

MAUPASSANT PORNOGRAPHE

FLORIANE PLACE-VERGHNES

*French Department, School of Modern Languages,
Elvet Riverside New Elvet, DH1 3JT Durham, UK
E-mail: F.V.M.Place-Verghnes@durham.ac.uk*

Abstract

At the age of twenty-five, Maupassant wrote *A la feuille de rose, maison turque*, a play that shows a truly pornographic character which appears to have eluded the critiques. The context of publication plays a crucial role in the reception of a pornographic work. However, the structure of a pornographic message may be rather irrelevant when compared to more “ordinary” counterparts. What is crucial though is how the said message is dealt with: taboos in Maupassant’s writings are endowed with either thematic or linguistic characteristics. This may be evidence of an attempt by the naturalist school at applying its *principe de réel* to dramatic works. The pornographic art thus triggers a particular type of reader-response: the reader may experience arousal, shock, disgust or even laughter. As for the female reader, having been robbed of her voice by a text pervaded with masculine fantasies, her role will be limited to a voyeuristic one.

Associer Maupassant et la pornographie relève en soi du tabou. Tout d’abord parce que si la critique maupassantienne s’est montrée prodigue ces trente dernières années, elle a toutefois scrupuleusement omis le caractère obscène – voire pornographique – de certaines œuvres.¹ Il est vrai que lesdites œuvres ont longuement porté le qualificatif d’écrits de jeunesse sans grande conséquence, à tel point que leur réédition a quelque peu tardé.² Il faudra attendre 1984 pour lire – ailleurs que dans les sections Enfer des bibliothèques – la pièce de théâtre *A la feuille de rose, maison turque* ainsi que les trois poèmes originellement publiés dans *Le Nouveau parnasse satyrique du XIX^e siècle (Ma source, La Femme à Barbe et l’explicite 69)*.³ Afin d’éviter de surcharger inutilement l’analyse, nous nous concentrerons sur *A la feuille de rose* et exclurons du corpus les nouvelles à tendance pornographique ou mettant en scène des comportements aux limites de la normalité, telles *La Toux*, *La Farce* (scatologie), *La Serre* (voyeurisme) ou *Châli* (pédophilie) – pour n’en citer que quelques-unes.

Ensuite parce que de nos jours, on associe plus volontiers la pornographie à la visualisation directe qu’à la littérature. Comme le note Susanne Kappeler,⁴ en anglais comme en français, la troncature *porn* ou *porno* a ôté au terme complet son caractère écrit (*porno-graphie*). Ce qui pose un épineux problème de définition. La pornographie



est-elle synonyme d'obscénité? En quoi est-elle taboue? Peut-on parler d'un *art* pornographique? Et en premier lieu, qu'est-ce qu'un tabou?

Le mot, s'il semble avoir appartenu au vocabulaire européen depuis la nuit des temps est en fait d'origine polynésienne et sa toute première occurrence ne remonte qu'à 1784 (dans le journal du capitaine Cook). Il désignait alors un rite de contournement, une manière d'éviter, d'esquiver, de voiler. Le tabou est donc initialement une notion d'anthropologie qui a peu à peu trouvé sa place dans les études sociologiques. Les définitions contemporaines⁵ sont nombreuses, parfois contradictoires, mais elles s'accordent néanmoins sur quelques points:

1. le tabou est relatif: il a une valeur diachronique (les tabous victoriens ne sont pas les nôtres) et topologique (les tabous d'une tribu africaine ne sont pas ceux d'une société européenne);
2. le tabou stigmatise la différence, l'altérité;
3. le tabou présente un caractère sacré;
4. le tabou résulte de la peur d'un danger (la destruction du sacré);
5. le tabou met en garde contre un type de pollution, de souillure (morale ou physique), tenue pour contagieuse;
6. le tabou permet d'éviter la contagion par l'obéissance aux règles d'une communauté particulière.

La pornographie est bien un type de tabou, s'il était besoin de le démontrer: elle provoque des réactions subjectives (heurte la sensibilité des uns, plaît aux autres), elle met en lumière les comportements de l'autre (ce qu'on se refuse à reconnaître comme sien), elle flirte avec l'immonde (leitmotiv de la saleté⁶), elle fait naître la peur d'une contagion (crainte de voir s'effondrer la démarcation entre représentation fictive et pratique réelle), elle ébranle le sacré et est donc bannie de la normalité judéo-chrétienne. La définition qu'en donne Kathryn Norberg souligne le lien étroit entre ces deux notions:

texts which are fictional, sexually explicit and contemptuous of sexual taboos.⁷

Une dernière nuance: la pornographie est une *représentation* – destinée à un public – de l'obscène. Elle est le *moyen*; l'obscène est l'*effet*. Cette digression terminologique afin de légitimer la présente étude; car dans la mesure où il y a impact sur le lecteur du texte pornographique, il y a acte pragmatique. Il s'agira donc de cerner le récepteur modèle du message pornographique de façon à mesurer son influence, puis de définir le contenu de ce message, de sorte que se dégage une pragmatique particulière de l'«art» pornographique à la Maupassant. Reste à savoir si l'on peut parler d'un *art* pornographique sans être soi-même qualifié d'obscène. Une fois de plus, les avis sont des plus divers. Dans *The Sadean Woman*, Angela Carter nie toute esthétique pornographique:

Pornography is the orphan little sister of the arts; its functionalism renders it suspect, more applied art than fine art.⁸

La pornographie, parce qu'elle remplit une fonction (excitatrice, pédagogique ou autre), dépasse le simple divertissement qu'offre une œuvre «bien sous tous rapports». Sa finalité lui interdit toute assimilation à l'idéologie kantienne d'Art. Il serait aisé d'en conclure que Flaubert, qui a maintes fois énoncé son concept du Beau, partagerait cet avis. Or, dans une lettre datée du 19 février 1880, il écrit à son disciple, accusé d'obscénité pour son ouvrage *Des vers*:

Ils vont te répondre que ta poésie a des «tendances» obscènes. Avec la théorie des tendances on va loin, et il faudrait s'entendre sur cette question: «la moralité dans l'art». Ce qui est beau est moral; voilà tout, selon moi.

