, est une figure de l'aveuglement, l'inverse se produit ici : Any ne perd pas sa jeunesse, mais sa jeunesse la rejette. Elle désexiste progressivement, au fur et à mesure qu'elle découvre que ce dont elle a été porteuse vit. La mort ne menace pas ce qu'elle est, mais la menace elle-même, c'est sa personne même qui sort de la réalité.

Par un autre motif intertextuel qui s'impose, le vêtement noir rappelle naturellement Musset³⁴, à ceci près que cette apparition ne ressemble pas à Bertin, mais à sa mère, qui auparavant était comme une sœur, laquelle se décompose, en un « visage livide et convulsé » sous les yeux de Bertin. Ce n'est certes pas un hasard si, quelques pages plus loin, lors de l'aveu de son amour pour Annette, c'est Bertin qui révèle à Any sa « figure » même « livide et convulsée », ce visage qui rappelle l'autoportrait fou de Courbet.

La mort de Victor Hugo, en 1885, qui a donné lieu aux célébrations que l'on sait, signe un changement de paradigme dans le monde de la littérature. La réflexion sur la poésie se transforme dès après, comme par un meurtre du père. On ne s'étonnera donc pas de le trouver dans *Fort comme la mort*, dans sa double présence de vivant par ses œuvres, rêve de tout artiste, et de symbole d'un art rené. Fort habilement, Bertin met entre les mains d'Annette, qu'il veut faire poser en Rêveuse, un volume de la *Légende des siècles*, avec mission de s'identifier à ce point au poème « Les pauvres gens » qu'elle pourra transcender sa position sociale et incarner la pauvreté, non pas un personnage particulier du poème³⁵ ; et

³⁴ La Nuit de décembre : un « pauvre enfant vêtu de noir / qui me ressemblait comme un frère ». Bertin a quelque chose de l'enfant du siècle, car il est aussi blasé et comme mort. En outre, il lit lui-même Musset, à un moment crucial du transfert amoureux de la mère vers la fille. « Il tomba avidement sur Musset, le poète des tout jeunes gens », « ces vers d'un poète qui fut surtout enivré de la vie, lâchant son ivresse en fanfares d'amours éclatantes et naïves, échos de tous les jeunes cœurs éperdus de désirs. » Plus loin, alors que Bertin regarde les souvenirs de son amour pour Any, lettres et mouchoir, comment ne pas entendre un écho de la Nuit de Décembre (« Je me disais qu'ici-bas ce qui dure, / C'est une mèche de cheveux ») dans l'exclamation arrachée au peintre : « Comment donc cette enfant l'avait-elle pris avec quelques sourires et des mèches de cheveux ! ».

³⁵ Encore que l'on peut se demander si elle ne pleure pas la mort de la mère des deux enfants. Car le poème, qui fait le récit d'une mère sacrificielle mourant pour ses deux enfants, bientôt recueillis par la générosité d'un couple, à la fois évoque la mort comme thème central et présente une ironie dans la peinture mièvre qu'il veut faire, car il n'est question que de tempête et de nature violente, pas l'élégance du parc Monceau. Par ailleurs, il y a l'ironie d'une bonne société qui se donne frisson et bonne conscience avec l'évocation de la pauvreté.

cette lecture silencieuse lui fait couler des larmes de pitié. Pour ce portrait, qu'il ne réalisera pas davantage, alors même qu'il a cru avoir résolu sa crise créatrice en figurant la Rêverie³⁶, le peintre s'est demandé s'il ferait la rêveuse, une fille pauvre, laide ou jolie, dans le premier cas pour émouvoir davantage et donner plus à penser, car elle « aurait plus de caractère (...) et contiendrait plus de philosophie ». Mais il se décide pour la beauté car « laide, elle demeurerait condamnée au rêve sans fin et sans espoir ». Ce projet pictural là encore se lit dans une concurrence avec la poésie : Hugo est mort, Mallarmé est le chef de file d'une nouvelle école qui se fonde sur l'idée pure : et il publie en 1884 son « Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé », qui commence par le vers bien connu « Ô rêveuse, pour que je plonge ». Ce portrait est une étape importante dans les aveux d'Any (si je puis appeler ainsi les aveux qu'elle suggère à son amant, lesquels sont comme des miroirs de la Princesse de Clèves). Troublé, le lendemain Bertin reprend le livre de Hugo et « lut deux pages de vers qu'il ne comprit pas. Il ne les comprit pas plus que s'ils étaient écrits en une langue étrangère. Il s'acharna et recommença pour constater toujours qu'il n'en pénétrait point le sens ».

