Études Francophones Vol. 29
Automne 2018
Dossier plurithématique

Caccia alla beccaccia : Présentations esthétiques dans *La Bécasse* de Guy de Maupassant ou de la chasse aux mots par les mets

Rosanna Gangemi
Université libre de Bruxelles
Université Paris 3

À Bernard Sève
À LCR

« Anecdote du chasseur, relative à la
liaison intime de la férocité de l'amour »
(Charles Baudelaire)

Texte initial des *Contes de la bécasse* de Guy de Maupassant (1850-1893), l'une des dix-sept miniatures de ce recueil, « La Bécasse » se donne à lire comme exemple emblématique d'un art majeur et pourtant intermédiaire, la nouvelle, à laquelle Maupassant rend toute sa fascinante ambiguïté[1]. Précisons que le titre de cette contribution, *Caccia alla Beccaccia*, n'est pas seulement la coquetterie d'un jeu de mots que permet l'italien, il ouvre un prolongement extra-diégétique et même extra-littéraire de notre analyse, que nous aborderons dans la dernière partie de cet article.

« La Bécasse » naquit comme une histoire pour la presse. On sait qu'au XIXe siècle, la presse suscite des formes, des styles et des thèmes différents. Elle exige des écrivains d'autres rythmes de production et les incite à pratiquer des formes narratives brèves, qui peuvent tenir en un paragraphe, voire en quelques lignes, aux éléments grossissants à effet immédiat : des récits fragmentaires, discontinus, migratoires, ajustables, destinés à alimenter la machine journalistique, et qu'on peut lire en relation au surgissement d'une certaine modernité liée au disparate et à la vitesse[2]. Triomphe alors l'impératif éditorial d'une histoire à la fois véridique et inouïe, reposant sur un maximum d'intensité orchestré dans un minimum de traits (Hamon). Même tirée de faits les plus ordinaires, l'histoire la plus banale – qui par sa *brevitas*, mise souvent sur le récit d'une tranche de vie – prend, par la focalisation qui l'isole, une dimension *nouvelle*[3]. Pour ces écrits, les journaux passent souvent commande auprès des écrivains, et si beaucoup s'y aventurent par nécessité économique, certains y prennent goût, d'autant que la

© University of Louisiana at Lafayette ISSN 1093-9334

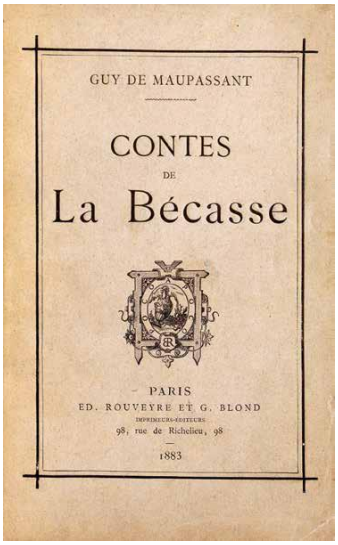
parution de leurs récits en recueil leur permet ensuite de revenir à un projet littéraire ambitieux. Tel est le cas de Maupassant, qui s'est mesuré à plusieurs genres, mais a brillé dans celui-ci, tout en le renouvelant.

Le recueil *Contes de la bécasse*, publié en 1883, trouve en France des illustres prédécesseurs, témoins d'un âge d'or du récit court, notamment Balzac, *Les Cent Contes drolatiques* (1832-1837) ; Stendhal, *Chroniques italiennes* (1855) ; Zola, *Contes à Ninon* (1864) ; Flaubert et ses *Trois contes* (1877). Il vaut la peine de rappeler que dans ce dernier ouvrage figure *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, qui influença Maupassant : conte médiéval comme le *Décaméron*[4], le modèle de référence de la structure narrative des *Contes de la bécasse*, il est également centré sur la chasse, pratiquée dans ce cas-là avec une frénésie de carnage qui ne pourra que trouver son aboutissement dans son contraire, l'ascèse, la sainteté.

Encore une précision, au passage, sur l'influence de l'époque médiévale sur Maupassant, qui avait reçu une solide culture classique : si le Moyen Âge le fascine dans sa jeunesse, il le discrédite dans ses chroniques et ses contes, le jugeant comme une période d'obscurantisme religieux et de superstitions ancestrales – dénoncées dans la nouvelle « Un Normand » (Maupassant)[5] – et, cependant, ses récits courts sont en fait héritiers du fabliau, de la farce et de la sottie (Benhamou), tandis que la « liturgie » qui informe « La Bécasse » (Privat) peut être interprétée comme une démystification des codes religieux. À ceci il faut ajouter que l'encadrement global des *Contes*, fréquemment employé par les auteurs de nouvelles, a été adopté dans l'*Heptaméron*[6] de Marguerite de Navarre. Plus tard nous le retrouverons dans l'anthologie en dix volumes de l'éditeur Dentu, intitulée ouvertement *Le Nouveau Décaméron* (1884-1887), auquel participera également l'auteur des *Contes de la Bécasse*. Tous marquent déjà dans leurs titres les legs du *Décaméron* : dans le cas de Maupassant, les contes de la bécasse, de la *beccaccia* en italien, sont les contes de Boccaccio ; ils sont dans son sillage (Pagès). Il est alors d'autant plus important de tenir compte du modèle emprunté au célèbre Toscan : celui de « récit cadre », qui engendre une structure reposant sur l'oralité de la narration – le « conte » – spécifiquement déployée par l'occasion du convive. Nous allons envisager les liens que ce récit-seuil entretient avec ses propres seuils : cela nous permettra d'explorer ce texte comme une aventure singulière en soi, dans un dialogue imparfait et pourtant réussi avec les autres textes du même recueil. L'articulation des frontières de l'œuvre, qui sont fonctionnelles à sa structure diégétique, permet de discerner dans *La Bécasse* des présentations esthétiques se déployant sous un mode « intra-opéral », « intra-générique » et même « extra-générique ». Nous allons donc défendre l'idée que le récit, qui se déploie également par l'exhibition de ses procédés, nous donne à sentir quelque chose au-delà des faits exposés voués à étendre notre connaissance, comme si l'œuvre contenait en elle-même une sorte de pulsion d'auto-manifestation.