Flaubert reconnaît donc une qualité esthétique à toute œuvre artistique et ce, quelle que soit la moralité de son contenu. Moins philosophe, la thèse de Susanne Kappeler évoque ce principe de vérité selon lequel

If 'one' has heard of him already as an artist, then the work is a work of art. If he is unknown, he is bound to be a producer of popular art or pornography.⁹

Ce ne serait donc ni le contenu, ni l'intrigue du message pornographique, mais la renommée de son créateur qui permettrait de faire porter à une œuvre telle ou telle étiquette. Thèse originale s'il en fut, mais qui explique pourquoi cette même critique qui a accueilli le *Satyricon* de Fellini comme un chef-d'œuvre incontesté n'a jamais étudié le rapport de Maupassant à la pornographie.

A la feuille de Rose, c'est «la pièce absolument lubrique»¹⁰ jouée par une bande de jeunes copains grimés en prostituées: Joseph Prunier (comme Maupassant aime alors à se faire appeler) dans le rôle de Raphaële; Albert de Joinville (dit «N'a-qu'un-œil» ou «Hadji») dans celui de Fatma, une autre pensionnaire de l'établissement; Georges Merle dans celui de Miché, propriétaire dudit établissement; Octave Mirbeau et Léon Fontaine («Petit Bleu») respectivement en Monsieur et Madame Beauflanquet, couple de bourgeois égarés. Le rôle de Crête de Coq, garçon de l'établissement, échoit à Maurice Leloir, peintre dans l'atelier duquel avait été donnée la première représentation le 19 avril 1875 (la pièce connut une deuxième représentation le 31 mai 1877) tandis que Robert Pinchon (dit «La Tôque») s'acquittera de tous les rôles mineurs.¹¹ Il convient ici de noter que l'œuvre dramatico-pornographique est un cas particulier au niveau pragmatique. En effet, ce qui est le plus souvent reproché au message pornographique, c'est qu'il vise un récepteur involontaire; ceci est particulièrement vrai des messages visuels. Ainsi une affiche,

un film, une publicité peuvent affecter un spectateur qui n'a pas été préalablement informé de leur contenu et qui n'a pas nécessairement exprimé le désir d'en être le récepteur. Ce type d'inattendu, parce qu'il viole son quotidien, provoque chez le spectateur involontaire choc, dégoût, rejet. D'où le fréquent amalgame entre *pornographie* et *obscénité*. Cependant, avec un message graphique, il est plus difficile d'être trompé quant à la nature du produit. Au théâtre, le danger est encore diminué, attendu que l'audience s'est déplacée pour voir une œuvre dont elle connaît généralement le contenu. *A la feuille de rose* présentait en outre le triple avantage de n'être jouée qu'en représentation privée, de comporter un titre éloquent et une invitation dénuée de toute ambiguïté. Si le sous-titre est explicite pour un lecteur du XX^e siècle (analogie maison turque/maison close), le titre l'est bien plus encore pour un contemporain de Maupassant. *Faire feuille de rose* ou les joies de l'anilinctus. Nécessité pour le lecteur moderne d'avoir à portée de main un dictionnaire argotique du XIX^e siècle. L'expression, aujourd'hui inusitée (pourquoi?), était monnaie courante à l'époque.¹² Enfin, l'invitation laisse peu de place à l'équivoque:

La solennité est enfin fixée au lundi 19 du présent mois. Ne seront admis que les hommes au-dessus de vingt ans et les femmes préalablement déflorées. La loge royale sera occupée par l'ombre du grand marquis.¹³

. . . de Sade, bien évidemment. Il est dès lors possible d'ajouter une septième règle à la définition du tabou: contexte et tabou sont intrinsèquement liés. Est taboue toute parole ou image non contextualisée semblant ainsi ne remplir d'autre fonction que celle d'obscénité gratuite.

In a film or novel, the sequence of events preceding and following a specific portion of the action guides our interpretation of the events portrayed.¹⁴

Ceci est particulièrement vrai du contexte de publication. Un lecteur de journaux grivois ou graveleux (que le XIX^e siècle a produits en masse) ne pouvait être foncièrement choqué d'y trouver des écrits salaces car tout l'y préparait. Le titre, volontiers leste (citons pour l'exemple *L'Esprit gaulois*, *La Gazette grivoise*, *Monsieur Alphonse*, *Le Pétard*, *La Grivoiserie parisienne* . . .¹⁵), la réputation des chroniqueurs, le frontispice, etc. . . .: il était peu probable de méprendre de telles feuilles pour des journaux respectables. Si l'on se penche sur la préface de l'éditeur du *Nouveau parnasse satyrique du XIX^e siècle*, le message est on ne peut plus clair:

AU LECTEUR

Tu te rappelles, lecteur bienveillant, que Cham devint le premier nègre, pour avoir montré, nu, son père Noé . . .¹⁶

Parce que son contexte affaiblit le tabou, l'écrit pornographique réclame du lecteur un choix conscient. La collaboration se doit d'être instantanée; l'adhésion immédiate une condition *sine qua non* à l'acte de communication.

La structure de l'écrit pornographique diffère finalement peu du reste de la littérature. Pour le lecteur, il s'agit dans un premier temps de suspendre son incrédulité, de croire à la narration afin de rendre optimal l'acte communicationnel. La nature immédiate du théâtre rend la tâche d'autant plus aisée. Les premières lignes, un dialogue *in medias res* renvoyant à un objet dont le spectateur n'a pas connaissance, plongent ce dernier directement dans l'histoire.

MICHÉ –
Eh bien! Crête de Coq, tout est-il prêt?