Car avant la mort, il y a cette folie qui est d'abord une perte de sens du monde et qui s'exprime dans le thème du double, parfaitement renouvelé, et proprement mystique, puisqu'il libère la marche du temps. Certes c'est un livre sur le vieillissement³⁷, et Bertin est, comme un homme vaniteux et rempli de désir pour une jeune femme, paniqué de ce que l'âge fait de lui, scellant un gouffre

³⁶ Étonnamment, cette idée lui est sans doute venue par une méditation sur l'amour, qui est doublement éludée, mais que l'on devine. Alors qu'avec Any, « Olivier avait cru que l'amour commençait par des rêveries, par des exaltations poétiques », pour découvrir qu'en fait l'amour était d'abord une émotion indéfinissable, quelque chose de physique, avec la jeune femme, tout commence et se nourrit par la rêverie : « La préoccupation constante de la jeune fille semblait ouvrir à son âme une route de rêveries tendres ». On le sait d'autant plus que l'idée lui est venue lors de l'enterrement de la grand-mère d'Annette, qui, tandis que sa mère tombe en prière profonde, « était partie en une rêverie » ; et là il songeait « qu'il avait devant lui un ravissant tableau et regretta[ît] un peu qu'il ne lui fût pas permis de faire un croquis ». Si le lecteur connaît ce ressort créatif, en revanche, il ment quand il dit à Any « J'esquisse ma figure de la Rêverie, dont je vous ai parlé ».

³⁷ Domenica De Falco, « "S'émettre" : le spectre du vieillissement dans *Fort comme la mort* », dans *Actualité de l'œuvre de Maupassant au début du XXI^e siècle*, actes du colloque international organisé par l'Università degli studi di Napoli « L'Orientale » et l'Institut Français de Naples, les 12 et 13 juin 2006, éd. Mario Petrone et Maria Cerullo, préface de Louis Forestier, Napoli, Il Torcoliere, Collana di Letteratura Comparate, 9, 2009, pp. 93-103.

infranchissable entre Annette et lui³⁸, auquel il consent dans un premier temps. De fait il invite la jeune femme et son fiancé à l'opéra, voir *Faust*³⁹, où il a la révélation que lui-même aussi « veut un trésor qui les contient tous : la jeunesse », selon le vœu de Faust à Méphistophélès – et l'on sait que c'est la vue de Marguerite qui pousse Faust à accepter. Je ne reprends pas dans le détail l'interprétation du thème de Faust par Gounod, mais précise simplement que Faust, qui a tué le frère de Marguerite, pénètre, grâce à Méphistophélès dans la prison où elle est enfermée pour avoir tué leur enfant, et ils chantent un duo d'amour. Lorsque Marguerite apprend que Faust a fait un pacte avec le diable, elle demande une protection divine. Faust prie, pendant que l'âme de Marguerite s'élève vers le paradis et est accueillie par un chœur d'anges (« Christ est ressuscité »). Maupassant n'explicite naturellement pas. Mais on ne peut pas ne pas interpréter la folie redoublée de Bertin, sa double jalousie, qui le tourne à la fois contre le jeune homme qu'Annette doit épouser et contre le chanteur qu'elle regarde avec des yeux amoureux – là encore, dans un dédoublement de l'objet amoureux extrêmement troublant : « laisse moi, laisse moi contempler ton visage », dit le livret⁴⁰, la musique renvoyant au corps et non pas à la voix ; cela en terme d'essai d'art total si bien que le rapprochement avec Wagner n'est pas déraisonnable, à condition que ce soit une synthèse opérée par Maupassant. Si Annette est sa mère ressuscitée, alors on est dans une figure d'amour impossible proche de Tristan et Iseult – ce que le drame bourgeois dessine sous la forme de l'adultère. Cependant il convient de noter qu'il n'y a aucune scène érotique entre Any et Bertin, au-delà d'un baiser, alors que Maupassant ne se prive pas dans d'autres textes d'être plus explicite dans la description de l'amour physique. Si l'on en reste à la littéralité du roman, cet amour n'est pas consommé⁴¹.

³⁸ Une panique qui s'exprime peut-être comme nulle part dans le film de Billy Wilder, *Ariane*.

³⁹ Jacques Landrin, « Un nouvel avatar du mythe de Faust chez Maupassant : *Fort comme la mort* ». *Travaux de littérature*, n°7, 1994, pp. 287-313.