Pour ce faire, il s'agira premièrement d'aborder brièvement l'objet de ce conte, le plaisir partagé des histoires de chasse, rendu possible par la jouissance des plaisirs de la table, car il permettra, au fur et à mesure, des observations d'ordre

philosophique et esthétique, tout en nous faisant plonger dans l'imaginaire propre à l'auteur. Pour citer la fin de « La Bécasse », « voici quelques-uns de ces récits... » (Maupassant 668).


GUY DE MAUPASSANT

CONTES
DE
La Bécasse

PARIS
ED. ROUVEYRE ET G. BLOND
DÉPOSITAIRES-ÉDITEURS
98, rue de Richelieu, 98
1883

Fig. 1 - La première couverture des *Contes de la bécasse*, 1883

Autour de la (bonne) table : des contes à rendre

Née comme prologue de « La Folle », nouvelle précédemment parue dans *Le Gaulois* le 5 décembre 1882 , « La Bécasse » trouve une nouvelle identité et un nouvel abri tout en se chargeant d'une entreprise plus grande à l'intérieur des *Contes de la bécasse*, auxquelles elle rend service. Rencontre fortuite produisant un effet recueil qui, chez Maupassant, n'équivaut pourtant pas à une complète homogénéisation, comme nous le verrons par la suite.

Le titre fait référence à l'oiseau considéré la « reine des gibiers », l'oiseau permettant d'enchaîner le rituel du convive qui clôt l'histoire « La Bécasse », tout en déclenchant les autres. Le rite en question a lieu, chaque automne, chez le vieux baron des Ravots, ancien chasseur resté paralysé, où une coutume existait, sous le nom du « conte de la bécasse ». Lorsque chaque invité avait dégusté son oiseau, le cérémonial voulait qu'après avoir graissé toutes les têtes, le maître de maison officiait « comme un évêque » tirant au sort celui qui seul aurait eu le privilège de s'en régaler. Voici que le partage des fables de la part de cette confrérie se prépare, se savoure, se croque comme les bécasses, mais à une seule des têtes était conféré le pouvoir de se faire instrument du sort[7]. Et le gagnant, pour dédommager les autres, devait raconter une histoire : « vicariance de la parole narrative » pour ceux qui avaient été privés de têtes comme des arts inférieurs (Bonnefis). Par conséquent, d'un coup de fusil à un coup de chance : la chance du plat exquis fruit de la mutilation sacrificielle (Bonnefis), la chance de la prise de parole individuelle et de l'écoute collective par la victoire sur le hasard.

Si « La Bécasse » laisse son lecteur sur sa faim comme les conviés privés des têtes, les nouvelles de ce convive destinées à indemniser tout le monde sont des plats des plus variés. Néanmoins, ces nouvelles se situent presque toutes en Normandie, où Maupassant vécut sa jeunesse et avec laquelle il renoua, dans la dernière phase de sa vie, en quittant Paris pour Étretat. La campagne normande, ses paysans, ses chasseurs, ses aristocrates, sa rempailleuse, ses pêcheurs, ses soldats, son cidre ; mais aussi ses châteaux, ses gentilhommières, où en automne se retrouve pour la chasse la noblesse locale, sont saisis sur le vif dans leur quotidien. Par contre, le recueil, qui accueille comme un écrin précieux et fait la part belle à « La Bécasse » ne tient pas la promesse énoncée par le titre : ce n'est pas une collection d'histoires de chasses. Ou, pour le dire avec Philippe Bonnefis, cet intitulé est un véritable « miroir aux bécasses » (Forestier 46).

Ces histoires, publiées auparavant et séparément dans le plus grivois *Gil Blas* et dans le plus sérieux *Le Gaulois* entre le 19 avril 1882 et le 11 avril 1883 (45)[8], sont rassemblées par la maison d'édition Rouveyre et Blond sous l'égide du thème de la chasse. Mais, en vérité, les seuls récits qui tournent autour de ce sujet sont « La Bécasse », « Farce normande », « Un coq chanta » et « La peur » ; d'autres sont déclenchés par ce thème, comme « La Folle » et, surtout, « La Rempailleuse », obéissant au rituel du convive en étant racontées dans un cercle de chasseurs ; un le cite à peine, « Pierrot ». Mais est-ce que c'était vraiment une « promesse » ? Les librairies de l'époque regorgeaient de livres cynégétiques (43) : le lecteur de Maupassant, en achetant les quotidiens mentionnés, et d'autres, devait bien s'attendre à quelque chose de moins canonique[9]. Et pourtant, il s'agit d'une des critiques plus répandues qui a été faite à l'écrivain : des recueils sans unité, fruit d'une juxtaposition d'histoires obligées à un voisinage forcé, hasardeux, manifestant de l'opportunisme soit de sa part – notons par ailleurs qu'il insista pour ce titre –, soit de ses éditeurs.