CRÊTE DE COQ –
Oui, Monsieur. (35)

Par la suite, tout sera mis en œuvre pour orienter le lecteur dans l'acte diégétique.¹⁷ L'intrigue est réduite à sa plus simple expression: Crête de Coq, séminariste défroqué pour les beaux yeux de la prostituée Raphaële, parviendra-t-il à la séduire, elle qui ne rechigne pas à la besogne? Le nombre de personnages est extrêmement restreint: trois prostituées, un «maquereau», un «garçon de bordel», plus quelques personnages secondaires. L'onomastique simplifiée tend vers l'allégorie: un miché est initialement le client d'une prostituée, mais un glissement de sens s'opère vers 1850 qui lui donne la signification de *souteneur*;¹⁸ la crête-de-coq, en jargon médical, désigne une excroissance dans la région génito-anale; Monsieur Beauflanquet – bien foutu – est maire de *Con-ville* (dans les deux sens du terme). La traditionnelle unité spatio-temporelle est sauvegardée: «La scène se passe à Paris de nos jours dans un salon de bordel», indique la didascalie. Si l'écrit pornographique opère selon une structure de provocation initiale et d'intensification graduelle, l'impact final sur le lecteur n'en est pas moins soigné: le dénouement agresse par son langage et son tempo, il boucle totalement le récit en apportant une solution directe à l'intrigue initiale.

CRÊTE DE COQ (à Raphaële) –
Ah! Raphaële, ça va être mon tour maintenant.

RAPHAËLE –
Toi, allons donc! Est-il emporté ce p'tit là. Il n'en a jamais assez. Tu peux te fouiller.

CRÊTE DE COQ –
C'est ça, faudra que je me branle encore, comme au séminaire. Ah! Raphaële! (110)

Ces structures communicationnelles se retrouvent dans la plupart des écrits destinés à un public. L'écrit pornographique ne se singularise donc pas tant par sa structure que par son contenu et le traitement de ce dernier.

Dans son amusant "Comment reconnaître un film porno", Umberto Eco met en lumière des éléments essentiels du traitement pornographique du quotidien:

. . . afin que la transgression ait lieu, il faut qu'elle se dessine sur un fond de normalité . . . Ainsi le porno doit-il représenter la normalité – essentielle à la transgression – en accord avec la façon dont le spectateur moyen la conçoit.¹⁹

Une œuvre pornographique est taboue parce qu'elle transgresse le contexte normatif d'une communauté. Pour ce faire, son auteur doit en premier lieu établir cette norme afin de mieux la dépasser. Dans *A la feuille de rose*, la transgression est quasi immédiate, attendu que toute la scène se déroule dans une maison close et que par définition, la norme d'une maison close n'est pas celle du monde extérieur. La transgression dans la pièce de Maupassant prend deux tournures: elle porte principalement sur la thématique mais également sur le langage.

La pornographie choque/excite/intéresse parce qu'elle rend public le privé. On pourrait argumenter que le rôle du théâtre ou de la littérature en général (et des naturalistes en particulier) est précisément de faire passer des actes ou pensées privés dans le domaine public. En effet, le nombre de spectateurs importe peu, puisqu'au bout du compte tout lecteur est spectateur de la vie d'un autre dès lors qu'il s'insère dans l'acte narratif. Toutefois, il serait extrêmement réducteur de ne considérer le lecteur que comme un voyeur passif. Une œuvre non pornographique ne fait que lui donner des éléments pour qu'il construise son propre sens. La pornographie va plus loin; elle dévoile tout, elle surfamiliarise. Les concepts d'intimité, de privauté n'ont plus leur place dans une œuvre visant à éclairer d'une lumière crue nos activités et fantasmes les plus secrets. La maison *close* est par essence ce qu'il existe de plus fermé, de moins accessible au regard de l'autre. Mettre en scène l'intérieur d'un bordel, c'est écrire l'indicible, montrer au spectateur ce pour quoi il ne possède pas de références culturelles suffisantes (à moins d'en être lui-même un habitué). Ce qui explique que la pièce se passe en partie d'un contexte normatif. En partie seulement, car certaines normes de la maison close sont passées dans le domaine de la cognition collective. Ainsi, si la chaude Raphaële a au début de la pièce la pudeur de «monter» avec le client (c'est-à-dire de faire ses galipettes *off stage*, ce à quoi la norme nous a préparés), la moralité présumée dégénère bien vite en actes charnels répétés²⁰ (au nombre de trois, pour être précis), le tout sous les yeux des spectateurs.

1) CRÊTE DE COQ –

Ah! Raphaële! quel supplice! Comme elle y va! Et puis avec moi, elle ne voudra plus.
(*Le Marseillais pète en baisant*)

RAPHAËLE –

Ce sacré Marseillais! il blague toujours.

LE MARSEILLAIS –

Hé! tou me fais rire, ze ne jouis pas.

RAPHAËLE –

Allons donc!

LE MARSEILLAIS –

Eh! non, ze ne jouis pas. Ze ne sais pas comment ça se fait. C'est la première fois que ça m'arrive. (74)

2) Monsieur BEAUFLANQUET (*se relevant*) –

Ah! Mesdames, après cela on peut bien . . . (*Il saisit Raphaële qui se met en levrette*).
Je commets un adultère, mais bah!, une turque. (81)

3) L'ANGLAIS

Aoh! pas cette.

(*L'Anglais . . . monte sur Raphaële*) (98)

On peut également noter de multiples autres transgressions de tabous socio-culturels – pour la plupart d'influence sadienne – particulièrement quant aux types de personnages utilisés. Un ancien séminariste, un capitaine retraité, un bourgeois, toutes ces figures de respectabilité publique font preuve d'une vie privée des moins ascétiques. La transgression, résultat d'un abaissement fangeux de ces personnages faussement normatifs, sert ici de critique engagée contre l'hypocrisie des institutions: religieuse, militaire, financière (Sade employait les nobles, la classe supérieure de son époque; Maupassant stigmatise la classe montante de son siècle; la recette est la même).

En outre, le langage des pensionnaires d'*A la feuille de rose* reflète de la part de l'auteur une évidente volonté transgressive. Vulgaire, grossier, imagé à souhait, il laisse peu de place à l'imagination. Le langage de la perversité, celui des alcôves, celui qu'on n'entend qu'en privé, est soudain entendu par tous. Cette fonction duale de la parole reproduit l'opposition barthésienne *parole agie/parole parlée*.²¹ Le langage public, c'est la parole agie, le mot joint à l'acte ou le précisant si crûment qu'il ne laisse aucune équivoque possible. En revanche, le langage privé peut être mis en parallèle avec la parole parlée, c'est-à-dire le mot qui *sous-entend* l'acte. Or, l'acte sous-entendu, la parole parlée sont absents d'*A la feuille de rose*; tout mot est geste – ou en termes rhétoriques, point d'euphémisme, mais de l'hyperbole à foison.

