
LE NATURALISME ET MAUPASSANT

La grande *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, en 1891, l'attesterait s'il était nécessaire ; la fin du XIX^e siècle a eu la passion des étiquettes, des mots en *-isme*, mais tous n'y croyaient pas ; Verlaine affectait même d'entendre « cymbalisme » quand on lui disait « symbolisme » et prétendait que :

« Ça doit être un mot allemand... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole. Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c'est de l'allemandisme [...] ¹. »

Les manuels d'histoire littéraire d'aujourd'hui aussi pratiquent « l'allemandisme », qui est bien commode, mais non sans scrupules quand il semble que se présentent des monstres ou des hybrides – il est difficile de classer tout en faisant la part du génie et la tradition française tient à l'idée du génie. Cette disposition malheureuse, contradictoire, entraîne parfois des extravagances : c'est ainsi qu'on n'a longtemps retenu du Parnasse, après en avoir soigneusement écarté les figures de Verlaine et de Mallarmé et en ignorant la proximité certes ambiguë de Rimbaud, que Leconte de Lisle et « le dogme de l'impassibilité » – ce qui défigure l'entreprise et permet d'en faire peu de cas. Le naturalisme a eu un destin symétrique : on tend pour l'illustrer à isoler le nom de Zola, promoteur du mot et théoricien enfiévré de la chose, en lui ajoutant au besoin celui d'épigones oubliés : Céard, Hennique, Alexis, qui firent partie du groupe de Médan, voire les plus jeunes Bonnetain, Descaves, Guiches, Poictevin, les frères Margueritte et les frères Rosny qui entouraient Edmond de Goncourt dans son Grenier. Bien qu'ils se soient explicitement enrôlés aussi sous la bannière de Zola et en aient défendu les couleurs, on est plus embarrassé pour cerner les figures de Huysmans et de Maupassant, qui

1. Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891 ; Thôt, 1982.

se détachent avec netteté sur ce fond devenu indéfini², et tenté de les ranger à part : comment l'auteur de *À rebours* et celui du *Horla* pourraient-ils se rattacher à la doctrine du *Roman expérimental*? Le paradoxe s'aggrave quand on prend Zola en flagrant délit de contradiction et l'assigne à une autre résidence que le naturalisme :

« Mais fils des romantiques, romantique lui-même dans tous ses procédés, il porte en lui une tendance au poème, un besoin de grandir, de grossir, de faire des symboles avec les êtres et les choses. Il sent fort bien d'ailleurs cette pente de son esprit ; il la combat sans cesse pour y céder toujours³. »

C'est Maupassant qui s'exprime ainsi, s'inscrivant dans une tradition qui se continue de Jules Lemaitre à, aujourd'hui, Henri Mitterrand. Dans ces conditions, le seul représentant acceptable de la formule doit être l'auteur du célèbre télégramme à Huret, « Naturalisme pas mort. – Lettre suit » : Paul Alexis, que Deffoux et Zavier appelaient « l'ombre de Zola » – dans ce genre d'évaluation, qui repose sur un certain dédain de la théorie examinée, on a souvent besoin d'une « ombre ». « M. Alexis reste seul naturaliste impénitent⁴ », déclare ainsi Gustave Guiches ; déjà Jean Richepin, en 1880 : « M. Paul Alexis est un homme de talent et de plus, à mon sens, c'est le seul vrai naturaliste [...] L'école se réduit à un maître et à un disciple, à M. Zola et M. Paul Alexis ; et il n'y a que M. Paul Alexis qui soit dans la pure théorie naturaliste⁵. » Or Paul Alexis est surprenant aussi, qui conçut par exemple dans « L'Infortune de M. Fraque », l'année des *Soirées de Médan*, l'histoire d'un tranquille maniaque élevant des cochons dans une porcherie aux mangeoires de marbre rose⁶ ; il participa aux dîners des *Têtes de bois*, fréquenta *Le Chat noir* où Alphonse Allais fit sa connaissance avant de le peindre en duc norvégien « paillard et ivrogne », préoccupé de réunir dans « la presqu'île de Lagrenn-Houyer »⁷ des phoques et des loups :

« Dans l'imagination déréglée de Polalek VI, il devait survenir de la rencontre des loups et des phoques une sorte de métissage produisant des bêtes étranges qu'il nommait déjà des loups-phoques.