Du point de vue des études maupassantiennes, les perspectives ont au fond un peu changé : ce positionnement non orthodoxe, indique Philippe Hamon, est un positionnement de l'auteur éthique, esthétique et philosophique : jouant avec les possibilités du livre, la discontinuité dans le regroupement correspond chez Maupassant à la dimension hétéroclite de la vie (Hamon). Néanmoins, sauf dans le premier conte, c'est la Normandie de son temps et surtout la mort, côtoyant parfois des situations paranormales et insoupçonnées – comme dans « La Peur » – et s'incarnant dans la raison d'être de la chasse[10], qui produisent les « échos » reliant entre elles ces histoires.

Maupassant, pour brider le lecteur comme une bécasse (Privat), constitue un ensemble régi par un cadre narratif classique : chaque texte est assumé par un conteur dans une situation vraisemblable, signalant ainsi le retour rassurant d'une situation donnée. Le récit introductif donne le ton au recueil et scelle le pacte narratif avec son lecteur. L'ancrage géographique et social concourt à l'effet de vérité, présentant des éléments réalistes voire réels[11] – on se souvient que l'auteur les avait conçus pour être publiés dans la presse. De même, le recours à la conversation à travers le repas de chasse, en tant que pratique sinon courante, du

moins rituelle dans le milieu aristocratique de l'époque, est un procédé relevant d'un certain code littéraire rendant crédibles les histoires du recueil.

Fig. 2 - Guy de Maupassant en tenue de chasse,
photographié par Eugène Renouard

Le narrateur n'est pas nommé : ce masque énonciatif délègue sa fonction, dans le cas par exemple de « La Rempailleuse », au médecin du groupe. Le « Je » du narrateur favorise la confusion avec l'auteur, et il faut souligner à ce propos que la date de publication de « La Bécasse » marque un seuil fondamental dans la vie de Maupassant : syphilitique, hanté par la mort, il multiplie ses écrits, tandis que la folie va lentement et inexorablement s'imposer. De plus, il demeure un grand passionné de la chasse – il confectionnait ses propres cartouches, il sélectionnait ses chiens d'arrêt – comme des histoires d'un autre expert célèbre, Ivan Tourgueniev[12]. Et tout comme l'écrivain russe, il utilise la chasse afin de « jouir de la nature en jetant un regard pénétrant sur le monde des humains », pour une prise de parole railleuse sur l'homme plutôt que sur ses exploits cynégétiques (Forestier 59). Si l'art de la vénerie, particulièrement présent entre 1882 et 1884[13], nous semble plus qu'un prétexte, est certes en résonance avec les deux grands thèmes autour desquels le recueil s'ordonne : la jouissance et la mort ou, autrement dit, la chasse à l'amour et la chasse à la meilleure des chasseresses.

Blaise Pascal, dans un fragment, l'avait déjà décelé :

> Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser. (*Pensées* 76) [...] ([...] par une occupation qui les en détourne, ou par quelque passion agréable et nouvelle qui les occupe, ou par le jeu, la chasse, quelque spectacle attachant, et enfin par ce qu'on

> appelle divertissement.) (77) [...] Ils ne savent pas que ce n'est que la chasse et non la prise qu'ils recherchent. (79)

La chasse en tant que « mise à mort culturalisée » par la bête humaine est « codifiée par des règles et des coutumes destinées à contenir la sauvagerie à laquelle elle pourrait conduire » (Simon), et à repousser l'idée de notre finitude.

La quête d'un retour à l'état de nature – d'où la connivence avec le plaisir et la sauvegarde de l'oralité du récit –, de la jouissance de sensations « primitives » et ancestrales, avec toute l'ambivalence morale qui peut entraîner, peut être résumée dans ce passage, extrait d'une lettre que l'auteur écrit à Madame Émile Straus depuis Hammam-Rhira, en Afrique :

> Je repars sur les sentiers avec des élans de bête libre [...] qui boit des impressions, de l'air, et de la lumière. J'ai eu ces jours-là un inexprimable mépris pour les civilisés qui dissertent, argumentent et raffinent. J'aime mieux tirer mon coup de fusil sur un oiseau qui passe, et que je tue, et que je regrette d'avoir tué en le voyant mourir. Et je repars avec ce remords de la bête agonisante, dont les tressaillements me restent dans l'œil. (Forestier 53)

Ces lignes se font l'écho du monde de plus en plus sombre de Maupassant : sous son apparente gaîté, il nous fait entrevoir les multiples visages du mal.

De la représentation à la présentation : une nouvelle d'extrémité

Commençons alors par ce « commencement » qui favorise, par rapport à la suite du volume, la « transition », et occupons son espace. Ici, nous nous intéressons à la dimension de « La Bécasse » en tant que récit-frontière bien précis, postulant que la nouvelle liminaire d'ouverture des *Contes de la bécasse* pose un cadre signifiant pour le recueil. Faisons donc surgir ses enjeux formels.