MICHÉ –

C'est un bourgeois que Monsieur Léon m'envoie à cause de la bourgeoise qu'il veut baiser. (46)

LE MARSEILLAIS –

Et qu'est-ce que tu veux que ze fasse de ça? Ze ne pourrais seulement pas y fourrer mon petit doigt. A la bonne heure à Marseille pécaïre! Vous ne connaissez pas la Canebière. C'est là qu'il y a de belles femmes. Elles vous en ont de grandes comme mon chapeau. Troun de Dieu! Et à la bonne heure on peut foutre là dedans. (70)

Certes, le langage est transgressif, mais peut-être n'est-ce pas là son unique fonction. Le mouvement naturaliste cherchait alors sa place dans le théâtre. Peindre la vie telle qu'elle est, sans fioritures et dans toute son ignominie, tel pouvait être le but d'*A la feuille de rose*.

CRÊTE DE COQ (*seul*) –

Ah! Raphaële! (*il brosse le canapé*) Allons bon, encore une tache que je n'avais pas vue (*il prend une cuvette sur le canapé et frotte la tache*). Ah! putains! Va, elles pourraient pourtant bien faire attention. En voilà une qui ne s'est pas servie de capote. Mais, c'est vrai en ai-je pour ce soir? (*il ouvre un tiroir et en sort une poignée de capotes*). Trois heures (*il compte doucement*) une, deux, trois (*il en trouve une pleine de sang*). Ah! je ne pourrai jamais nettoyer celle-là, six . . . sept, . . . dix huit . . . En voilà une crevée.

(*Il l'examine et souffle dedans*)

Ah malheur! . . . si elle a servi à Blondinette, en voilà un de pincé. (38)

Ce qui apparaît à première vue comme un écrit de jeunesse, une simple pochade sans grande valeur littéraire marquerait donc une volonté d'appliquer à la scène le principe de réel si cher aux naturalistes. Si vraisemblance et réalité ne sont pas nécessairement synonymes de bas-fondmanie, ils en procèdent en grande partie:

What happens with works of art demonstrates this: though a thing in itself is disagreeable to look at, we enjoy contemplating the most accurate representations of it . . .²²

L'exactitude de la représentation entraîne chez son spectateur une réaction ambivalente d'attraction/répulsion; ce qui nous amène à examiner de plus près la relation particulière entre l'auteur du message pornographique, son récepteur et le message lui-même.

People receive different messages from sexually explicit material, and it is ridiculous and dangerous to conclude that a picture or an idea will have the same effect on all viewers or readers.²³

Comment sinon expliquer la dichotomie entre l'accueil élogieux rendu par Flaubert à *A la feuille de rose* et l'impitoyable diatribe d'Edmond de Goncourt dans son journal?

L'ouverture de la pièce, c'est un jeune séminariste qui lave des capotes. Il y a au milieu une danse d'almées sous l'érection d'un phallus monumental et la pièce se termine par une branlade presque nature.

Je me demandais de quelle belle absence de pudeur naturelle il fallait être doué pour mimer cela devant un public, tout en m'efforçant de dissimuler mon dégoût . . . Le lendemain, Flaubert, parlant de la représentation avec enthousiasme, trouvait, pour la caractériser, la phrase: «Oui, c'est très frais!» Frais, pour cette salauderie, c'est vraiment une trouvaille.²⁴

Il peut dès lors paraître artificiel d'établir une taxinomie de la réception d'*A la feuille de rose* puisque, justement, les réactions peuvent s'avérer des plus antithétiques. L'analyse se bornera donc à en recenser diverses occurrences sans conclure, afin d'éviter tout jugement de valeur. Le lecteur d'*A la feuille de rose*, qu'il soit actuel ou contemporain de Maupassant, ne saurait être uniforme, pas plus que sa lecture. Tour à tour, le texte peut amener le lecteur à passer du rire gras au choc, de l'identification au dégoût.

Ce que Flaubert a apprécié dans *A la feuille de rose*, c'est très probablement son caractère *hénaurme*, sa «gaieté grossière» si chère à l'esprit gaulois.²⁵ Evidemment, pour parvenir à ce degré d'abstraction, il incombe au récepteur de se distancer du texte et de le considérer au second degré. Les jeux de mots faciles, graveleux ou grassouilleux se succèdent avec un rythme trépidant. A commencer par la figure du vidangeur de cabinets, affublé d'un bégaiement, ce qui rend comique le moindre de ses propos inachevés.

Je viens pour vider les caca, les cabinets . . . Je suis le vi . . . le vi . . . le vi . . . (40; il faut bien entendu lire *vir*)

C'est tou . . . toujours à cette heure qu'on . . . à cette heure qu'on les vide. (40; *con* ayant ici le sens de sexe féminin)

Non Monsieur, je n'emmé . . . merde pas . . . Au con . . . au con . . . au contraire, je désemmerde! (41)

C'est qu'à cette heure-là, je serai pas occu . . . occu . . . occupé. (44; *au cul*)

Faire aller les gens . . . gens comme ça. Si c'est pas à faire pi . . . pi . . . pitié. (45)

De l'humour de bas étage donc, primaire sans aucun doute, qui fonctionne sur un double mode scatologique et itératif; mais qui fonctionne tout de même. Le mode scatologique, outre sa fonction évidente de provoquer dans l'audience un rire gras, se pose comme moyen potentiel d'identification. Le commentaire de Jules Lemaitre à ce sujet est assez révélateur:

Certaines fonctions de ce misérable corps, si elles peuvent sembler avilissantes, sont bonnes pourtant par le soulagement et l'aise qu'elles apportent, par l'idée de joyeuse vie animale qu'elles éveillent dans l'esprit et sont en même temps comiques par le démenti perpétuel qu'elles opposent à l'orgueil de l'homme, à sa prétention de faire l'ange. Il y a là une source intarissable de gaieté grossière . . .²⁶