Le vrai loup-phoque, entre nous, n'était-ce point lui⁸? »

Voilà qui n'était pas mal trouvé pour désigner le futur auteur de cette nouvelle au titre saugrenu, « Les Soirées de "Mes dents" », consacrée à une

2. Je ne suggère pas par là que les auteurs que j'ai cités aient mérité l'oubli, spécialement Alexis et Céard.

3. Guy de MAUPASSANT, « Émile Zola », *Célébrités contemporaines*, A. Quantin, 1883.

4. Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 220.

5. Jean RICHEPIN, « Portraits à l'encre... », *Gil Blas*, 21 avril 1880.

6. Paul ALEXIS, « L'Infortune de M. Fraque », *La Fin de Lucie Pellegrin*, Charpentier, 1880.

7. Le lecteur reconnaît-il « La Grenouillère » sous cette graphie loufoque?

8. Alphonse ALLAIS, « Han Rybeck ou le coup de l'étrier », *Pas de bile*, Flammarion, 1893 ; *Œuvres anthumes*, Robert Laffont, « Bouquins », p. 233.

histoire de râtelier perdu⁹. « Divertissement naturaliste¹⁰ »... Le naturalisme s'avère ainsi une proie extrêmement fuyante mais faut-il renoncer à l'attraper ?

Du moins existe-t-il un mot d'acceptions multiples, dont Zola s'est emparé en 1865¹¹. *Naturalisme* désignait tout ensemble la philosophie dite matérialiste de Spinoza, un mouvement pictural exagérément réaliste identifié par Castagnary et Thoré au milieu du siècle, la manière de Gogol dans *Les Âmes mortes* ; le substantif *naturaliste*, synonyme de « spécialiste de sciences naturelles » était en vogue aussi parce que Balzac s'était lui-même comparé à un zoologiste dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*, par ailleurs dédiée à Geoffroy Saint-Hilaire¹². L'invention de Zola a consisté à associer ces différentes acceptions pour définir une nouvelle méthode de composition et d'écriture dont il observait l'avènement, après le moment décisif de Balzac, dans l'œuvre de Flaubert et des frères Goncourt ; il y trouvait un argument philosophique (assez vague), un usage esthétique, une référence aux sciences de la nature, et pouvait articuler les choses de la manière suivante : le fondement métaphysique se déroband, le romancier moderne est comparable au savant, et plus précisément au médecin, qui tente d'observer la réalité sans préjugé, d'une façon objective et impassible ; tous les sujets, pour lui, sont dignes d'attention, y compris les plus ignobles, mais il peut faire apparaître aussi la hideur derrière les belles apparences. Voilà ce que désigne d'abord le mot sous sa plume.

Les discours théoriques et critiques de Zola permettent de préciser quel est l'enjeu du renouvellement de la forme romanesque qu'il recherche. La nécessité s'impose à ses yeux de poursuivre un combat contre le philistinisme du temps, contre le gouvernement de M. Prudhomme ; les préjugés sont véhiculés par les discours, surtout quand ceux-ci se glacent en expressions convenues et en lieux communs, mais aussi par les valeurs (attachées, par exemple, à l'appartenance sociale des personnages) et plus sournoisement par les formes. À la suite de Hugo, les hommes du XIX^e siècle ont mesuré combien la littérature était définie par le système d'ancien régime, parce qu'elle reposait sur des catégories telles que la distinction¹³, la noblesse, la grâce (entendue comme une élection divine), et ils ont tenté avec acharnement de détruire cet édifice afin de construire un nouveau monument. Ce travail a été mené d'abord dans le domaine poétique, où les atteintes portées à l'alexandrin et au lexique qui lui étaient associé valaient pour des atteintes portées à l'ordre

9. Paul ALEXIS, « Les Soirées de "Mes dents" », *La Comtesse*, Charpentier-Fasquelle, 1897.

10. C'est le titre d'un plaisant chapitre du livre d'Émile DEFFOUX et Léon ZAVIE, *Le Groupe de Médan*, Payot, 1920.

11. À ma connaissance, la première occurrence du mot sous la plume de Zola date du 6 février 1865 (*Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand, Cercle du Livre précieux, 1966-1970, t. X, p. 334).