Avant tout, le titre de ces *Contes* se passe de l'article « les », ce qui lui permet de laisser une porte ouverte, de garder une suspension « heureuse ». Ce manque de déterminant nous indique qu'il ne faut pas s'attendre à une nouvelle finale, en guise d'épilogue, si possible reprenant le fil initial. S'il y a un début qui le déclenche, il n'y a pas une véritable fin, mais seulement une interruption sans congé et sans non plus l'usuel « bruit de porte claquée » (Bury 268)[14].

On constate la présence d'un récit-cadre ou récit enchâssant, à l'instar des *Mille et Une Nuits*, certes chères à l'auteur[15], dans lequel sont emboîtés les autres récits, appelés en narratologie « récits enchâssés » ou « récits encadrés ». Le récit-cadre sert à mettre en place les conditions, matérielles et psychologiques, d'une réception confortable, celle qui relève selon Jakobson de la fonction phatique. Mais, tout en restant dans les catégories du linguiste russe, sa fonction est aussi « poétique », en cela qu'elle permet de faire du message un objet esthétique, qui attire l'attention sur sa propre forme, même de façon minimale. Nous repérons cette

nature esthétique aussi dans son déploiement dans la présentation sensible, avant tout envers elle-même. La nature autoréflexive, « intra-opérale », de cette nouvelle qui annonce ses nouvelles-sœurs se manifeste par son rôle initiatique dans le récit dont elle est partie intégrante et lui permet d'attirer l'attention sur ses propres aspects, de faire retour sur elle-même en tant qu'œuvre renvoyant à l'œuvre dont elle fait partie, telle un récit spéculaire. Ce moment inaugural de la parole collective, comme une mise en abyme du procédé de construction littéraire[16], n'est pas étranger à Maupassant ni dans la vie ni dans ses œuvres – tel est certes le cas des *Soirées de Médan*, publiées en 1880[17].

En suscitant la réflexion sur la narrativité du récit et en faisant prendre conscience de son fonctionnement, la mise en abyme conduit vers une autre considération sous forme de question : ce récit introductif peut-il être qualifié de « paratexte », comme une espèce de préface de toutes ces histoires rapprochées, selon le néologisme heureux de Gérard Genette présenté dans *Seuils* en 1987 ?

Née au bord du genre historique, la préface se distingue par son registre particulier, par sa condition d'énonciation irrévocablement discursive et par son point de vue dit externe sur le contenu de l'œuvre qu'elle précède. Néanmoins, à partir du XVIe siècle, les différents termes se confondent et ils interfèrent avec une multitude d'intitulés possibles pour désigner l'avant-texte, celui de « préface » s'étant généralement imposé[18]. Si notre texte n'est certes pas une préface à proprement parler, en ce qu'il tient au « récit » et n'est pas coupé de toute situation énonciative ou locutoire, il présente une certaine parenté avec la définition de Genette, notamment quand il parle de « frange » qui accompagne le texte « pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation » (*Seuils* 7). « La Bécasse » est une œuvre qui sert « le » texte global, lui donne solennité (Bonnefis 22), tout en se donnant comme son miroir : paraphrasant la célèbre phrase de Balzac, nous pourrions dire que « La Bécasse » est un miroir concentrique où l'univers des *Contes* se réfléchit.

Le titre « exclusif » renvoyant au sujet du recueil donne un statut exceptionnel à cette nouvelle ; de même pour son positionnement. En tant que conte parmi d'autres contes, elle constitue une *prima inter pares*, demeurant toujours « première », vu qu'elle les introduit et les valide à la fois. Par conséquent, d'un côté le texte en question prend un relief considérable en soi, de l'autre il l'acquière face au recueil dans sa totalité. À l'instar d'une vitrine, il doit convaincre le lecteur potentiel de passer ou, mieux, de poursuivre la lecture. C'est la tâche de l'*exordium*, qui forme la partie initiale du jeu de la persuasion : l'orateur doit trouver un début attrayant, en présentant le sujet de manière aussi favorable que possible. Cette confiance s'instaure ici grâce à une présentation qui, différemment de l'introduction de prose antique, anticipe l'œuvre qu'elle introduit tout en s'en distinguant en partie (Herman et Kremer). Notre conte-préface, avec le ton léger et prétendu modeste de la *captatio benevolentiae*, pose le décor, crée une ambiance et captive le lecteur tout en disant du bien de soi (énonçant la promesse des contes qui suivront) sans en avoir l'air (ce ne sont, au fond, que des contes de chasses enjoints

lors d'un repas et désignés par un crâne d'oiseau mouvant). De plus, notre Bécasse, avec son long bec, esquisse un sens, indique un chemin, produit un conditionnement. En donnant le la, elle annonce une présence et justifie une existence. Et pourtant, elle se fait vite oublier : ses personnages ne reviendront plus ; nous avançons dans la lecture en les laissant à leur rite païen de mets et de mots.