⁴⁰ Maupassant cite deux fois ce vers, d'abord Bertin, joyeux, le fredonne, puis il l'entend pendant l'opéra. Le même vers, d'abord promesse, devient sa propre tombe.

⁴¹ Mais leur amour est charnel, d'emblée, ce qu'il n'est pas dans le cas d'Annette, qui est une sorte de fantasme.

Dès lors la marche vers la mort est comme inéluctable, pour dépasser la folie qui entraîne l'artiste dans la perception profonde de la non existence du temps (ou de son mystère). Bertin se dédouble lui aussi, devenant Faust lui-même, en quête de la jeunesse éternelle dont Marguerite n'est que l'image terrestre : « *Alles vergängliche ist nur ein Gleichnis* » (« Tout ce qui est passager n'est qu'image »), nous dit Goethe pour conclure sa pièce, traduite par Nerval⁴², et si le Faust est une triple mise en abyme, au sens où l'opéra, en agent diabolique, précipite, comme dans un gouffre, Bertin vers la passion de la jalousie, mortelle, tout en représentant, telle une vignette allégorique, le drame du vieillissement et de l'infanticide⁴³, la « morale » de Faust invite à spiritualiser encore davantage l'amour de Bertin et d'Any/Annette, comme ce qu'il est vraiment dans le *Cantique*, représentation de l'amour de Dieu et de son peuple. Comme dans *Faust*, « *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan* » (« L'Éternel-Féminin nous entraîne vers le haut »). Fort habilement, Maupassant ne cite cependant pas la scène ultime, révélant par là la cécité de Bertin, qui rêve d'un pacte avec le diable pour retrouver comme Faust la jeunesse et séduire Annette, et qui ne mesure pas la puissance de la rédemption obtenue par le sacrifice de la femme. C'est ce que la dernière scène du roman, qui accomplit la réversibilité entre Any et Bertin, réussit à transposer.

Auparavant, la scène du Jardin, décrite par Maupassant, transfigure les êtres et les ramène dans un paradis d'avant la faute. Car bien sûr, ce qui mine en profondeur le cheminement terrestre de l'amour de Bertin et d'Any, c'est l'adultère. Mais l'éternité n'a que faire de la morale : « Ce n'étaient plus deux acteurs illustres, Montrosé et la Helsson, c'étaient deux êtres du monde idéal, à peine deux êtres, mais deux voix : la voix éternelle de l'homme qui aime, la voix éternelle de la femme qui cède ; et elles soupiraient ensemble toute la poésie de la

⁴² On sait que Maupassant s'est inspiré de Nerval (et de E.T.A. Hoffmann), pour *La Main écorchée*. Et notons le détail que le Dr Blanche a soigné à la fois Nerval, Maupassant et Gounod... Voir Laure Murat, *La Maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*, éditions J.-Cl. Lattès, 2001, et Hachette, « Pluriels Histoire », 2004. Et Ferdinand Stoll, « Maupassant et Nerval. Images communes d'une double folie », *Revue Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée*, 2006-2007, pp. 1-7.

⁴³ A ceci près qu'Any se suicide symboliquement, plutôt que d'anéantir sa fille.

tendresse humaine ». Il y a abolition des formes dans la pénombre, abolition des contours, abolition du temps, dont le surgissement des doubles multiples et l'élévation musicale n'est qu'une métaphore. Et l'on arrive à l'éternité de l'amour : « Il arrivait alors souvent que, dans cette sorte d'hallucination où il berçait son isolement, les deux figures se rapprochaient, différentes, telles qu'il les connaissait, puis passaient l'une devant l'autre, se mêlaient, fondues ensemble, ne faisaient plus qu'un visage, un peu confus, qui n'était plus celui de la mère, pas tout à fait celui de la fille, mais celui d'une femme aimée éperdument, autrefois, encore, toujours ». La dernière scène qui juxtapose l'oubli, l'éternité et l'horloge du temps, est promesse de résurrection de l'amour, au-delà de la mort et de la déchirure. Cette vision, après qu'ils ont été enfin « joints l'un à l'autre par le contact brûlant de leurs chairs », confirme les nombreuses allusions que le livre fait à la foi singulière d'Any, dans le cœur de laquelle s'opère une véritable conversion, dans la souffrance, puisque d'abord, elle croit comme toutes les parisiennes :

Elle croyait à Dieu sans aucun doute, ne pouvant admettre l'existence de l'Univers, sans l'existence d'un créateur. Mais associant, comme fait tout le monde, les attributs de la Divinité avec la nature de la matière créée à portée de son œil, elle personnifiait à peu près son Éternel selon ce qu'elle savait de son œuvre, sans avoir pour cela d'idées bien nettes sur ce que pouvait être, en réalité, ce mystérieux Fabricant.