12. J'ai tenté de cerner les significations du mot dans « Naturalisme, naturaliste », *Les Cahiers naturalistes*, 1986.

13. Sur cette question, voir Mona OZOUF, *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Arthème Fayard, 2001.

passé, et il a conduit à une singulière promotion de la prose, se chargeant peu à peu de nombreux prestiges poétiques – la promotion de la prose entraînant avec elle celle du prosaïque. Dans le domaine romanesque, Hugo, Balzac et les feuilletonistes (ainsi Eugène Sue) se sont attachés à renverser les figures royales et aristocratiques au profit des bandits et des filles – ce qui était une cause majeure de scandale et faisait dire au critique Alfred Nettement qu'on n'en finissait pas, malgré la fin horrible de Marie-Antoinette, de « traîner sur la claie » la figure de la reine¹⁴. Corollairement ils se consacraient aussi à des objets et à des questions (le corps, l'argent) supposés appartenir au registre bas, et les relevaient en les traitant avec sérieux (alors que le registre bas, dans le système classique, est associé à la fois au peuple et au comique).

Sous le Second Empire, cette problématique s'est ravivée à la faveur de l'exil de Victor Hugo, qui représentait la littérature elle-même, et de l'exercice de la censure, qui conduisait soit à se replier (au moins en apparence) sur un travail formel soit à produire de la littérature industrielle. Elle s'est aussi transformée parce que la question n'était plus directement celle de la rupture révolutionnaire mais celle de la fascination exercée par les valeurs d'ancien régime sur la bourgeoisie, soucieuse de se donner une figure. La littérature industrielle favorisait une forme de lyrisme subjectif, avatar dévoyé d'une liberté d'expression qui n'existait plus guère, et un idéalisme sentimental par lequel s'énonçait le pouvoir politique et religieux mais aussi la nostalgie ambiguë de la noblesse (nostalgie qui est un trait d'Emma Bovary se rêvant Mademoiselle de La Vallière). L'aliénation contemporaine est entretenue par des romans (je pense à Paul de Kock, grand repoussoir pour Flaubert) où se dresse un personnage supérieur à son destin, élu par une instance céleste pour réaliser sa noblesse en faisant fi des réalités physiologiques et économiques qui déterminent pourtant d'existence de chacun, et où l'amour est pensé comme « communion des âmes » (suivant l'expression de Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*), reconnaissance réciproque d'une grandeur secrète. Comme *L'Éducation sentimentale*, *Madame Bovary* est en grande partie consacré à la critique de ce type de romans, et on peut penser que Maupassant a réduit la démonstration à une forme de quintessence dans « La Parure ».

S'inscrivant dans la continuation de Flaubert et des Goncourt, Zola et les naturalistes, renforcés par les travaux de Schopenhauer et de Charcot, s'exercent donc à une « clinique de l'amour » (ce sont les termes des Goncourt pour désigner *Germinie Lacerteux*¹⁵ et Sainte-Beuve accusait Flaubert d'avoir écrit *Madame Bovary* « au scalpel »¹⁶), ils le dépouillent avec opiniâtreté de

14. Alfred NETTEMMENT, « Le Feuilleton roman », *Études critiques sur le feuilleton roman*, Perrodil, 1845-1846, p. 10 sq.

15. Edmond et Jules de GONCOURT, Préface à *Germinie Lacerteux*, Charpentier, 1865.

16. SAINTE-BEUVE, « Madame Bovary par M. Gustave Flaubert », *Le Moniteur*, 4 mai 1873 : « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout ! »