Les contes-cadres sont des seuils textuels libres, rayonnants de sens, s'imposant par leur force de vie, au fond souvent euphorique. C'est le cas de notre texte, d'autant plus que les nouvelles suivantes porteront la marque de la caducité et de la cruauté, greffée sur la bêtise et la bassesse, donnant corps à des personnages de petits drames, qui parfois ont en arrière-plan un grand drame comme la guerre (notamment celle contre les Prussiens), jouets de leurs passions et engagés dans la lutte pour l'argent, pour la domination de l'autre, pour la vie. L'ironie ne manque pas, certes, mais aucun de ces contes ne possède la légèreté bienveillante de cette ouverture, qui n'est néanmoins pas exempte de fresques au rire féroce où l'écho de la guerre ne cesse de se faire entendre. Au fond, il est question d'un homme condamné à l'immobilité qui se distrait en « chassant » des oiseaux ; ces histoires de tuerie, de crânes huilés comme le canon d'un fusil proposent d'« indemniser les déshérités » à travers des récits où l'humain effleure sans arrêt l'inhumain.

« La Bécasse », tout en nous posant problème quant à la classification de Genette et de ses disciples, ne peut que s'abreuver à sa source. Même si ici il n'est pas question de préface à proprement dire, nous repérons dans son régime discursif certaines caractéristiques du paratexte, en commençant par son caractère éminemment « fuyant » (selon l'aveu même de l'auteur de *Seuils*), qui relève de son rôle de passeur[19] et de sa forme ontologiquement indécise. Telle une préface, ce prologue accompli et ouvert a un caractère doublement premier, au sens où il représente et présente le texte : il constitue un préalable à la lecture et en propose un éclairage herméneutique. Zone-frontière aidant le lecteur à intégrer un champ de possibles et à se placer dans la perspective d'une direction, elle oriente la lecture, et donc une réception bien précise, qu'elle scelle, tout en déterminant le genre.

L'avant-texte est aussi métatexte : discours surplombant autant que préalable. Pour reformuler les choses : la nouvelle se donne comme la première lecture du texte, incitatrice, et la juste lecture du texte, directrice. On aura reconnu les deux fonctions de base que Genette assignait à la préface, en tant que discours visant à « obtenir une lecture » et à « obtenir que cette lecture soit bonne » (*Seuils* 183), comme une « zone de transaction » où l'on agit « sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente ».

Le deuxième aspect de la fonction fondamentale du discours préfaciel, celui d'obtenir une bonne lecture (« comment lire ? »), relève du caractère métatextuel de l'avant-texte, dans la mesure où il implique une relation de commentaire par rapport au livre, dont il prétend dégager le code et dire le vrai à son sujet. À cet égard il faut rappeler que l'« origine » d'une œuvre pose toujours problème :

> Au XVIIIe siècle surtout, le *topos* du manuscrit trouvé répond à cette vaine tentative réitérée de saisir le récit dans un mouvement rétrospectif sans fin. Outre l'origine du livre, les circonstances de sa rédaction et les étapes de sa genèse, la préface expose également un commentaire justificatif du titre. De là vient que certains voient la préface comme une sorte d'exponent détaché du titre originel, qui se faisait de plus en plus long. (Herman et Kremer)

Les explications ou argumentations de nature stylistique, historique ou rhétorique déployées par la préface ont toujours eu pour but de justifier l'existence du texte littéraire, en donnant pour vraie la représentation des rapports imaginaires qui autorisent la fiction (Rigolot).

Ce croisement entre le monde réel et la fiction de l'œuvre, entre le désir et l'attente qui est constitutif du liminaire, doit être pensé dans le double rapport que celui-ci entretient avec l'œuvre elle-même, dont il est jugé inséparable : dire l'œuvre et la présenter. Dire l'œuvre comme si l'introduction pouvait la pointer du doigt pour clarifier le statut de cette parole impuissante à se dire elle-même, et présenter l'œuvre en en commentant le sens pour diriger l'attente du lecteur vers une prise de vue sémantique idéale (Kremer), mais aussi pour orienter l'expérience sensible. Indépendamment de sa fonction auxiliaire de présentation de l'œuvre, qui passe dans les *Contes* par l'annonce de sa vocation anthologique (Bonnefis), « La Bécasse » a une fin propre : elle peut vivre à son propre compte, tout en restant espace de fuite vers les textes successifs. Or, dans cette autonomie diégétique, le texte déploie aussi sa force sensible en tant qu'œuvre sous forme de conte qui contient en son sein un autre conte, ce qui nous place ici du côté de la présentation esthétique dite « intra-générique ». Malgré sa fonction de conte introduisant les autres contes, il n'épuise pas sa raison d'être. En tant que prologue-conte présentant lui-même un conte, l'œuvre interpelle son propre genre, elle donne à voir l'ensemble de ses procédés.

Le texte de fiction devient donc par sa vocation intime le lieu articulant une histoire de fiction à même de déclencher d'autres histoires de fiction. Ce discours narratif est le mouvement qui ouvre le cercle de la parole pour rendre possible d'autres moments d'oralités. Il y a au fond une perpétuelle négociation, un jeu dialectique entre l'intérieur et l'extérieur de soi, qui crée un effet de présence comme point de focalisation d'une densité qui nous attire, une tension vers le corps du sujet, en dehors de l'espace de la fiction et de ses règles (Wanlin).