Evoquer les fonctions corporelles revient à affirmer l'égalité dans la dégradation. Le rire est alors étroitement lié à cette prise de conscience. C'est là la seule forme d'identification possible dans *A la feuille de rose*, car comme il a été mentionné plus haut, la plupart des écrits pornographiques, avec leur révélations trop absolues et leurs intrigues trop minimales laissent une place très restreinte à l'imagination identificatrice. Le mode itératif, quant à lui, va de pair avec l'attente. Le plaisir enfantin du comique de répétition (voir à ce sujet les travaux de Freud et de Bergson) découle d'une surfamiliarisation, d'une mécanisation satisfaite de l'attente du *déjà-connu*. Ainsi, le jeu de mots déjà évident «On emploie toutes les langues» (36), doublé d'une allusion au titre (certes impénétrable pour un lecteur moderne mais claire pour un contemporain de Maupassant) est réitéré, avec indications scéniques, quelques pages plus loin:

MICHÉ –

Elles emploient toutes les langues (*à part*) hum! (*haut*) Ah! pardon elles parlent le français comme vous et moi. (57)

L'*hénaurme* flaubertien se traduit également par l'excès, par l'exagération hors proportions. Lorsque le Marseillais, qui se targue d'être lui-même bien membré, découvre le gigantesque phallus empaillé de son grand-père, qu'il le salue respectueusement et enjoint aux prostituées de le faire bander en dansant autour de lui (73), la scène présente de très nettes caractéristiques dionysiaques. Rappelons à ce sujet que Maupassant connaissait ses classiques et que la *Lysistrata* d'Aristophane ne semblait aucunement lui être étrangère.²⁷ Cette scène bacchanale d'*A la feuille de rose*, si elle présente des accents surréalistes avant l'heure, ne participe pas moins d'une certaine tradition littéraire.²⁸

Il serait toutefois erroné de ne considérer *A la feuille de rose* que comme une simple farce. La pièce de Maupassant, parce qu'elle met en jeu des tabous gestuels et langagiers peut déplaire, choquer, dégoûter. Les différentes réceptions de l'œuvre le prouvent, l'obscénité a une valeur toute subjective.²⁹ Si le tabou collectif est mis en danger, ce sont au bout du compte les tabous personnels du récepteur qui détermineront l'effet.

Clearly, sexually explicit material embraces a spectrum from the acceptable at one end to the utterly unacceptable at the other end . . . Between these extremes there are grey areas where judgment is more difficult. Where the precise dividing line should be drawn between pornographic and non-pornographic is, to a certain extent, a matter for individual judgment.³⁰

La relativité du tabou est exprimée à deux reprises dans le texte lui-même. Miché, que sa profession oblige à un contact constant avec les fluides corporels, méprise le travail avilissant du vidangeur: «Pouah! Pouah!

faut-il qu'il y ait des gens assez peu dégoûtés pour faire des métiers pareils» (46) puis conclut sur un air d'opérette: «Ah! je suis dégoûté d'la merde/D'puis qu' j'ai trouvé d'ans un cheveu!» (109). Le tabou, assimilé à la saleté, et au danger que représente sa contamination, varie d'un individu à l'autre. Maupassant remédie au problème par un panachage de tabous allant des plus légers aux plus agressifs. Il manie tour à tour la scatologie, cette fois plus avancée dans l'obscène que les simples bégaiements du vidangeur (le Marseillais décide de tremper son pénis dans l'urine de Raphaële en commentant: «Que je vais lui faire boire le bouillon puisque la viande, elle est trop chère subséquemment», 88); l'homosexualité (Raphaële masturbant Madame Beauflanquet, 102; Miché acceptant les avances du vidangeur, 108 – égalité des sexes oblige), et le morbide.

LE MARSEILLAIS –

Une fois, mon bon, zavais coucé avec une femme, la malheureuse, ze la fous, ze la bifous, ze la trifous, ze la refous, et quand zai eu fini, à la dizoutième fois, sans débrider, couillon, je m'aperçois qu'elle était morte. Mon vit lui avait percé le vaintre, et le médecin, qui a constaté le décès, a reconnu qu'elle avait été étouffée par mon vit qui lui était entré dans la gorge. (71)

De quoi choquer les plus endurcis. Le fin du fin en termes de pragmatique serait donc de lier le rire et l'obscène, ce que Maupassant parvient à concentrer dans la figure d'un touriste anglais qui croit se trouver dans un musée de cire. Véritable caricature (on sait quels sentiments Maupassant nourrissait à l'égard des britanniques³¹), l'Anglais s'avère très rapidement être un voyeur doublé d'un nécrophile (97).

Le voyeurisme existe cependant à un tout autre niveau – du côté de la réception. L'analyse n'a jusqu'ici fait état que du lecteur, occultant intentionnellement la lectrice afin de démontrer qu'une éducation traditionnellement phallogocentrique nous a tant accoutumés à nous placer d'un point de vue masculin que la présente étude n'aurait pas paru incomplète si elle s'était conclue à ce point de l'argumentation. Il n'y a qu'à reprendre le journal d'Edmond de Goncourt pour se faire une idée de la réaction des spectatrices devant le spectacle dégradant de leurs congénères.

Cinq ou six femmes . . . se trouvaient là, mais riant du bout des lèvres par contenance, mais gênées par la trop grande ordure de la chose.³²

De tous temps, la lectrice a été cantonnée à un rôle voyeuriste, schizophrène, obligée de décoder un texte comme un homme (il est remarquable que lorsqu'on parle d'identification, on prône une belle égalité des sexes et pourtant, comment une femme pourrait-elle s'iden-

tifier à un homme – et vice-versa?). Depuis, les critiques féministes ont réintégré la lectrice dans les études littéraires; leurs travaux serviront à étayer notre théorie de la réception féminine d'*A la feuille de rose*.

Si la littérature pornographique donne à la femme une voix dont elle serait autrement privée (à ce sujet, notons que les nouvelles de Maupassant où figurent des prostituées subissent toutes une focalisation externe), cette voix est empruntée. Sous couvert de subjectivité féminine, elle reflète un fantasme masculin.