ses prestiges tristanesques. Une autre caractéristique de ces romans, comme écrivait Flaubert à propos de *L'Éducation sentimentale*, est qu'ils ne font pas « la pyramide »¹⁷, l'intrigue n'en est évidemment pas montée sur le modèle tragique transporté par l'histoire du roman depuis *La Princesse de Clèves*. Les liens entre les personnages se nouent par contiguïté, de manière fortuite et non parce qu'une providence a voulu la rencontre de deux êtres destinés l'un à l'autre : Léon et Rodolphe sont les voisins d'Emma, comme Jupillon est le voisin de Germinie et Coupeau celui de Gervaise. Dans ces conditions, et c'est une formule qui revient comme une antienne, « rien n'arrive »¹⁸, au sens où ne se produit jamais un événement, attestant que le bon Dieu serait présent quelque part¹⁹, et le même revient incessamment, la répétition et la dégradation règlent tout ; il suffit, au reste, qu'Emma aime successivement Rodolphe et Léon, que Germinie aime Jupillon et Gaudruce, que Gervaise aime Lantier puis Coupeau pour que la conception aristocratique et romanesque de l'amour s'évanouisse complètement – peut-on imaginer pour Iseult un autre amour que celui de Tristan ? Il s'ensuit que le romancier naturaliste ne noue pas vigoureusement « la ficelle unique qui avait nom Intrigue²⁰ » mais qu'il déroule un morceau d'existence ou, comme Maupassant dans *Une vie*, une existence tout entière – qu'il raconte une histoire « bête comme la vie »²¹, dans l'idée que « la vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit²² », que tout à la fin s'égalise. Il n'est plus question de penser l'homme « comme un vase où une spiritualité serait encluse²³ », suivant la formule de Proust (il en va d'un enjeu moral et politique, pas seulement d'une idée psychologique) mais comme un lieu où agissent les forces du dehors (les désirs, les pulsions, l'hérédité – dont *La Bête humaine* montre bien que Zola l'assimile à l'inconscient –, et encore les proches, la société, la ville ou la campagne, le temps qu'il fait...) : l'idée d'une possible maîtrise du sujet s'est défaite, ce qui est aussi une raison du parti de « l'objectivité ». La conception naturaliste des choses, forcément scandaleuse, est ainsi que « le premier homme qui passe est un héros suffisant²⁴ »,

17. Gustave FLAUBERT, lettre à Edma Roger des Genettes, 8 octobre 1879 : « C'est trop vrai et, esthétiquement parlant, il y manque la fausseté de la perspective. À force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'Art n'est pas la Nature ! », *Correspondance*, éd. J. Bruneau et Y. Leclerc, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, t. V, p. 720.

18. « Rien n'arrivait » appartient aux discours intérieurs d'Emma. Henry CEARD, dans *Une belle journée*, transpose : « rien n'arrive, non rien n'arrive ». Huysmans poursuit dans *A vau l'eau* : « Seul le pire arrive. » On verra que pour Maupassant, n'importe quoi peut arriver.

19. Dans *L'Assommoir*, Gervaise et Coupeau se marient pendant une « absence du bon Dieu »...

20. « Le Roman », *Pierre et Jean*, Ollendorff, 1897 ; *Romans*, éd. L. Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 707.

21. C'était pour Flaubert la morale de *Candide*, et sa beauté.

22. C'est la dernière phrase de *Une vie*, 1883.

23. Marcel PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, 1921-1922 ; Gallimard, La Pléiade, dir. J.-Y. Tadié, éd. A. Compagnon, 1988, t. III, p. 153-154.

24. Voir *infra*, p. xxx.

que les plus minces détails ont une valeur et que la vie d'une pauvre femme doit émouvoir plus violemment que les aventures nombreuses de Chariclée²⁵; elle conduit à monter des aventures minuscules et tristes, voire à rechercher non seulement la simplicité mais la platitude²⁶, ce qui se conquiert à force d'art, en installant une forme de distinction presque imperceptible dans l'écriture elle-même, logée dans l'ironie de bien des œuvres naturalistes – on a vu que Flaubert avait bien conscience de cette difficulté, sensible pour lui dans *L'Éducation sentimentale*²⁷. Il s'agit de faire lever une nouvelle poésie du prosaïque et de la prose : une poésie invisible des intervalles et du presque rien. On reconnaît le principe du « chaudron fêlé »²⁸ de *Madame Bovary* – ou bien des cornichons, moins illustres, d'André Breton ; je pense à ce gracieux moment des *Vases communicants* où apparaît à l'auteur une jeune fille qui lui fait penser aux romans de Zola, des Goncourt, de son cher Huysmans et de Robert Caze :

« Mon émerveillement, je le dis sans crainte de ridicule, mon émerveillement ne connut plus de borne quand elle daigna m'inviter à l'accompagner jusqu'à une charcuterie voisine où elle voulait faire l'emplette de cornichons. [...] Il fallait bien que ce mot fût ici prononcé. [...] (J'aime beaucoup, d'autre part, les romanciers naturalistes : pessimisme à part – ils sont vraiment trop pessimistes – j'estime que seuls ils ont su tirer parti d'une situation telle que celle-là. Je les trouve, en moyenne, beaucoup plus poète que les symbolistes [...])²⁹. »