Elle y croyait fermement, l'adorait théoriquement, et le redoutait très vaguement, car elle ignorait en toute conscience ses intentions et ses volontés, n'ayant qu'une confiance très limitée dans les prêtres qu'elle considérait tous comme des fils de paysans réfractaires au service des armes. Son père, bourgeois parisien, ne lui ayant imposé aucun principe de dévotion, elle avait pratiqué avec nonchalance jusqu'à son mariage. Alors, sa situation nouvelle réglant plus strictement ses obligations apparentes envers l'Église, elle s'était conformée avec ponctualité à cette légère servitude.

Elle était dame patronnesse de crèches nombreuses et très en vue, ne manquait jamais la messe d'une heure, le dimanche, faisait l'aumône pour elle, directement, et, pour le monde, par l'intermédiaire d'un abbé, vicaire de sa paroisse.

Elle avait prié souvent par devoir, comme le soldat monte la garde à la porte du général. Quelquefois elle avait prié parce que son cœur était triste, quand elle redoutait surtout les abandons d'Olivier. Sans confier au ciel, alors, la cause de sa supplication, traitant Dieu avec la même hypocrisie naïve qu'un

mari, elle lui demandait de la secourir. À la mort de son père, autrefois, puis tout récemment à la mort de sa mère, elle avait eu des crises violentes de ferveur, des implorations passionnées, des élans vers Celui qui veille sur nous et qui console.

Et voilà qu'aujourd'hui, dans cette église où elle venait d'entrer par hasard, elle se sentait tout à coup un besoin profond de prier, de prier non pour quelqu'un ni pour quelque chose, mais pour elle, pour elle seule, ainsi que déjà, l'autre jour, elle avait fait sur la tombe de sa mère. Il lui fallait de l'aide de quelque part, et elle appelait Dieu maintenant comme elle avait appelé un médecin, le matin même ».

Puis (le passage précède dans le livre), après la mort de sa mère :

Elle priait, non pas comme elle avait fait jusqu'à ce jour, par une espèce d'évocation de sa mère, par un appel désespéré sous le marbre de la tombe, jusqu'à ce qu'elle crût sentir à son émotion devenue déchirante que la morte l'entendait, l'écoutait, mais simplement en balbutiant avec ardeur les paroles consacrées du *Pater noster* et de l'*Ave Maria*. Elle n'aurait pas eu, ce jour-là, la force et la tension d'esprit qu'il lui fallait pour cette sorte de cruel entretien sans réponse avec ce qui pouvait demeurer de l'être disparu autour du trou qui cachait les restes de son corps. D'autres obsessions avaient pénétré dans son cœur de femme, l'avaient remuée, meurtrie, distraite ; et sa prière fervente montait vers le ciel pleine d'obscurcs supplications. Elle implorait Dieu, l'inexorable Dieu qui a jeté sur la terre toutes les pauvres créatures, afin qu'il eût pitié d'elle-même autant que de celle rappelée à lui.

Enfin,

Elle s'agenouillait alors devant un grand Christ de chêne, cadeau d'Olivier, œuvre rare découverte par lui, et les lèvres closes, implorant avec cette voix de l'âme dont on se parle à soi-même, elle poussait vers le martyr divin une douloureuse supplication. Affolée par le besoin d'être entendue et secourue, naïve en sa détresse comme tous les fidèles à genoux, elle ne pouvait douter qu'il l'écoutât, qu'il fût attentif à sa requête et peut-être touché pour sa peine.

Cette éternité cependant passe par la mort, selon une conception élevée du christianisme : Christ est vraiment mort, Dieu ne l'a pas sauvé de son vivant, et c'est un crucifié qu'il a ressuscité. Et le livre se termine sur une idée de mort et d'abandon total. C'est ici que le titre joue son rôle allégorique le plus puissant, car Bertin, aveuglé par son désir de conclure un pacte avec le diable, en arrive cependant à prononcer la profession de foi la plus absolue, qui résonnera sur sa mort même, puisque, comme il l'avoue à Any, il voit soudain dans l'amour « quelque chose d'irrésistible, de destructeur, de plus fort que la mort ». Sans bien

