

## La narration de la quête de la femme idéale dans *Les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*

La vraie femme que j'aime, moi, c'est L'Inconnue, l'Espérée, la Désirée, celle qui hante mon cœur sans que mes yeux aient vu sa forme, et dont la séduction s'accroît de toutes les perfections rêvées<sup>1</sup>.

*Guy de Maupassant*

Les contes et nouvelles de Maupassant semblent offrir aux lecteurs une image stéréotypée de la femme néfaste, ou seulement banale, image qui s'adapte bien à la conception misogyne ambiante de l'époque. Pourtant, un examen plus approfondi des textes de Maupassant nous permet d'apercevoir que ses personnages masculins semblent être obsédés par une femme absente, conçue comme la femme idéale.

Pour ce qui est de notre corpus, nous devons remarquer que sur l'ensemble de trois cent un récits courts de notre écrivain, la quête de cette femme idéale se manifeste explicitement dans trente-sept. L'exposition du thème dans les contes est bien inégale : il existe des contes entièrement fondés sur le thème de la quête, et il y en a d'autres qui n'y font qu'une allusion.

Dans la présente étude, nous chercherons à montrer comment la quête est racontée dans les récits brefs de Maupassant. En examinant les contes de la quête par une approche narratologique, nous cherchons la réponse à la question de savoir s'il existe des stratégies narratives, impliquées par le thème de la quête.

Ce que nous pouvons remarquer de prime abord, c'est que le sujet de la quête, à savoir l'homme à la recherche de la femme idéale, est généralement le narrateur du récit raconté. Les narrateurs des contes de la quête, à quelque niveau narratif qu'ils appartiennent, se présentent en général comme des narrateurs homodiégétiques. Il n'est pas sans intérêt d'évoquer les chiffres : dans vingt-cinq des trente-sept contes constituant notre corpus proprement dit, la quête est relatée par un narrateur homodiégétique, dans les dix autres par un narrateur hétérodiégétique. Ces derniers, dans lesquels le narrateur ne figure pas comme personnage de l'histoire contée (*Clair de lune, Regret, La Femme de Paul, Le Père, Le Modèle, Le Bonheur, Réveil, Rencontre, Yvette et L'Inutile Beauté*), ne racontent pas

---

<sup>1</sup> MAUPASSANT, Guy de, *La Revanche*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, II, p. 380.

la quête en tant que telle. Concentrés autour des sujets différents de notre thème choisi, ces contes ne font qu'y ajouter quelques remarques supplémentaires, bien que précieuses, sur la femme idéale.

Les deux textes qui n'appartiennent ni à la narration homodiégétique, ni à la narration hétérodiégétique proprement dites, sont les contes intitulés *Voyage de noce* et *La Revanche*. Au sein de notre corpus ils peuvent être considérés comme des cas particuliers, ayant une structure narrative différente des autres contes analysés. Ils revêtent la forme dramatique, écartant la présence d'un acte producteur du récit, critère fondamental de tout texte narratif<sup>2</sup>.

Pour en revenir maintenant au statut des narrateurs qualifiés d'homodiégétiques, il paraît évident que la stratégie narrative de Maupassant, en choisissant ce type, vise à faire passer les récits de la quête pour la narration d'un cas particulier, conté dans la perspective de celui qui l'a vécu. Car, dans les contes en question, le thème de la quête est toujours traité avec une subjectivité émotionnelle, difficilement exprimable à l'aide d'une narration hétérodiégétique.

Cette intention de l'écrivain est d'autant plus manifeste que dans la plupart du temps (dans vingt-trois contes), il choisit la narration autodiégétique, définie par Genette comme le degré fort de l'homodiégétique<sup>3</sup>. Ces récits brefs nous montrent donc un personnage-narrateur qui raconte sa propre recherche de la femme idéale, imaginée d'après ses propres rêveries<sup>4</sup>. En ce qui concerne les narrateurs homodiégétiques (voir les contes *Le Baiser*, *Un portrait*), ils racontent l'histoire d'un autre, à laquelle ils participent pourtant comme des personnages secondaires. Ces contes, pareillement à ceux dans lesquels la quête est narrée par un narrateur hétérodiégétique, n'appartiennent pas à la quête proprement dite, mais ils visent à nuancer l'image que nous en formons. Suivant leur rôle d'observateurs des événements contés, ces narrateurs homodiégétiques ne peuvent avoir qu'une perception fragmentaire de l'événement narré.