Mallarmé avait exactement perçu l'enjeu, quand il déclara à Zola son admiration pour la nouveauté radicale de *L'Assommoir* :

« La simplicité si prodigieusement sincère des descriptions de Coupeau travaillant ou de l'atelier de sa femme me tiennent sous un charme que n'arrive point à me faire oublier les tristesses finales : c'est quelque chose d'absolument nouveau dont vous avez doté la littérature, que ces pages si tranquilles qui se tournent comme les jours d'une vie³⁰. »

25. L'héroïne des *Ethiopiennes* d'HÉLIODORE, le modèle des romans de l'âge classique qu'évoque Zola dans *Deux définitions du roman* (1867).

26. Voir Philippe HAMON, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989.

27. Voir aussi le jugement étonnant de Stéphane MALLARMÉ sur *Bouvard et Pécuchet*, dans la lettre à Gustave Kahn du 13 janvier 1881 : « style superbe mais presque nul parfois à force de nudité ».

28. « Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. » Ces mots ne disent pas que la littérature rédime le monde ; « seulement » (?) que le sublime se réserve parfois dans le plus trivial.

29. André BRETON, *Les Vases communicants*, 1932 ; Gallimard, « Folio, Essais », 1996, p. 93-94.

30. Stéphane MALLARMÉ, lettre à Émile Zola, 3 février 1877 ; *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 557.

Il est vrai que l'homme qui ouvrit sa carrière par *Mes haines*, l'auteur de « Une campagne », le défenseur de Dreyfus, fit une formidable publicité à son idée, sans jamais hésiter à grossir le trait ni à heurter ces « gredins », « les honnêtes gens »³¹. Une provocation concertée s'ajoutait ainsi au scandale réel des œuvres et c'est là que des malentendus surgissent, que le fracas tend à couvrir la modeste musique du lavoir et des cornichons... c'est là aussi qu'apparaît Maupassant.

Le contexte est justement celui de *L'Assommoir*, où l'idéalisme de Gervaise se fracasse au contact de la rugueuse réalité et où se déroule un calvaire d'autant plus douloureux que honteux, *ignoble* – à rebours des conventions romanesques, qui coïncident bien sûr avec les convenances bourgeoises, et aussi contre la correction linguistique puisqu'ici l'argot envahit tout le texte, déborde des dialogues pour faire retentir un chœur populaire. À ce moment se constitue le petit groupe de ceux qu'on appellera bientôt « les Médaniens » : Zola connaissait Alexis depuis quelques années, il avait rencontré Maupassant chez Flaubert ; un jour s'était présenté à lui Henry Céard, admirateur inconnu qui lui avait fait connaître Joris-Karl Huysmans et Léon Hennique, rencontrés dans les bureaux de *La République des Lettres*³², qu'Alexis fréquentait aussi. Ces jeunes gens (ils avaient une dizaine d'années de moins que Zola) étaient avant tout des admirateurs de Flaubert, à qui *L'Assommoir* était dédié, et ils avaient reconnu l'empreinte du maître de Croisset dans le bovarysme de Gervaise, la technique narrative combien ironique de la visite au Louvre (bâtie sur le modèle de la promenade en fiacre de *Madame Bovary*), l'attention portée aux détails les plus insignifiants, peut-être l'idée du chœur (« il faut que ça hurle par l'ensemble », disait Flaubert en rédigeant le chapitre des comices agricoles), parfois une tonalité ou une clausule de phrase. La « bande à Zola » se constitua donc, unie par la volonté de défendre *L'Assommoir* – Hennique donna une conférence à la salle des Capucines, Huysmans publia son étude « Émile Zola et *L'Assommoir* » dans *L'Artiste*, à Bruxelles, Alexis faisait carillonner *Les Cloches de Paris*... Zola était soucieux de publicité, il se sentait le besoin d'être soutenu par une troupe ; réciproquement les jeunes admirateurs de Flaubert réfléchissaient aussi à leur avenir dans les lettres et cherchaient à profiter de la circonstance ; ainsi Maupassant écrivait-il à Paul Alexis, dès 1877 :

« Il faudra discuter sérieusement sur les *moyens de parvenir*. À cinq on peut bien des choses, et peut-être y a-t-il des *trucs* inusités jusqu'ici. »

Depuis 1874, un dîner (le « dîner des Cinq ») réunissait ordinairement Flaubert, Tourgueniev (le futur dédicataire de *La Maison Tellier*), Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet et Zola – soit, augmenté du grand Russe, « le

31. « Quels gredins que les honnêtes gens ! » est la dernière phrase, placée dans la bouche du peintre Claude Lantier, du *Ventre de Paris*, Charpentier, 1873.