comprendre ce qu'il est en train de dire et que seule Any peut pleinement saisir dans la mesure où elle a consenti à mourir de son vivant, il surenchérit même sur le texte du Cantique : de fait, il substitue l'affirmation de « plus fort que la mort » à la comparaison « fort comme la mort » qui, dans le texte biblique, ouvre à l'acte de foi, celui-là même qu'indique au fil du livre la sincérité grave de la conversion d'Any, figure de la réversibilité. Il faut passer par la destruction, qui n'est pas seulement une apparence, mais une destruction réelle comme est réelle la mort de Jésus, pour une résurrection, laquelle est naturellement laissée en dehors du roman, qui donne les deux possibilités. Aussi le romancier laisse-t-il Bertin à sa dérélition, niée par le titre, et seules les vanités figurées dans le texte – le désir né d'un soulier mort, un christ qui s'abat, abandonné, et le titre qui abolit la mort, permettent de saisir la raison de l'éloge de la chair et du monde. C'est la mort qui est vanité, le vieillissement que redoutait tant Bertin. Il est souvent dit, dans ce roman qui, selon la préface que Louis Forestier lui en donne dans le volume de la Pléiade, a mauvaise réputation⁴⁴, que Maupassant inverse le sens du texte biblique, car il démontrerait la cruauté de la nature dans son œuvre de destruction, avec le néant pour issue inéluctable. Mais il me paraît que l'union de Bertin et Any, passée par la destruction des choses matérielles de leur union – à savoir les lettres, jetées au feu, dans un moment sublime qui se clôt sur une transsubstantiation littérale (« Mais avant de retourner à lui, elle jeta vers cette destruction un dernier regard et, sur l'amas de papiers à moitié consumés déjà, qui se tordaient et devenaient noirs, elle vit couler quelque chose de rouge. On eût dit des gouttes de sang. Elles semblaient sortir du cœur même des lettres, de chaque lettre, comme d'une blessure, et elles glissaient doucement vers la flamme en laissant une traînée de pourpre »⁴⁵) – peut être justement comparée sinon à l'union

⁴⁴ 1987, p. 1559.

⁴⁵ Faisant suite à « En ouvrant le tiroir, elle l'aperçut plein jusqu'aux bords d'une couche épaisse de lettres entassées les unes sur les autres ; et elle reconnut sur toutes les enveloppes les deux lignes de l'adresse qu'elle avait si souvent écrites. Elle les savait, ces deux lignes – un nom d'homme, un nom de rue – autant que son propre nom, autant qu'on peut savoir les quelques mots qui vous ont représenté dans la vie toute l'espérance et tout le bonheur. Elle regardait cela, ces petites choses carrées qui contenaient tout ce qu'elle avait su dire de son amour, tout ce qu'elle avait pu en arracher d'elle pour le lui donner, avec un peu d'encre, sur du papier blanc.

de Dieu et de son peuple, comme dans le sens mystique du poème biblique, du moins à une union plus forte que la mort. Il reste l'amour, dans l'invisible, car toute trace est détruite, et dans ce cas, il est, de fait, plus fort que la mort. Plus fort que la vanité.

Il avait essayé de tourner sa tête sur l'oreiller afin de la regarder, et il dit encore une fois : "Brûlez-les bien vite."

Alors, elle en prit deux poignées et les garda quelques instants dans ses mains. Cela lui semblait lourd, douloureux, vivant et mort, tant il y avait des choses diverses là-dedans, en ce moment, des choses finies, si douces, senties, rêvées. C'était l'âme de son âme, le cœur de son cœur, l'essence de son être aimant qu'elle tenait là ; et elle se rappelait avec quel délire elle en avait griffonné quelques-unes, avec quelle exaltation, quelle ivresse de vivre, d'adorer quelqu'un, et de le dire.

Olivier répéta :

"Brûlez, brûlez-les, Any."

D'un même geste de ses deux mains, elle lança dans le foyer les deux paquets de papiers qui s'éparpillèrent en tombant sur le bois. Puis, elle en saisit d'autres dans le secrétaire et les jeta par-dessus, puis d'autres encore, avec des mouvements rapides, en se baissant et se relevant promptement pour vite achever cette affreuse besogne.

Quand la cheminée fut pleine et le tiroir vide, elle demeura debout, attendant, regardant la flamme presque étouffée ramper sur les côtés de cette montagne d'enveloppes. Elle les attaquait par les bords, rongeaient les coins, courait sur la frange du papier, s'éteignait, reprenait, grandissait. Ce fut bientôt, tout autour de la pyramide blanche, une vive ceinture de feu clair qui emplissait la chambre de lumière ; et cette lumière illuminant cette femme debout et cet homme couché, c'était leur amour brûlant, c'était leur amour qui se changeait en cendres ».