The libertine whore is utterly fictional, an image which has more to do with male fantasy than with social reality.³³

Illustration emblématique de fantasme masculin, la prostituée libertine rend caduque la démarcation habituellement stricte entre commerce et plaisir. Raphaële, incarnation de la luxure, prend sa profession tellement à cœur qu'on en arrive à douter qu'elle travaille vraiment.

Faites votre choix, Monsieur, nous sommes très aimables, très polissonnes, très cochonnes. (52)

Viens, tu me le mettras comme tu voudras. (54)

On n'est pas loin de conclure que Rafaële fait le plus vieux métier du monde par amour du sexe plus que par besoin matériel, ce qui au vu d'un contexte socio-culturel dix-neuviémiste est évidemment une totale aberration. L'écriture pornographique, loin de renforcer la libération sexuelle que proclamait Sade (égalité du désir féminin/masculin) marque en réalité une perte de la voix féminine. Réifiée, la libertine est en outre masculinisée, constituant ainsi une autre forme de fantasme masculin (voir à ce sujet *La Femme à barbe*, poème de Maupassant à l'accent nettement homosexuel ou la nouvelle *La Femme de Paul*, qui peint avec délectation les tribulations d'une lesbienne). Dès lors, il ne semble pas exister de porte de sortie: la femme écrite par l'homme doit être chose ou homme; elle n'intéresse pas un lectorat masculin en demeurant femme. L'excitation, résultant de la transgression de la réalité, ne saurait se contenter de la femme telle qu'elle est, celle que tout un chacun connaît et peut posséder à l'envi. Quant à la femme extratextuelle, celle qui lit/voit, elle subit par ce même procédé une dégradation identique à celle de ses consœurs écrites. Ravalée à l'objet, cantonnée au voyeurisme, la lectrice se voit dépossédée du rôle actif que la littérature exige habituellement de ses récepteurs. Pour toutes les études critiques traitant de l'émasculation d'un personnage, combien évoquent l'infibulation de la lectrice?

Political consciousness . . . means giving up the fantasy of the literary androgyne.³⁴

La littérature pornographique a tous les droits d'exister. Censurer une œuvre, quel que soit son contenu, revient à museler la liberté d'expression, à anéantir le droit à la différence – le droit au tabou, en quelque sorte. *A la feuille de rose* présente une valeur littéraire contestable, mais il est juste de rééditer ces pages oubliées de Maupassant, tout comme il est juste d'étudier leur rapport à d'autres textes théoriques ou littéraires présentant des similitudes thématiques. Toutefois, il faut en finir avec le concept suranné d'un lectorat homogène. Tout message cible un récepteur particulier qu'il faut d'abord définir. L'auteur nous joue sempiternellement le même tour: il prétend s'adresser à tout le monde alors qu'il vise un lecteur modèle. Il ne s'agit pas ici de consentement ou non, puisque, comme nous l'avons vu précédemment, le paratexte renseigne toujours sur le texte. La lectrice peut être tout à fait consentante mais le message ne s'adresse pas à elle et l'inclure dans une analyse asexuée d'*A la feuille de rose* reviendrait à la reléguer à la position peu glorieuse de voyeuse passive – ce qui irait à l'encontre de la notion – même de théorie de la réception. Pas de censure donc, mais du discernement. Il reste encore à dire sur cette petite pièce apparemment sans prétention qui puisse jeter une lumière nouvelle sur le reste de la production maupassantienne. La présente étude n'a fait que défricher quelques pistes de réflexion dans la jungle de la critique. La voie est ouverte . . .

Notes

1. Les études sur le non-dit chez Maupassant prolifèrent: Goldenstein, Jean-Pierre. 'Lire le non-dit', *Le Français dans le Monde*, 221 (novembre-décembre 1988), 61-64; Marcoin, Francis. 'Mutisme de Maupassant', in *Maupassant miroir de la nouvelle: Actes du colloque de Cerisy*, éd. par Jacques Lecarme et Bruno Vercier (Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1988), pp. 61-69; Matthews, J. H. 'Oblique narration in Maupassant's *Pierrot*', *Modern Languages*, 42 (1961), 48-54; Vanoye, Francis. 'Le Dit et le non-dit dans quelques textes de Maupassant', *Le Discours et le sujet*, colloque à l'Université de Nanterre, 1 (1972-73), 39-62. En revanche, rien sur le «trop-dit». Au mieux, on évoque les narrateurs aux propos faussement chastes: Cogman, Peter W. M. 'Maupassant's inhibited narrators', *Neophilologus*, 81 (1997), 35-47.

2. *A la feuille de rose* n'ayant jamais été publiée du vivant de Maupassant, il est aisé d'en conclure – on verra pourquoi – que l'auteur ne le souhaitait tout simplement pas. Dès lors, cette étude peut paraître quelque peu faussée, puisque le *spectateur contemporain* de Maupassant ne saurait être assimilé au *lecteur moderne*. Pour des raisons évidentes (comment adopter le point de vue d'un contemporain quand les sources font défaut?), l'analyse se concentrera sur la réception de ce dernier, mais sera néanmoins illustrée par des réactions de l'époque.

3. *A la feuille de rose, maison turque, Suivi de la correspondance de l'auteur avec Gisèle d'Estoc et Marie Bashkirtseff et de quelques poèmes libres* (Paris: Encre, «L'Autre visage», 1984). Par la suite, toutes les références renverront à cette édition. Dans son article 'Maupassant et la tentation du théâtre' [*Le Bel-Ami*, 5/6 (1957), 17-21.], Gérard Delaisement recense toutes les pièces écrites par Maupassant . . . excepté *A la feuille*

de rose. Quant à l'édition Conard du théâtre de Maupassant, elle excuse l'absence de certaines pièces par la note suivante: «Ces pièces [*La Demande, La Comtesse de Béthune – de Rhune – , A la feuille de rose*] font partie des premiers essais de jeunesse de l'auteur et n'offrent, au point de vue de la publication, aucun intérêt.» *Œuvres complètes de Guy de Maupassant* (Paris: Louis Conard, 1910), p. 246.

4. Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation* (Cambridge: Polity Press, 1986), p. 2.

5. Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London, Boston, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980); Freud, Sigmund. *Totem and Taboo* (London: Routledge, 1960); Mead, Margaret. 'Tabu', in *Encyclopaedia of the Social Sciences*, vol. 7 (The Macmillan Company, 1937), pp. 502–505; Steiner, Franz. *Taboo* (London: Cohen & West, 1956), pp. 20–21, 61.

6. La souillure – allant souvent de pair avec la scatologie – est un topos récurrent des écrits pornographiques. Ainsi dans *Histoire de l'œil* de Georges Bataille (Paris: Gallimard, «L'imaginaire», 1993): «Je sentis un liquide charmant couler sur mes jambes. Quand elle eut fini, je l'inondai à mon tour. Je me levai, lui montai sur la tête, et lui barbouillai la figure de foutre. *Souillée*, elle jouit avec démente.» (pp. 26–27); «Le spasme longuement continua de la révolter, le visage *souillé* de salive et de sang» (p. 69). Je souligne.

7. Norberg, Kathryn. 'The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette', in *The Invention of Pornography: Obscenity and the origins of Modernity, 1500–1800*, éd. par Lynn Hunt (New York: Zone Books, 1993), pp. 225–252 (227).

8. Carter, Angela. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (London: Virago, 1979), p. 13.

9. Kappeler, Susanne. Op. cit., p. 83.

10. Expression employée par Maupassant dans une lettre à sa mère (8 mars 1875).

11. Les critiques ne s'accordent guère sur les acteurs et leurs rôles, d'autant plus qu'ils ne sont pas restés les mêmes entre les deux représentations. La présente distribution – celle de la deuxième représentation – semble la plus probable, mais je n'ai pas découvert qui jouait Blondinette, la troisième prostituée.

12. Huysmans, Joris-Karl. *Lettres inédites à Arij Prins* (Genève: Droz, 1977), p. 231: «J'avais découvert une jeune fille dont le vice était formidable; elle était arrivée à me l'inculquer dans le sang et c'était entre nous de fières parties. Son délicieux et terrifiant anus me hantait. Je le dévorais sans trêve . . . depuis ce temps, les autres femmes, la minette même me semblent fades – La feuille de rose est décidément le seul plaisir qui reste.»

Apollinaire, Guillaume. 'Lou ma rose', in *Œuvres poétiques* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956), p. 475: «Lou tu es ma rose / Ton derrière merveilleux n'est-ce pas la plus belle rose/ . . . ' petite déesse/ Tu crées les roses/ Et tu fais les feuilles de rose/Roses».

13. Note envoyée le 13 avril 1875 à Edmond Laporte.

14. Gracyk, Theodore A. 'Pornography as Representation: Aesthetic Considerations', in *Pornography: Private Right or Public Menace?*, éd. par Robert M. Baird et Stuart E. Rosenbaum (Buffalo, New York: Prometheus Books, «Contemporary Issues», 1991), pp. 117–137 (124).

15. Delaisement, Gérard. 'Maupassant, Armand Silvestre et les *Contes grassouillants*', *Le Bel-Ami*, 7 (juin 1958), 4–6.

16. *Le Nouveau parnasse satyrique du XIX^e siècle* (Bruxelles: Sous le manteau, 1881). Je souligne.

Même le sous-titre du premier parnasse satyrique (auquel contribuèrent – entre autres – Baudelaire, Hugo, Gautier et Musset) était prometteur: «Recueil de pièces facétieuses, scatologiques, piquantes, pantagruéliques, gaillardes et satyriques.»

17. Peut-être devrait-on dire «dans l'acte mimétique» au vu du caractère dramatique de l'œuvre, mais ce terme a été tant de fois détourné de sa signification originelle que je doute de sa pertinence dans le cas présent.

18. Esnault, Gaston. *Dictionnaire des argots* (Paris: Larousse, 1865), p. 428. Dans son *Dictionnaire de la langue verte* (Paris: E. Dentu, 1867), Alfred Delvau, maniant la circonlocution jusqu'à rendre son exposé tout juste compréhensible, définit un miché comme un «homme quelconque, jeune ou vieux, laid ou beau, disposé à acheter ce qui ne devrait jamais se vendre.» (p. 313)

19. Eco, Umberto. "Comment reconnaître un film porno", in *Comment voyager avec un saumon: Nouveaux pastiches et postiches* (Paris: Grasset & Fasquelle, 1997), p. 132.

20. Les rapports sexuels sont bien évidemment simulés et tournent très vite à la parodie, travestissement des sexes oblige. Edmond de Goncourt, avec l'acuité qui le caractérise, ne manquera pas de fustiger au passage l'homosexualité implicite de la pièce: «C'est lugubre, ces jeunes hommes travestis en femmes . . .». Goncourt, Edmond de. *Journal: Mémoires de la vie littéraire* (Paris: Laffont, «Bouquins», 1989), p. 741.

21. Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Seuil, «Tel Quel», 1971).

22. Aristote. *Aristotle on the Art of Fiction: 'The Poetics'*, trad. et éd. par L. J. Potts (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), p. 20.

23. Dority, Barbara. 'Feminist Moralism, 'Pornography', and Censorship', in *Pornography: Private Right or Public Menace?*, éd. par Robert M. Baird et Stuart E. Rosenbaum (Buffalo, New York: Prometheus Books, «Contemporary Issues», 1991), pp. 111–116 (114).

24. Goncourt, Edmond de. Op. cit., pp. 741–742. Le commentaire date du 31 mai 1877, c'est-à-dire le soir même de la représentation. Au vu de la réaction de Flaubert («le lendemain»), on notera que la datation d'Edmond de Goncourt était des plus approximatives.

25. «C'est, dans une incohérence de réalisme, une gaieté débraillée de grosse noce marine . . .». Huysmans, Joris-Karl. 'Félicien Rops', in *Certains* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975), p. 337. Je souligne. Huysmans évoque ici un croquis de Rowlandson; l'analogie avec la pièce de Maupassant me paraît néanmoins assez claire: c'est parce qu'elle est prise au second degré que l'œuvre pornographique présente un caractère plus rabelaisien que réaliste.

26. Lemaitre, Jules. 'Conteurs contemporains', *Revue bleue*, 6 (7 février 1885). Le propos se rapporte aux Contes grassouilleux.

