

MAUPASSANT

Pierre et Jean

TABLE

<i>Préface</i>	5
« Le roman »	15
PIERRE ET JEAN	35

COMMENTAIRES

L'originalité de l'œuvre	215
L'accueil de la critique	223
Les personnages	226
Le travail de l'écrivain	231
Phrases clefs — Pensées principales	236
Biobibliographie	238
NOTES	251

GUY DE MAUPASSANT

Pierre et Jean

PRÉFACE, COMMENTAIRES ET NOTES
DE MARIE-CLAIRE ROPARS-WUILLEUMIER

ALBIN MICHEL

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, professeur à l'Université Paris VIII - Vincennes, travaille simultanément à l'élaboration d'une sémiotique du film et au développement d'une problématique de l'écriture. Elle a publié un ensemble d'articles sur des textes ou des films de la modernité (notamment dans *Littérature*, *Poétique*, la *Revue des Sciences humaines*, *Corps écrit* et *Hors Cadre*), et une série d'ouvrages de théorie et d'analyse filmique, dont le *Texte divisé*, paru aux Presses Universitaires de France en 1981.

© Librairie Générale Française pour la Préface,
les Commentaires et les Notes, 1984.

PRÉFACE

Le signe du double

A RELIRE *Pierre et Jean*, la perspective varie. Autant une première lecture peut s'attacher aux personnages et aux paysages qui emplissent le champ de vision, autant le second regard, entraîné par une mémoire oublieuse, relèvera l'expansion d'une unique figure engagée dès le titre : les deux prénoms conjoints et symétriques tracent comme une forme duelle qui aspire le récit, sous-tend les descriptions, organise en réseau les différents motifs. Cheminées des bateaux, jetées du port, joues de la mère, baisers qu'on donne, mains qu'on reçoit — il n'est rien dans le texte qui n'aille par deux, à l'instar des deux frères mis en titre. Mais qui dit deux risque aussi de dire double : non plus une division rassurante, porteuse de différences et d'altérité, mais bien la multiplication inquiétante du même, qui vient altérer chaque élément en y insinuant comme un écho, où il se répète et s'exclut à la fois.

L'histoire peut bien déployer ses secrets de

famille, libérés par l'arrivée impromptue de l'héritage, et le récit faire défiler sous nos yeux le bel argent désiré, la mère redoutable, le fils devenu fardeau : au schéma naturaliste où la violence du drame se trouverait simplement tempérée par l'impressionnisme de la vision, le lecteur qui relit opposera le cheminement souterrain d'une autre menace, d'autant plus étrange qu'elle ne peut se nommer, puisque précisément elle retire leur nom aux choses. Terrifiante, et porteuse de désir, une poussée d'indifférenciation s'attaque aux protagonistes comme aux objets : les frères ne deviennent ennemis que pour risquer d'être trop semblables ; et malgré les significations différentes que le texte prend soin d'inscrire dans la ressemblance de leurs attitudes, c'est d'abord cette similitude qui les guette et qui, à chaque frère, chaque geste, chaque place vient juxtaposer la trace de l'autre frère, le reflet du geste inverse, ou la substitution des places. Deux frères rivaux, certes, mais d'abord une fratrie, et comme le tourniquet de ces « deux cyclopes monstrueux et jumeaux » qui balaient l'entrée du port. Il n'est pas de lieu que Pierre n'ait visité et dont Jean ne s'empare ; et lorsque l'exclusion de l'un (Pierre) consacre le triomphe de l'autre (Jean), c'est sur l'image de Jean que vient buter Pierre, puisque le médecin qui l'informe de sa future charge ressemble à son frère et s'appelle, ironie du sort, le docteur Pirette. Ainsi Pierre devient comme un double de Jean, et en féminisant son propre nom ; et de même que Jean se substitue à Pierre dans l'amour de la mère, de même Pierre relaie Jean pour s'abîmer dans la mer. Chacun ainsi se fait l'autre de l'autre, chacun voit mon-

ter l'autre en soi ; car l'autre, constamment indiqué par le texte, n'est jamais le même, le terme désignant tour à tour Pierre ou Jean ; le même ainsi risque de devenir l'autre sans pouvoir rester soi.