32. *La République des Lettres*, qui accueillit *L'Assommoir* après l'interruption de sa publication au *Bien public*, était dirigée par Catulle MENDÈS, parnassien, et parut parmi des pages de prose et de vers de Leconte de Lisle, Cladel, Mallarmé...

quadrilatère du roman moderne »³³. Maupassant fut à l'initiative, en avril 1877, de ce qu'Alexis appela « une modeste orgie chez Trap », relayée par une abondante réclame et où se trouvaient Flaubert, Goncourt et Zola, augmentés d'Alexis, Céard, Hennique, Huysmans, Maupassant lui-même, Octave Mirbeau³⁴ et l'éditeur Charpentier. Les jeunes gens collaborèrent au *Voltaire*, comme Zola, et imaginèrent de fonder une revue appelée *La Comédie humaine* qui ne vit pas le jour malgré les efforts de Huysmans. C'est dans ce contexte que fut imaginée, par Hennique, la composition commune d'un *hexameron*, l'« élucubration antipatriotique »³⁵ appelée d'abord *L'Invasion comique* puis *Les Soirées de Médan* (dont le sujet mettait à mal les valeurs héroïques, c'est le moins qu'on puisse en dire). Devait suivre un *Théâtre de Médan*, qui ne vit pas le jour, et Zola œuvrait dans le but de créer une internationale du naturalisme, à grand renfort d'articles publiés dans *Le Messager de Saint-Petersbourg* (dont *Le Roman expérimental*, en 1879) et en cultivant des liens avec ses collègues étrangers, ainsi George Moore en Irlande ou Verga en Italie.

À cette époque, Maupassant avait composé des vers qui lui valurent d'être inquiété par la justice, il était l'auteur de « La Main d'écorché » (d'où « La Main », dans les *Contes du jour et de la nuit*) et du célèbre *À la Feuille de rose, maison turque*, plaisanterie pornographique en l'honneur de Flaubert. L'auteur de *Madame Bovary*, qui refusait pour lui-même toute espèce de publicité et tenait à son indépendance, malgré des difficultés financières grandissantes, fut le Vautrin du jeune homme qu'il introduisit dans les milieux journalistiques, dont il obtint le transfert au ministère de l'Instruction et qu'il accompagna dans ses projets glorieux³⁶ : « J'ai des idées sur la manière de faire connaître *Boule de suif*, mais j'espère vous voir bientôt », lui écrivait-il le 1^{er} février 1880 ; l'idée était de mettre au point une légende insolente de la conception du recueil à Médan – après la baignade, « sous les peupliers remplaçant les cyprès napolitains des amis de Boccace³⁷ », où chacun aurait spontanément raconté une histoire. Rien de hasardé, il va sans dire, dans le choix du sujet, de tendre vers Sedan une lorgnette ô combien sarcastique – manière, toujours, de dire son fait au bourgeois, aussi bien que de réinventer la littérature. Dans le même temps étaient publiés *Le Roman expérimental* et *Nana*, ce qui augmentait encore le tapage et étouffait davantage la petite musique du lavoir et des cornichons ; Zola multipliait des slogans où Maupassant ne se reconnaissait pas et dont il s'indignait auprès de Flaubert :

33. Paul ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Charpentier, 1882, p. 179.

34. C'est pour des raisons circonstanciées que MIRBEAU ne participa pas aux *Soirées de Médan*. Lui non plus ne se laisse pas aisément enfermer dans une formule rigide mais la trilogie de Sébastien Roch n'est pas extérieure à ce que nous examinons et ses nouvelles méritent d'être comparées à celles de Maupassant.

35. Gustave Flaubert, lettre à Guy de Maupassant, 2 janvier 1880.

36. Il me semble que l'affreux autoportrait que Maupassant donne de lui-même dans *Bel-Ami* est un témoin de ce paradoxe terrible.