Pour terminer, le lieu où se déroule le dîner est une chambre à images, déclenchées par les mots du gagnant, qui remémore ses fabuleuses aventures, qui s'ajoutent à celles évoquées dans les livres, grands transmetteurs d'images à lire, dans les moments solitaires du baron, un mutilé à l'instar de l'auteur, affligé par la détérioration de sa santé, qui a gardé comme plaisir de l'existence la parole et le simulacre palliatif d'une chasse pratiquée à la fenêtre, cloué à son fauteuil, avec la complicité de ses valets[20]. Le baron et l'auteur, il nous semble, se rejoignent

complètement, sans même le recours au jeu du « Je ». À ce baron « bienveillant », qui fait « précipiter » chez lui ses invités en quête de têtes onctueuses, nous devons ces terribles histoires, desquelles, au fond, il est désormais à l'abri.

Fig. 3 - Gravure de bécasses, auteur et année inconnus

Autour de la table : Racconto di caccia

Le récit court, par sa dynamique unificatrice où le moindre détail fait sens, présente souvent une prose que, en jouissant « des bénéfices éternels de la contrainte » (Baudelaire)[21], nous pourrions définir comme picturale. En effet, « La Bécasse », nous l'avons dit, paraît en 1883, trois ans avant le tableau d'un peintre de Brescia, Achille Glisenti (1848-1906)[22]. Intitulée *Racconto di caccia,*[23] cette œuvre picturale est un remarquable représentant de la dimension narrative que la peinture a longtemps véhiculée, ainsi qu'un rare exemple de la transposition de notre sujet-prétexte : la transmission d'un fait de chasse. Rappelons au passage que si la chasse a toujours eu une place importante dans l'histoire de l'art, son sous-thème, le récit de chasse, reste une rareté, comme si la traduction iconique de ces actions et émotions avait quelque chose d'ineffable.

Examinons donc ce jeu de miroirs « trans-générique ». Comment la peinture s'approprie-t-elle un thème si largement traité dans sa déclinaison mineure? Comment rendre en image la remémoration partagée d'une action? Comment traduire l'indicible sans recourir à la didascalie ? Par un tableau de genre qui s'aventure hors des contraintes académiques et entre en résonance avec la densité typique de la nouvelle, « ce petit cadre où tout doit se voir de si près »[24]. La scène en question est vibrante, animée par l'expressivité des visages, la mimique gestuelle et la vivacité des couleurs ; elle semble vivante. Le cadre restreint aux personnages dans un lieu clos amplifie la tension et guide l'imagination. C'est l'essence de la peinture de genre, qui est l'art de représenter la réalité fluide, contemporaine, que le peintre a vue de ses propres yeux – contrairement, par exemple, à la réalité historique, dont nous ne pouvons pas souvent avoir une expérience directe, qui doit se reproduire en forme conclue (Dostoevskij 112).

Si la sémantique dominante est la narration de l'entreprise, plusieurs thèmes s'y raccordent : la condition paysanne (contrairement à la « Bécasse », c'est le contexte rural de l'Italie du Nord qui a interpellé l'artiste) avec son décor d'intérieur modeste mais plein de dignité, les plaisirs simples de la vie familiale réunie autour de la table à manger, l'« humeur hâbleuse » (Maupassant 667) du protagoniste, sa joie, probablement savourée pendant toute la partie de chasse, du fier partage de l'aventure vécue. Mais le tableau ne s'épuise pas dans sa mise en scène. Y a-t-il un tableau sous-jacent ? Certes, c'est le récit même, celui qui ne nous est pas octroyé. Glisenti n'a pas peint avant ou bien après ou même à côté cet homme dans le bois au milieu de l'entreprise qui fera l'anecdote de cet humble foyer. Elle se montre, tout en restant cachée par le biais des figures représentées, restituée dans une sorte de capture d'écran, un arrêt sur image, sans son, sans texte, destiné à confirmer par la peinture la puissance évocatrice que l'écrivain, en esquissant ses personnages en observateur méticuleux visant à l'essentiel, attribuait au regard et au geste. Les deux œuvres, en empruntant à Mariane Bury cette efficace expression qu'elle réserve à Maupassant, « nous livrent la quintessence plutôt que le récit d'une expérience » (*La poétique de Maupassant* 234).

Fig. 4 - Achille Glisenti, *Racconto di caccia*, 1886

Remarques conclusives

La présence de l'œuvre, sa présentation, est indissociable de sa manière de s'exposer, de se rendre objet sensible, d'offrir des « épiphanies poétiques ». Les réflexions suscitées par notre analyse de « La Bécasse » nous ont permis de creuser ces dimensions esthétiques. Nous avons vu que ce récit est une sorte de préambule ou bien un *proemium*, pour utiliser le terme propre au *Décaméron*, dont il reprend le dispositif. Cependant, « La Bécasse » est *proemium* et *introduction* fictionnelle à la fois, qui restent séparés chez Boccace, et le recueil n'a pas d'*épilogue*, car l'œuvre de Maupassant reste ouverte comme son récit initial.

Notre prologue assume la forme d'un métatexte fictionnel qui jette d'un coup le lecteur dans l'« histoire ». Pendant que l'œuvre est introduite, elle est

également montrée (Herman et Kremer). Pour ce faire, ce prélude déguisé en « conte » – la particulière brièveté et l'insistance diégétique sur l'aspect oral nous encouragent à accepter cette désignation générique de l'auteur, plutôt que celle de « nouvelle » –, en tant que texte-miroir qui joue avec notre attente de récit nous annonçant une multitude d'histoires, est une œuvre relevant de la présentation esthétique « intra-opérale », se déployant par la figure de la mise en abyme, car l'unité narrative contient en miniature la totalité narrative tout en présentant l'acte narratif, qui est l'action de raconter une histoire. Sa présentation esthétique relève donc également du paradigme « intra-générique ».