La question est de savoir pourquoi Maupassant préfère adopter la narration autodiégétique pour raconter la quête. Cette question est d'autant plus justifiée que Maupassant, maître du genre du récit court, cherche à épuiser toutes les structures narratives, tous les modes de représentation possibles dans ses contes et nouvelles.

---

<sup>2</sup> Dans l'ensemble des récits brefs de Maupassant, ce ne sont pas les exemples uniques du choix de la forme dramatique. Elle apparaît également dans les contes *Le Cas de Mme Lu-neau*, *Tribunaux rustiques* et *Au bord du lit*.

<sup>3</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253.

<sup>4</sup> Lintvelt propose de distinguer le personnage-acteur, objet de l'acte narratif (« je » narré), et le personnage-narrateur, sujet de l'acte narratif (« je » narrant). LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981, p. 28.

La première raison, c'est que la fascination mystérieuse suscitée par la femme perçue comme idéale, ancrée dans l'inconscient du personnage-narrateur, ne peut être ni exprimée, ni expliquée de l'extérieur. Si l'écrivain tient à adopter dans les contes de la quête la narration autodiégétique, c'est aussi parce qu'il est convaincu du pouvoir émotif du récit ainsi raconté. Le fait de faire conter de vive voix un événement par celui à qui il est survenu, exerce une influence immédiate sur le destinataire fictif du récit, et un effet durable sur les lecteurs du conte. Ajoutons à cela l'effet produit par l'acte de la narration sur le narrateur même : en racontant une aventure déjà vécue, il a la possibilité de la revivre, de se rappeler les émotions qu'elle a provoquées en lui autrefois, d'évoquer les conséquences que l'aventure a eues sur le reste de sa vie.

Toujours est-il que la rencontre avec la femme idéale éveille une émotion profonde et durable chez l'homme, une émotion qui sera ressuscitée par la narration. De plus, la rencontre avec la femme idéale a souvent une conséquence directe sur l'existence de l'homme : la femme croisée pour une courte durée et considérée comme l'être des perfections rêvées, empêche l'homme d'entrer en relation durable avec toute femme autre qu'elle. La rencontre fatale, appartenant au passé, se fait sentir dans le présent du narrateur, représenté dans les contes par le moment de la narration.

Après avoir examiné les raisons de la prédominance de la narration autodiégétique, nous présenterons les résultats de l'analyse des niveaux narratifs dans les contes de la quête. Sur le total de trente-sept récits, onze sont assumés directement par un narrateur extradiégétique. Les vingt-quatre autres se présentent comme des récits intérieurs, dont vingt-deux récits 2° (métadiégétiques) contés par un narrateur 1°, et deux récits 3° relatés par un narrateur 2°<sup>5</sup>. Nous n'avons pas inséré dans cette typologie les deux contes à la forme dramatique, énumérés plus haut.

Des récits 2°, quinze sont des récits encadrés, tandis que sept sont des récits rapportés. La différence entre ces deux types est que le récit encadré est toujours continu (le narrateur, après avoir pris la parole, relate son récit jusqu'à son terme comme par exemple dans les contes *L'Épave*, *Au printemps*, *L'Inconnue*). Par contre, le récit rapporté est toujours interrompu par les répliques – plus ou moins longues – du narrataire (voir les contes *Julie Romain*, *À vendre*, *Magnétisme*, *Le Modèle*, *Yvette*, *Découverte* et *L'Inutile Beauté*).