L'enjeu du conflit ne tient donc pas à la différence des frères, mais au contraire, pour chaque frère, à la perte de cette différence qui pouvait seule garantir son identité personnelle et sexuelle. L'indétermination véhiculée par le couple fraternel menace en fait l'ensemble des signes : l'eau sera de vie ou de mort, indifféremment ; et la mer, engloutissante, se fera aussi bien génitrice à l'instar de la mère, mais parce qu'elle est d'abord la matrice même du texte. On ne saurait trop insister sur cette fonction du motif marin, qu'un jeu d'équivalence élémentaire risquerait de réduire à un symbole maternel, alors que c'est le récit lui-même qui vient y puiser sa propre ressource d'écriture, et y pêcher, au bout de la « ligne » du père Roland, les images porteuses d'histoire et de représentation.

Car, malgré sa force d'attraction, l'effacement du visage n'est pas directement lisible dans *Pierre et Jean*. Seul *Le Horla*, ce conte écrit la même année que le roman, permet de déchiffrer, comme par un jeu de miroir, la menace enfouie dans le texte romanesque. Dans *Le Horla*, le récit du narrateur anonyme, hanté par un être invisible, dévoile ce qui se joue dans l'émergence du double. Voir le Horla, comme le fait le je scripteur, c'est ne plus se voir dans la glace : le Horla n'est rien d'autre que le narrateur lui-même, double fantastique qui à la fois provoque, et camoufle, l'absence d'identité de celui qui dit je. Voir le Horla, c'est

donc cesser de voir en cessant de se voir ; c'est entrer, comme l'a fait le narrateur, dans l'espace de l'écriture, où il n'est plus de corps propre, parce qu'il n'est plus de reflet. Est-ce un hasard si l'étude sur le roman, qui précède *Pierre et Jean*, s'achève sur l'évocation d'une simplicité qui n'a pas de corps et contre laquelle la critique pourra jeter en vain des pierres ?

Le nom de *Pierre*, celui de *Jean*, couvrent ainsi, sans le combler, l'abîme ouvert par la perte d'identité dans *Le Horla*. Tout se passe comme si le roman, contemporain de la nouvelle, dissimulait sous un habillage naturaliste une hantise dont le conte propose la version sur-naturaliste. A quoi sert le roman, réaliste tout au moins, si ce n'est, précisément, à raconter, décrire, identifier ? L'imitation de la réalité garantit l'existence du réel, la différence des êtres et des sexes. La famille « Roland » permet de conjurer jusqu'au nom du « Horla ». Et alors que ce conte multiplie le geste d'écrire, *Pierre et Jean* mobilise le code le plus apte à préserver la représentation : celui de la peinture. Peindre, c'est capter la ressemblance, la cadrer sur ses bords, la fixer dans un objet autonomisable ; peindre, c'est montrer, donner à voir, rendre possible la vision. On ne s'étonnera donc pas que le récit s'achève lorsque ont été mises en place les quatre gravures, représentant deux fois deux scènes maritimes, qui décorent le salon de Mme Rosémilly : par cette mise en abyme dérisoire, qui réfléchit l'histoire en la parodiant, le signe du double s'exhibe ironiquement et prolifère sans risque. Toutefois une autre peinture circule dans le texte, petite mais redoutable, car elle agit comme moteur du récit : c'est le portrait

de Maréchal qui apporte la preuve d'une filiation illégitime de Jean, assurant ainsi sa différence avec Pierre ; mais en se distinguant de Pierre, le fils adultérin devient l'image de son père illégal. Le mimétisme filial remplace ainsi l'indistinction possible des frères ; et la question du père, codable en termes de légalité, vient masquer le chaos que recèle la fratrie.

Ainsi la peinture elle-même se dédouble, pour mettre en scène la ressemblance ou pour la relancer sous une forme socialisée. Mais elle garde des traces de la force qu'elle conjure : agissant comme « la main d'un mort », le portrait de Maréchal semble doté d'un pouvoir maléfique de contamination ou de destruction ; il suffit de l'exhumer pour que tout vacille. La restauration de l'ordre suppose, avec la fin du récit, la disparition de cette miniature, enfermée, comme il se doit, à double tour ; aussi bien rangée que les piles de *linge* qui signent la victoire de l'organisation familiale, et du récit réaliste, sur toute *ligne* d'écriture.