37. Pol NEVEUX, Préface aux *Œuvres complètes* de Guy de Maupassant, Conard, 1907.

« Que dites-vous de Zola ? Moi, je le trouve absolument fou. Avez-vous lu son article sur Hugo ! son article sur les poètes contemporains et sa brochure *La République et la littérature* ? – “La République sera naturaliste ou elle ne sera pas” – “Je ne suis qu’un savant.” – !!! – (Rien que cela ! – Quelle modestie.), – “L’enquête sociale.” – Le document humain. La série des *formules*, – On verra maintenant sur le dos des livres “Grand roman selon la formule naturaliste” – Je ne suis qu’un savant !!!!! Cela est Pyramidal !!!! Et on ne rit pas³⁸... »

C’est là, bien sûr, que se trouve le point de discordance ; la réaction de Céard fut, du reste, la même. Le combat commun se poursuit néanmoins quelque temps ; comme ses camarades Maupassant se soumet bientôt, sur la demande de Zola, à l’exercice du roman. Chacun des Médaniens a en effet livré sa « clinique de l’amour », une manière de réécriture de *Madame Bovary* : Céard et Huysmans publient respectivement *Une belle journée* et *En ménage* en 1881, *Une vie* paraît en 1883, *L’Accident de Monsieur Hébert* de Hennique en 1884 ; Paul Alexis avait le métier plus difficile et ne donna *Madame Meuriot* qu’en 1891. *Une vie* (indirectement) et *Madame Meuriot*, comme *L’Assommoir*, sont dédiés à Flaubert (disparu en 1881) ; *Une belle journée* doit son titre à une fugitive observation de Homais dans l’épisode des comices agricoles et toute l’histoire, de l’épisode du bal à celui de la course en fiacre, parodie *Madame Bovary* en en évitant encore, facétieusement, les motifs. Toujours, dans ces œuvres, une femme souffre d’avoir rêvé d’amour quand la prose du monde l’étouffe ; les cinq romans sont conformes à l’idéal exposé par Zola dès 1867 (l’année de *Thérèse Raquin*), dans *Deux définitions du roman* :

« Il ne s’agit plus d’inventer une histoire compliquée d’une invraisemblance dramatique qui étonne le lecteur ; il s’agit uniquement d’enregistrer des faits humains, de montrer à nu le mécanisme du corps et de l’âme. L’affabulation se simplifie ; le premier homme qui passe est un héros suffisant ; fouillez en lui et vous trouverez certainement un drame simple qui met en jeu tous les rouages des sentiments et des passions³⁹. »

Zola retrouve en 1881 les mêmes arguments pour défendre *En ménage* (« une page de la vie, la plus banale et la plus poignante ») et *Une belle journée* (« Du premier coup, Céard a donné la note la plus extrême, dans la simplicité que nous avons cherchée, nous tous ses aînés en littérature »)⁴⁰. Le témoignage de Paul Alexis, dans *Émile Zola. Notes d’un ami*, nous apprend que, lorsqu’il imaginait le roman d’abord rêvé sous le titre *La Simple Vie de Gervaise Macquart*, il prenait pour modèle la ligne de l’horizon. « Un cœur simple » paraissait presque au même moment.

38. Guy de MAUPASSANT, lettre à Gustave Flaubert, 24 avril 1879, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, *Correspondance*, éd. Yvan Leclerc, Flammarion, 1993, p. 188.

39. Émile ZOLA, *Deux définitions du roman*, 1867 ; *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand, Cercle du Livre précieux, 1966-1970, t. X, p. 281.

40. Émile ZOLA, « Céard et Huysmans », *Le Figaro*, 11 avril 1881 ; *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XIV, p. 582 et 584.