Les contes encadrés s'ouvrent et se terminent généralement par le récit 1°, constituant le cadre du récit 2°, ce qui veut dire que ce dernier est intercalé entre les deux parties du récit premier. Il arrive pourtant qu'à la fin des contes

---

<sup>5</sup> Dans la présente étude, nous utilisons les termes plus simples, proposés par Lintvelt, afin d'éviter la prolifération de la terminologie genettienne (du type méta-métadiégétique pour le récit 3°), provenant naturellement de la structure d'emboîtement.

encadrés, le récit 1° ne revienne pas, ainsi ils se terminent au niveau du récit 2°, comme dans les contes *Châli*, *Adieu*, *L'Épave*, *Le Lit* et *L'Inconnue*.

Nous pouvons nous demander pourquoi l'écrivain a décidé d'omettre le cadre à la fin de ces deux récits. Ces contes, s'achevant au niveau de la narration faite par un narrateur autodiégétique, se terminent toujours sur une note émotionnelle (mélancolique dans *Châli*, *L'Épave*, *Le Lit*, *Adieu*, troublante dans *L'Inconnue*) profondément personnelle, vouée probablement à la prolonger dans l'auditoire.

Trois contes (*Lettre trouvée sur un noyé*, *Les Caresses* et *Le Baiser*) offrent l'inverse de ce procédé : ils s'ouvrent directement par le récit 2°, qui est suivi du récit 1°, expliquant très sommairement les circonstances de la narration du récit 2°. Dans ces contes, le récit 1° sert à renforcer l'illusion de la réalité de l'histoire racontée, en lui assurant une certaine authenticité.

Parmi les contes de la quête, nous en trouvons deux, *Un cas de divorce* et *En voyage*, qui sont composés de trois niveaux narratifs.

Le premier s'ouvre par le récit 1°, comprenant une seule phrase, qui est destinée à introduire le récit 2° : le cadre a pour l'unique fonction de céder la parole au narrateur 1°. Le récit 2° enchâsse à son tour le récit 3°, fait sous forme d'un journal intime du narrateur 2°. Les deux récits intérieurs sont donc encadrés, mais le récit 1° ne revient pas à la fin du conte qui se termine ainsi par le récit 2°.

La structure du conte titré *En voyage* diffère légèrement de ce modèle. Le récit 1°, raconté par un narrateur hétérodiégétique, introduit le récit encadré 2° qui abrite le récit 3° dont le narrateur est une femme. Ce récit 3°, suivant la terminologie de Lintvelt, peut être qualifié de récit 3° pseudo 2°,<sup>6</sup> puisque le narrateur 1° (le médecin) transmet le récit 3° (celui de la baronne russe) sans manifester par un discours attributif qu'il s'agit là d'un récit intérieur. Dans ce conte, le narrateur 1° semble reproduire le récit 3° tel qu'il lui a été raconté par la femme. Le conte se termine par le retour du récit 1°.

Les deux contes que nous n'avons pas insérés dans notre typologie narrative, notamment *Voyage de noce* et *La Revanche*, ont une forme particulière. Comme nous l'avons remarqué plus haut, ils revêtent la forme dramatique, fort répandue au temps de Maupassant<sup>7</sup>. L'emprunt de la forme dramatique dans ces contes est d'autant plus surprenant que Maupassant, nouvelliste et romancier

<sup>6</sup> Pour ce type de récit intérieur, Genette donne le nom de métadiégétique réduit ou de pseudo-diégétique. Il considère ce récit comme métalepse, car il consiste à raconter comme diégétique, un récit qui est pourtant métadiégétique. Cette forme de récit fait l'économie d'un niveau narratif, affirme-t-il. Cf. GENETTE, *Op. cit.*, p. 245–246.

<sup>7</sup> Au début de sa vie littéraire, Maupassant s'est imaginé une carrière dramatique, lui aussi. À cette époque-là, il a composé plusieurs pièces (*Histoire du vieux temps*, *Une Répétition*, *La Trahison de la Comtesse de Rhune*, *La Demande*), connues aujourd'hui uniquement par les critiques littéraires.

célèbre, ne cesse de critiquer les comédies de salon, genre très à la vogue à son temps<sup>8</sup>.