27. Le 30 décembre 1880, Maupassant donne au *Gaulois* une chronique intitulée *La Lysistrata moderne* et cite volontiers le père de la première *Lysistrata*: «C'est que le vrai rire, le grand rire, celui d'Aristophane, de Montaigne, de Rabelais ou de Voltaire ne peut éclore que dans un monde essentiellement aristocratique.» *Chroniques*, préf. par Hubert Juin, vol. 1 (Paris: Union Générale d'Éditions, «Fins de Siècles», 1993), p. 127.

28. Bref résumé de la pièce d'Aristophane: afin de mettre fin à la guerre qui oppose Athènes à Sparte, Lysistrata et ses comparses décident de priver les hommes de leurs faveurs jusqu'à ce qu'ils se rendent à la raison. S'ensuivent de dangereux cas de priapisme: «It's a fair bastard. We creep/ About the town, bent double/ Like we were carrying lanterns/ In a gale. And the women won't/ Let us so much as tickle/ Their fancies till we make/ Peace for the whole of Greece.», bientôt soulagés après la scène de la trêve, scène dont Maupassant a dû avoir quelques réminiscences en écrivant *A la feuille de rose*: «Now, my dear, go and fetch those Spartans. Don't tug them / In the boorish way our husbands do with us;/ Be thoroughly feminine – but if they won't/ Give you their hands, take them and tow them, *politely*./ By their . . . life-lines. Then fetch the Athenians too./ And if *they* won't take your hand, grab hold of whatever they offer . . .». *Aristophanes: Plays II*, trad. par Patrick Dickinson (London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1970), pp. 114; 118.

29. Si l'on se reporte une fois de plus au *Journal* d'Edmond de Goncourt, on

remarquera que ce ne sont ni les scènes pseudo-sexuelles, ni la crudité du langage qui choquèrent le plus ce denier, mais la présence de Gustave de Maupassant à la débauche de sa progéniture: «Le monstrueux, c'est que le père de l'auteur, le père de Maupassant, assistait à la représentation.» Op. cit., p. 741.

30. Church of Scotland. *Obscenity and Community Standards* (Edinburgh: The Saint Andrew Press, 1979), p. 7.

31. Lloyd, Christopher. 'Maupassant et les stéréotypes nationaux', *Dix-neuf/Vingt: Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), pp. 9–24.

32. Goncourt, Edmond de. Op. cit., pp. 741–742.

33. Norberg, Kathryn. Op. cit., p. 226.

34. Kappeler, Susanne. Op. cit., p. 147.

Références

- A la feuille de rose, maison turque, Suivi de la correspondance de l'auteur avec Gisèle d'Estoc et Marie Bashkirtseff et de quelques poèmes libres* (Paris: Encre, «L'Autre visage», 1984).
- Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956).
- Aristophane. *Aristophanes: Plays II*, trad. par Patrick Dickinson (London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1970).
- Aristote. *Aristotle on the Art of Fiction: 'The Poetics'*, trad. et éd. par L. J. Potts (Cambridge: Cambridge University Press, 1968).
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Seuil, «Tel Quel», 1971).
- Bataille, Georges. *Histoire de l'œil* (Paris: Gallimard, «L'imaginaire», 1993)
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (London: Virago, 1979).
- Chroniques*, préf. par Hubert Juin, vol. 1 (Paris: Union Générale d'Éditions, «Fins de Siècles», 1993).
- Church of Scotland. *Obscenity and Community Standards* (Edinburgh: The Saint Andrew Press, 1979).
- Cogman, Peter W. M. 'Maupassant's inhibited narrators', *Neophilologus*, 81 (1997), 35–47.
- Delaisement, Gérard. 'Maupassant et la tentation du théâtre', *Le Bel-Ami*, 5/6 (1957), 17–21.
- Delaisement, Gérard. 'Maupassant, Armand Silvestre et les Contes grassouilletts', *Le Bel-Ami*, 7 (juin 1958), 4–6.
- Delvau, Alfred. *Dictionnaire de la langue verte* (Paris: E. Dentu, 1867).
- Dority, Barbara. 'Feminist Moralism, "Pornography", and Censorship', in *Pornography: Private Right or Public Menace?*, éd. par Robert M. Baird et Stuart E. Rosenbaum (Buffalo, New York: Prometheus Books, «Contemporary Issues», 1991), pp. 111–116.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London, Boston, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980).
- Eco, Umberto. "Comment reconnaître un film porno", in *Comment voyager avec un saumon: Nouveaux pastiches et postiches* (Paris: Grasset & Fasquelle, 1997).
- Esnault, Gaston. *Dictionnaire des argots* (Paris: Larousse, 1865).
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo* (London: Routledge, 1960).
- Goncourt, Edmond de. *Journal: Mémoires de la vie littéraire* (Paris: Laffont, «Bouquins», 1989).
- Gracyk, Theodore A. 'Pornography as Representation: Aesthetic Considerations', in *Pornography: Private Right or Public Menace?*, éd. par Robert M. Baird et Stuart E. Rosenbaum (Buffalo, New York: Prometheus Books, «Contemporary Issues», 1991).

- Huysmans, Joris-Karl. 'Félicien Rops', in *Certains* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975).
- Huysmans, Joris-Karl. *Lettres inédites à Arij Prins* (Genève: Droz, 1977).
- Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation* (Cambridge: Polity Press, 1986).
- Lemaitre, Jules. 'Conteurs contemporains', *Revue bleue*, 6 (février 1885).
- Le Nouveau parnasse satyrique du XIX^e siècle* (Bruxelles: Sous le manteau, 1881).
- Lloyd, Christopher. 'Maupassant et les stéréotypes nationaux', *Dix-neuf/Vingt: Revue de littérature moderne*, 6 (octobre 1998), 9–24.
- Mead, Margaret. 'Tabu', in *Encyclopaedia of the Social Sciences*, vol. 7 (The Macmillan Company, 1937), pp. 502–505.
- Norberg, Kathryn. 'The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette', in *The Invention of Pornography: Obscenity and the origins of Modernity, 1500–1800*, éd. par Lynn Hunt (New York: Zone Books, 1993).
- Steiner, Franz. *Taboo* (London: Cohen & West, 1956).