C'est par son essence-limite, par « sa fonction privilégiée de microstructure révélatrice » (Herman et Kremer), qu'elle laisse entrevoir son motif scriptural. Si « l'existence de la préface implique l'impuissance du texte à se présenter lui-même » (Cayuela 225), l'ensemble des *Contes de la bécasse* a besoin de « La Bécasse », et trouve dans ce paratexte non orthodoxe, qui est un texte à part entière, une raison d'être de nature discursive et un reflet de soi-même. Ce qui nous a amenée à rejoindre Andrea Del Lungo dans l'idée que si l'interprétation d'un texte liminaire est complètement différente suivant qu'on le considère dans son autonomie ou qu'on l'articule au texte qu'il précède ou qu'il entoure, « c'est dans cette deuxième perspective qu'un travail, notamment d'ordre théorique, reste à faire » (« *Seuils*, vingt ans après » 98), basé sur une mise en question de l'ambiguïté du paratexte dans la vision de l'auteur de *Seuils*. À cet égard, une distinction entre paratexte et métatexte, ou « entre le paratexte en tant que *lieu* de discours et le commentaire en tant que *forme* de discours », s'avère nécessaire (98). Voici une brèche dans laquelle une nouvelle perspective de réflexion dans les études sur la matière préfacielle pourrait s'ouvrir.

Nous avons également montré que l'œuvre est aussi, telle une poupée russe, conte conteneur de conte. Ce micro-récit qui déclenche un ensemble de récits, contient à l'intérieur un sous-récit. Nous avons donc défendu l'idée que l'œuvre construit son sens aussi par son déploiement esthétique à travers sa relation avec soi-même et son propre genre. Donc, un conte, œuvre devenue à part entière – libérée de « La Folle », elle se démontre capable de se passer de l'ouvrage « présenté » tout en le servant –, qui a en son sein un autre conte, nous annonce sa prothèse polyphonique, en nous faisant songer à un univers narratif composite qui se révélera surprenant et imprévisible.

Nous avons enfin proposé une résonance inédite de « La Bécasse » , un miroir fait de pinceaux et de toile : c'est *Racconto di caccia*, représentation d'une sociabilité conteuse d'un admirable et méconnu peintre italien, Achille Glisenti, appartenant à l'école réaliste. Mettant de côté l'incertitude sur le fait que Glisenti avait pu lire la nouvelle de Maupassant, nous mettons le tableau en question en dialogue avec « La Bécasse », et donc la « ligne lombarde » avec la « veine normande ». Qu'elles se soient effleurées ou pas, en entamant un dialogue « trans-générique » qui favorise l'« éclairage réciproque » cher à Oskar Walzel (1917), nous défendons l'idée que les deux œuvres forment un couple idéal qu'il était temps de réunir. C'est au non-dit que le conte et le tableau (sa « réponse »), mis vis-à-vis se

mesurent, la charge de l'implicite se faisant « une mise en voix de l'indicible, simulacre d'un récit dont nous ne voyons que la partie immergée » (Blin 193). Par conséquent, la complémentarité thématique s'appuie sur un « savant équilibre », propre aux deux œuvres, « entre narration et suggestion », qui participe à la crédibilité à la base de la rhétorique du réel, tout en poursuivant le beau (Bury 238)[25].

En guise de conclusion, que nous laissons certes ouverte, nous nous permettons d'apporter un prolongement à cette réflexion. « La Bécasse » ne nous révèle aucune des histoires prétendues contées par les chasseurs du baron des Ravots, car elle annonce, elle autorise le tout, mais elle se renferme sur elle-même par une agréable suspension ; dans *Racconto di caccia*, le réalisme n'épuise pas le tableau et l'« appréciation esthétique » passe également par la promesse du récit, où la gestualité animée du protagoniste et le renard sans vie sur les jambes de l'enfant ouvrent la voie à notre imagination. Par conséquent, ce qu'il reste de la chasse demeure au fond insaisissable. Néanmoins, si nous souhaitons absolument mettre dans la bouche du chasseur de Glisenti des mots, nous les repérerons sous la « plume » de Maupassant, dans un autre de ces *Contes*, et notamment dans « Menuet » : « J'avais envie de rire et besoin de pleurer » (« Menuet » 640)[26].

Ouvrages Cités

ALLUIN, B. et SUARD, F. *La Nouvelle. Définitions, transformations*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. « Journaux intimes ». *Œuvres complètes. Tome 1*. Paris : Gallimard, 1975 (1887).

———. *Théophile Gautier*. Paris : Éditions Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

BENHAMOU, N. « Le Moyen Âge dans l'oeuvre de Maupassant. Histoire, légende, poétique ». *Les bibliothèques médiévales du XIXe siècle*. Département des littératures de l'Université Laval, vol. 37, numéro 2, printemps 2006. http://id.erudit.org/iderudit/013676ar.

BLIN, J-P. « Enseigner la nouvelle : Perspectives et limites d'une didactique ». Dans J. Gratton et J-P Imbert. (dir.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan, 1997.