Le conte *Voyage de noce* a une forme mixte : comme Louis Forestier le remarque « ce qui pourrait être une saynète, devient vite un monologue »<sup>9</sup>. Le conte *La Revanche* nous offre la caractéristique essentielle de la forme dramatique : le niveau de l'histoire et le niveau des dialogues coïncident, ou plutôt sont les mêmes. Ce dialogue de type théâtral relève d'une toute autre nature que celui du texte narratif, il ne se présente pas comme un discours rapporté, mais comme une énonciation effective. *La Revanche* n'abrite aucun récit extradiégétique, niveau immanent à tout texte narratif. Divisé en deux scènes, le texte ne se compose que du monologue interne de l'homme et des dialogues de celui-ci avec son ancienne épouse. Il comporte encore des indications scéniques, renvoyant au décor, à la mimique et aux gestes des personnages.

Bien que ces deux textes n'aient jamais été mis en scène, ni même conçus pour être représentés, les lecteurs reconnaissent aisément leur forme dialogique. Il n'entre pas dans notre propos d'éclaircir point par point les conséquences que la forme dramatique a eues sur la structure de ces deux contes, nous nous contentons de remarquer qu'en conséquence de leur forme, ils constituent un cas particulier, ainsi ils échappent à notre typologie narratologique. Ces deux textes peuvent être qualifiés, à juste titre, de courtes pièces de salon.

C'est en tenant compte des niveaux narratifs que nous espérons éclaircir une autre caractéristique commune des textes étudiés, à savoir l'emploi fréquent du procédé appelé traditionnellement intervention (ou intrusion) d'auteur. Bien que ces interventions n'appartiennent pas au niveau de la narration, elles sont liées à la problématique des niveaux narratifs, ainsi qu'à celle du point de vue. Nous pensons qu'il est indispensable de les examiner, d'autant plus qu'elles ont une importance particulière dans la narration de la quête de la femme idéale.

L'utilisation de ce procédé par Maupassant peut nous surprendre à juste titre, car il a proclamé la primauté de la littérature objective, évitant soigneusement les explications psychologiques détaillées. Maupassant expose souvent la nécessité artistique du refus de l'explication directe des événements, ou des états d'âme, comme en témoigne le passage suivant, tiré d'une de ses chroniques littéraires.

Je considère que le romancier n'a jamais le droit de qualifier un personnage, de déterminer son caractère par des motifs explicatifs. Il doit me le montrer tel qu'il est et non me le dire. Je n'ai pas besoin de détails psychologiques. Je veux des faits, rien que des faits, et je tirerai les conclusions tout seul. [...] Le romancier ne doit pas plaider, ni

---

<sup>8</sup> Ce qui ne l'empêche pas, vers la fin de sa carrière littéraire, de se tourner à nouveau vers le théâtre : il travaille à la transcription sur la scène de ses nouvelles, déjà publiées. D'où sortent *Musotte* et *La Paix du ménage*.

<sup>9</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, I, p. 1452.

bavarder, ni expliquer. Les faits et les personnages seuls doivent parler. Et le romancier n'a pas à conclure, cela appartient au lecteur<sup>10</sup>.

La théorie exprimée est claire, voire catégorique. Et pourtant, quoi que Maupassant en dise en théorie, l'examen des contes révèle une pratique qui se distingue radicalement de l'idée proclamée. Nous pouvons trouver des explications psychologiques, des réflexions à valeur généralisante, voire des aphorismes, qui manifestent la présence du narrateur dans son récit.

Dans les contes de la quête, ces réflexions se portent naturellement sur la séduction mystérieuse de la femme idéale, le bonheur côtoyé, la fascination exercée par la Femme lors de la première rencontre. Voyons un exemple, parmi tant d'autres, pour illustrer l'utilisation maupassantienne de ce procédé.