De ce récit réaliste, qui permettra de contrer le fantasma latent, les composantes sont multiples, mais elles impliquent toutes la possibilité de voir. Le regard devient ainsi le leitmotiv d'un texte qui déploie une longue-vue dès le premier épisode, et n'a de cesse qu'il n'ait conduit Pierre à lire ce qu'il croit être la vérité sur le visage de sa mère. Mais à trop regarder, on bute sur un autre regard, qui empêche l'image ; et l'exacerbation de la vision finit par déclencher l'inverse de ce qu'elle visait : au lieu d'une représentation assurée, un brouillard, d'où n'émerge plus que l'œil — œil rouge d'un Cyclope, œil bleu de Mme Rosémilly, gros yeux d'or des bars. La couleur ici l'emporte sur la

forme, et la métaphore reconduit la contamination des signes : car si l'or est dans les bars, qu'en est-il de l'argent dont a hérité Jean ? A son tour la référence monétaire va contribuer à l'ébranlement des identités. Certes, en bon réaliste, ce roman laisse affleurer les mutations socio-économiques qui l'environnent, et la séparation des frères s'enracine dans une conscience finale des classes, mais limitées à celles d'un bateau : si l'argent, comme capital, réalise la division en catégories et la classification des individus, en tant que métaphore il relance les courts-circuits du langage et l'indétermination des espèces. Prise dans cet espace du signe, il n'est jusqu'à la figure du père qui ne se trouve alors ébranlée dans le nom d'un bateau qui s'intitule *La Perle*.

La Perle, *Le Horla* — chaque nom combine dans l'un et l'autre cas l'indice du masculin et celui du féminin. Mais si l'abolition de la différence sexuelle est patente dans *Le Horla*, où menace le monstre, elle reste barrée dans *Pierre et Jean*, où l'entité familiale maintient l'aptitude de l'espèce humaine à la reproduction. La relation du *Horla* et de *Pierre et Jean* fonctionne par inversion plus que par réfraction : à l'invasion du dehors, porté par trois navires dans la première page du *Horla*, répond inversement le rejet au dehors de l'élément perturbateur expulsé par le roman ; et les bateaux aveuglés, qui ont pu pénétrer dans la nuit du port, repartiront en pleine lumière avec le vaisseau qui emporte Pierre à la place de Pirette, et laisse Jean avec sa future femme. Dans son parcours narratif, le récit romanesque multiplie les garde-fous que la nouvelle risquait de faire sauter.

Si le Horla est hors-la-loi, c'est qu'il indique l'approche du *hors*, qui s'insinue là. Le jeu de l'écriture semble neutralisé par *Pierre et Jean*, dans les lois que le roman se donne, et les tableaux qu'il autorise. Mais comment oublier qu'une même main, simultanément, trace l'un et l'autre texte ? L'écriture a beau se dérober, elle fait retour dans cela même qui la refoule. Déclinons à notre tour le nom de Maupassant, mauvais passant ou mal passant, mais aussi mot de passe d'un siècle finissant, où Mallarmé s'effacera bientôt devant le Mal-Aimé.

M.-C. R.-W.

« LE ROMAN »

JE n'ai point l'intention de plaider ici pour le petit roman qui suit. Tout au contraire les idées que je vais essayer de faire comprendre entraîneraient plutôt la critique du genre d'étude psychologique que j'ai entrepris dans *Pierre et Jean*.

Je veux m'occuper du Roman en général.

Je ne suis pas le seul à qui le même reproche soit adressé par les mêmes critiques, chaque fois que paraît un livre nouveau.

Au milieu de phrases élogieuses, je trouve régulièrement celle-ci, sous les mêmes plumes :

« Le plus grand défaut de cette œuvre, c'est qu'elle n'est pas un roman à proprement parler. »

On pourrait répondre par le même argument :

« Le plus grand défaut de l'écrivain qui me fait l'honneur de me juger, c'est qu'il n'est pas un critique. »

Quels sont en effet les caractères essentiels du critique ?

Il faut que, sans parti pris, sans opinions