Et lorsque Maupassant opposait à son tour, en 1887, « deux définitions du roman », c'est le même discours qui se reconnaît :

« En somme, si le Romancier d'hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur, le Romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal. Pour produire l'effet qu'il poursuit, c'est-à-dire l'émotion de la simple réalité et pour dégager l'enseignement artistique qu'il en veut tirer, c'est-à-dire la révélation de ce qu'est véritablement l'homme contemporain à ses yeux, il devra n'employer que des faits d'une vérité irrécusable et constante. »

Malgré le tempérament épique de Zola et au-delà des grands mots par lesquels il tentait d'imposer solennellement la nécessité morale et politique de sa formule, ainsi que sa perception d'une porosité essentielle de l'être (« hérédité », « influence du milieu »...), il apparaît que l'aspiration au dénuement, à une platitude savante qui soit l'expression de la plus violente résistance à l'ordre actuel du monde, que l'attention portée aux objets et aux sensations les plus minuscules associée au refus de conclure, cette « ineptie », forment l'armature du naturalisme – elle est celle aussi de l'œuvre de Maupassant.

La simplicité à laquelle ont parfois atteint Flaubert, Zola, mais aussi Huysmans (ainsi dans *A vau l'eau*), Céard (dans *Une belle journée*) et Maupassant dans certaines nouvelles de *La Maison Tellier* ou des *Contes du jour et de la nuit*, est bien sûr un effet de l'art, elle ne peut être que trompeuse – elle sert la conviction que le mort n'en finit pas de saisir le vif, que Zola exprime par le recours à l'hérédité et que Maupassant module autrement : elle brille d'un sombre éclat dans ses nouvelles fantastiques mais elle transparait vivement ici. C'est la conséquence du désir de vérité, qui n'est pas désir de vraisemblance.

L'œuvre crée l'illusion qu'aucun écran ne sépare plus le lecteur des sensations prêtées à des personnages, éprouvées par un narrateur : la pensée s'absente, le silence s'installe (cf. Y. Leclerc) et des impressions affluent – images, sons, odeurs, qui peignent le paysage de l'âme des personnages (cf. O. Gortchanina) ; pour éprouver cette liberté, ce bonheur, il faut « partir pour la campagne », où les perceptions semblent plus vives – et pour cela, souvent, traverser « la zone » (cf. P. Brunel), à moins que l'intimité ne retienne, car il arrive à Maupassant comme à Huysmans de chercher refuge dans la douceur protectrice de ce qu'on aimait alors appeler « le home » (cf. M. Smeets), tenté de s'y engouffrer comme dans les bras d'une femme. En elle-même une femme est un paysage, un univers de sensations qui inquiète aussi, bien que Maupassant voie en elle, dans la fille et la lesbienne surtout, une manière d'égalité et que sa misogynie puisse se retourner en féminisme (cf. E. de la Torre Gimenez). La consistance des sensations qu'éprouvent les personnages et que suscite l'écriture de Maupassant chez le lecteur ne va donc pas sans opacité, l'esprit de décadence rôde (cf. S. Lair), la nature est gonflée de cauchemars (cf. T. Ozwald). En Corse se rassemblent toutes ces ambivalences (cf. M.-M. Castellani).

Un art consommé de la fiction impose au lecteur la sensation de cette épaisseur des choses. Les glissements se réalisent d'une manière insidieuse, par l'effet des « mots qui passent » là où l'auteur prétend avoir cherché « le mot unique » (cf. A. Fonyi); la pratique du journalisme a appris à Maupassant à instaurer de la connivence, la chronique et la nouvelle s'interpénètrent (cf. F. Bérat-Esquier) et cette dernière se modèle même sur la semaine du lecteur (cf. M.-E. Thérenty). Mais en dépit de ce que prétendait Goncourt, l'écriture de Maupassant est discrètement « signée » (cf. M. Faten Sfar) et la transparence se trouble parfois : la construction du point de vue (cf. M. Ruppli), ainsi qu'elle s'exprime en particulier à travers les portraits (cf. L. Kheyar Stibler) et la mise au point d'une temporalité singulière (cf. L. Victor), contribue fortement à « l'immersion fictionnelle » (cf. M. Bury); mais quand la crédulité du lecteur est gagnée, alors le piège se referme – nul ne peut plus ignorer que la mort l'emportera (cf. S. Thorel).

Flaubert écrivait, à propos des « très belles œuvres » :

« Par de petites ouvertures on aperçoit des précipices ; il y a du noir en bas, du vertige ; et cependant quelque chose de singulièrement doux plane sur l'ensemble ! C'est l'éclat de la lumière, le sourire du soleil, et c'est calme ! c'est calme⁴¹ ! »

Et réciproquement.

41. Gustave FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 26 août 1853 ; *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980, t. II, p. 417.