Il devint amoureux d'elle, comme on devient amoureux de toute femme un peu séduisante qu'on voit souvent. Il s'imagina qu'il l'aimait de toute son âme. C'est là un singulier phénomène. Aussitôt qu'on désire une femme, on croit sincèrement qu'on ne pourra plus se passer d'elle pendant tout le reste de sa vie. On sait fort bien que la chose vous est déjà arrivée ; que le dégoût a toujours suivi la possession ; qu'il faut, pour pouvoir user son existence à côté d'un autre être, non pas un brutal appétit physique, bien vite éteint, mais une accordance d'âme, de tempérament et d'humeur. Il faut savoir démêler, dans la séduction qu'on subit, si elle vient de la forme corporelle, d'une certaine ivresse sensuelle ou d'un charme profond de l'esprit. Enfin, il crut qu'il l'aimait ; il lui fit un tas de promesses de fidélité et il vécut complètement avec elle<sup>11</sup>.

Cet extrait nous révèle plusieurs points communs des contes de la quête. Les interventions du narrateur s'insèrent toujours au récit des événements particuliers racontés. Ce passage d'un niveau à l'autre s'exprime explicitement par le changement des temps verbaux (le passé est remplacé par le présent) et des pronoms personnels (les « il/elle » de l'histoire, ainsi que le « je » de la narration sont remplacés par « on »/« nous »). Nous nous tenons à l'écart de l'analyse linguistique de ces transformations, nous tenterons seulement de mettre en lumière le fait que dans les contes de la quête, elles servent à passer d'un cas unique et particulier à la généralité, sans la rupture brusque de la narration. Et c'est ici que nous pouvons découvrir la deuxième caractéristique commune : chez Maupassant, le narrateur n'intervient jamais d'une façon brutale dans l'univers raconté. Ses narrateurs ne se réfèrent jamais aux stratégies narratives qu'ils utilisent, ils ne suggèrent jamais que la narration est contemporaine de l'histoire racontée. Ces passages se manifestent comme les réflexions, les émotions du narrateur,

---

<sup>10</sup> MAUPASSANT, Guy de, « Romans », in *Chroniques*, Paris, Union Générale d'éditions, 1980, II, p. 42.

<sup>11</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Le Modèle*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, I, p. 1105.

éveillées à propos de l'histoire qu'il raconte et destinées à la prolonger. Il est important d'accentuer le fait que ces idées, ces réflexions exprimées par le narrateur, n'appartiennent point au niveau de l'histoire racontée, même si elles sont en rapport direct avec la même histoire.

Une autre remarque s'impose à cet endroit : après avoir examiné les contes de Maupassant, nous sommes amenés à conclure que de nombreuses idées inhérentes à la quête, ainsi que les caractéristiques immanentes de la femme idéale, sont exprimées à l'aide des interventions du narrateur. Et même si les critiques ne cessent de répéter que cette position du narrateur n'est pas nécessairement celle de l'auteur concret, nous pensons que ce sont ces réflexions qui nous indiquent la position stratégique du thème de la quête de la femme idéale dans les contes et nouvelles de Maupassant. Car, ces intrusions relèvent souvent des idées exprimant généralement une déception, une angoisse, ou, bien que beaucoup moins fréquemment, une joie, un bonheur profondément personnels de l'écrivain. Cette remarque prendra sa pleine signification sous l'angle de l'examen de la chronologie des contes de la quête.

Nous savons que vers la fin de sa carrière Maupassant consacre plus de temps, d'attention et d'énergie à l'écriture de ses romans et qu'il néglige le genre du récit bref : le nombre décroissant des contes et des nouvelles d'une année à l'autre en témoigne. Qui plus est, Maupassant écrit fréquemment ses contes à la hâte, conséquence directe de la première publication de ses textes dans un journal. Ces deux faits peuvent éclairer le recours de plus en plus fréquent aux interventions qui facilitent la présentation des êtres humains et de leurs émotions. Au lieu de s'efforcer de les faire voir à l'aide de procédés plus compliqués, plus subtils, Maupassant se réfère de plus en plus souvent aux observations toutes faites afin d'expliquer un cas particulier. C'est pour cette raison que nous pouvons considérer les intrusions du narrateur comme les manifestations des idées, des réflexions personnelles de l'écrivain. La répétition des idées exprimées dans ces interventions trahit leur étendue personnelle.

Après avoir examiné le narrateur, il est temps de se pencher sur l'autre instance narrative, sur le narrataire. Au point de départ de son examen, nous pouvons affirmer que dans les contes de la quête l'image du narrataire extradiégétique se profile rarement d'une façon explicite ; la plupart du temps il reste indéfini.

En ce qui concerne les récits intérieurs, ils contiennent, paraît-il, plusieurs marques (directes ou indirectes) de la présence du narrataire intradiégétique. Parfois la figure de ce personnage se profile d'une façon directe, il est soit présenté (encore que brièvement), soit nommé dans le texte. Cela arrive avant tout dans les contes encadrés, dont le cadre sert justement à présenter la situation narrative, dont le narrataire fait partie intégrante.

Néanmoins, nous pouvons remarquer que dans les contes les plus révélateurs du point de vue de la quête, le récit ne renvoie point directement aux réactions du narrataire. D'une part, ces contes sont racontés par un narrateur autodiégétique

qui feint de ne s'adresser à personne, d'autre part, ils se terminent par le récit interne qui n'abrite aucune allusion à la réaction du narrataire.

Nous voyons une corrélation entre le silence gardé sur l'effet produit par le récit sur le narrataire et le thème de la quête. La femme idéale, par sa nature immanente, ne peut exercer une influence directe que sur le sujet, devenant ensuite le narrateur, dont la fonction principale sera justement de raconter la femme. La femme idéale, de par son essence, ne peut fasciner que celui à l'inconscient duquel elle semble répondre. Pour tout le reste des humains elle ne se manifeste que comme une femme moyenne, ordinaire. D'autre part, bien que la plupart de ces contes supposent la présence d'un (ou de plusieurs) narrataire(s), le héros paraît raconter sa propre quête à lui-même.

L'examen du système temporel de la narration nous révèle une autre caractéristique commune à ces contes. Que la quête soit contée dans un récit 1°, ou dans un récit interne, elle l'est toujours au passé. Ce fait est loin d'être surprenant, puisque la narration ultérieure est sans aucune doute la position temporelle la plus fréquente dans les textes narratifs.

Le trait distinctif de la narration ultérieure est que les événements racontés sont déjà achevés au moment de la narration, c'est-à-dire qu'au moment où il prend la parole, l'homme se trouve déjà après la rencontre avec la femme idéale, il connaît donc le dénouement de l'histoire. Maupassant insiste sur le caractère achevé de l'aventure rapportée en l'exprimant à l'aide de procédés plus ou moins directs.

La position ultérieure suppose une certaine distance temporelle entre le moment de la narration et celui de l'histoire relatée. Dans les contes, racontés par un narrateur hétérodiégétique ne se manifestant pas explicitement par un « je », cette distance paraît indéterminée, indéfinie (Cf. les contes *Réveil*, *La Femme de Paul*, *Clair de lune*, *L'Inutile Beauté*). Ces contes ne contiennent aucune indication se référant au système temporel de la narration.

Contrairement à ces contes, ceux qui sont relatés par un narrateur homo- ou autodiégétique, contiennent toujours des indications temporelles plus ou moins directes, renvoyant au moment de la narration. Les narrateurs font souvent allusion au décalage temporel séparant les deux niveaux narratifs, parfois ils l'indiquent même directement. Regardons maintenant par quels procédés le narrateur arrive à exprimer ce décalage.

Le plus souvent le narrateur détermine sa position temporelle, le moment de la narration, par rapport à l'histoire racontée : « Je l'avais rencontrée au bord de la mer à Étretat, voici douze ans environ, un peu après la guerre<sup>12</sup>. » ; « Il y a cinq ans environs, je rencontrais pour la première fois, sur le pont de la Con-

<sup>12</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Adieu*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974-1979, I, p. 1247.



corde, une grande jeune femme un peu forte qui me fit un effet... mais un effet... étonnant<sup>13</sup>. » Dans plusieurs contes, nous pouvons découvrir une coïncidence temporelle partielle entre les deux niveaux narratifs, révélée par le narrateur. Cette sorte de convergence est due à la disparition de la distance originare entre le moment de l'histoire racontée et celui de la narration. À titre d'exemple nous citons le conte *L'Épave* : « Et, depuis lors, nous nous écrivons tous les ans, au 1<sup>er</sup> janvier<sup>14</sup>. » C'est avec cette phrase que le narrateur intradiégétique, après avoir terminé son récit, arrive à son présent, au moment qui signifie son « ici et maintenant ». C'est l'effet exercé par la Femme sur le personnage-narrateur qui sert à allier, sur le plan temporel, les deux niveaux différents.

Pour conclure l'examen de la narration ultérieure, nous devons remarquer sa position temporelle paradoxale : ce type de narration est à la fois temporel (par rapport à l'histoire racontée) et intemporel, car il ne possède point de durée propre. Autrement dit, dans aucun de ces contes, il n'est question de dimensions temporelles de l'acte narratif, ainsi Maupassant assure au récit de ses narrateurs un statut quasiment intemporel.

En étroite relation avec le temps de la narration, nous considérons comme important de résumer nos conclusions sur la fréquence narrative des contes de la quête. La notion de fréquence renvoie aux relations de répétition entre le récit et l'histoire racontée. La lecture des contes de notre corpus a révélé la primauté presque exclusive du récit singulatif : la majorité absolue des contes relate une seule fois l'aventure qui s'est passée une seule et unique fois. (La seule exception est le récit 1° du conte *L'Inconnue*, qualifiée de récit itératif.) Ce type de fréquence désigne la quête comme un événement singulier, raconté dans un acte narratif unique. En général, les narrateurs insistent sur la singularité de l'histoire qu'ils racontent : « J'ai cru aimer, pourtant, pendant une heure, un jour. [...] Voulez-vous que je vous raconte cette courte histoire<sup>15</sup> ? » ; « Voilà ce qui m'est arrivé, à moi<sup>16</sup>. » Les narrateurs, paraît-il, veulent mettre en relief, avant même de commencer leur récit, que l'histoire racontée s'avère être unique.

Outre le discours métadiscoursif, renvoyant au récit même, la singularité de l'acte narratif de la quête peut être exprimée par le discours attributif, du type « dit-il », dans le récit extradiégétique.

<sup>13</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Inconnue*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, II, p. 443.

<sup>14</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Épave*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, II, p. 667.

<sup>15</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Lettre trouvée sur un noyé*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, I, p. 1140.

<sup>16</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Inconnue*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, II, p. 443.

Nous pouvons donc constater que dans les contes de notre corpus la fréquence narrative de la quête, à la seule exception près du récit 1° de *L'Inconnue*, est singulative. Ce trait caractéristique de la fréquence narrative traduit l'idée qui sous-tend les contes en question : la quête est représentée comme un événement unique, particulier. L'absence du récit répétitif consistant à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois – exprime clairement que la quête ne se révèle pas dans l'œuvre de Maupassant comme l'obsession de la Femme, à savoir d'une femme unique, mais plutôt comme l'obsession de la quête elle-même. Ce qui compte dans les textes examinés, c'est la quête de la Femme idéale, la quête interprétée comme unique dans les différents contes concrets, mais éternelle, jamais achevée dans l'ensemble des contes et nouvelles de Maupassant.

Au terme de l'analyse des caractéristiques poétiques des contes de la quête, nous devons conclure que le niveau de la narration a une importance particulière dans la présentation de la femme idéale. L'essence de celle-ci est exprimée dans le récit extrêmement subjectif du personnage-narrateur, à l'aide de la position ultérieure du récit et des interventions du narrateur. Dans les contes de la quête, les traits inhérents aux textes narratifs ont pour fonction de mettre en relief sa caractéristique essentielle : sa position quasiment atemporelle, ainsi que l'effet décisif et durable que la rencontre avec la femme idéale exerce sur l'homme.