BONNEFIS, P. *Comme Maupassant*. Lille : Presses Universitaires Septentrion, 1981.

BURY, M. *La poétique de Maupassant*, Paris : Sedes, 1994.

CAYUELA, A. *Le Paratexte au siècle d'or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Genève : Droz, 1996.

COGNY, P. *Maupassant - Peintre de son temps*. Paris : Larousse, 1976.

COMETA, M. « Vedere la folla ». *Vedere - Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*. Palerme : Duepunti e-Edizioni, 2009.

DÄLLENBACH, L. « Mise en abyme et iconicité ». *Littérature (29) 1* (1978) : 116 -128.

MAUPASSANT, Guy. *Contes et nouvelles. Tome 1*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974 (1883).

———. *Œuvres complètes. Correspondance*. Genève : Edito-Service, 1973, lettre 536, t. III.

DOSTOEVSKIJ, F. *Diario di uno scrittore*. Florence : Sansoni, 1981 (1876)

DEL LUNGO, A. « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette ». *Littérature 155 (3)* (2009) : 98-111.

FORESTIER, L. « Chasse et imaginaire dans les contes de Maupassant ». *Romantisme. Revue du XIX siècle 129* (2005) : 41-60. http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2005_num_35_129_6621.

GENETTE, G. *Seuils*, Paris : Seuil, 1987.

GRANDADAM, E. *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

GREGH, F. *La fenêtre ouverte : Pages Sur V. Hugo, P. Verlaine, etc.* Paris : Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1901.

GOYET, F. *La Nouvelle (1870-1925)*. Paris : PUF, 1993.

HAMON, P. « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Poétique du récit*. Paris : Points-Seuils, 1977.

HERMAN,J. et KREMER, N. « Préface ». https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/308770/2/Pr%C3%A9face.pdf.

JAKOBSON, R. *Saggi di linguistica generale*. Milan : Feltrinelli, 1994 (1963).

KREMER, N. « Note sur la préface romanesque : de la présentation à la représentation ». http://www.fabula.org/atelier.php?Entrer_dans_le_roman, 2015

PAGES, A. *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*. Paris : Perrin, 2014.

PASCAL, B. *Les Pensées*. Paris : Seuil, 1962 (1670).

PRIVAT, J-M. « Il devait conter une histoire ». *Cahiers de littérature orale 72* (2012). http://clo.revues.org/1736.

RIGOLOT, F. « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires ». *L'Esprit créateur (27) 3* (1987) : 7-18.

SIMON, A. « De la chasse au carnage dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » (Flaubert) ». *L'Esprit créateur (51) 4* (2011) : 32-44.

VALAZZA, N. *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

VOUILLOUX, B. *Le Tournant « artiste » de la littérature française - Écrire la peinture au XIXe siècle*. Paris : Hermann, 2011.

WALZEL, O. *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin : Reuther & Richard, 1917.

WANLIN, N. « Le moment critique d'une théorie de la représentation ». http://www.fabula.org/revue/cr/166.php.

ZOLA, E. *Obsèques de Guy de Maupassant* (1893) http://www.clpav.fr/maupassant/TEXTE/les%20obseques%20de%20Guy%20de%20Maupassant.pdf.

Notes

[1] « On dirait que Maupassant brasse les diverses acceptions historiques - particulièrement labiles voire contradictoires - du terme « conte » et que cette polysémie confuse brouille les assignations génériques habituelles et conventionnelles. » (Privat)

[2] Voir la Préface de Philippe Hamon à Emmanuèle Grandadam, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007. Nous mettons également en évidence que le poids de la nouvelle dans la presse s'accroît à mesure que le réseau ferroviaire s'intensifie.

[3] Nous rappelons que le terme de *nouvelle* est issu du latin populaire *novella* ; il a donc la nouveauté au cœur de son étymologie. Avec le plaisir du convive entre « confrères », voici le désir du Baron obligé à l'immobilité : s'informer à partir des faits divers d'un monde qui lui fut cher et duquel il ne fait plus partie.

[4] Entre 1349 et 1353, Boccace compose le *Décaméron*, recueil en prose de cent nouvelles : pendant dix jours, dix aristocrates réfugiés à la campagne, loin de la peste qui ravage Florence en 1348, raconteront des histoires à tour de rôle, où l'amour est le sujet principal.

[5] Le père Mathieu exploite la naïveté et la religiosité des paysans en créant un culte inspiré de la dévotion faite à Marie et destiné à protéger les filles-mères.

[6] La date correspondant à la publication la plus fidèle est encore objet de débat ; nous nous limitons à rappeler que les premières éditions datent de 1558/59.

[7] « Celui des invités que désignait, en s'arrêtant, le long bec pointu devenait maître de toutes les têtes [...] » (Maupassant 668). Ce passage nous offre une des possibles explications du choix du singulier pour le titre : c'est un crâne de bécasse, et seulement un, à la « tête » de cet appareil fonctionnant « en manière de tourniquet », voué à décider du sort narratif de la soirée chez le baron et, par conséquent, de tous les contes successifs. Donc, une des têtes de « l'incomparable oiseau » désigne une autre tête, celle du chasseur-conteur rendu « maître de toutes les têtes ». En même temps, le singulier confirme la nature allégorique de la chasse, qui se reflète également dans le titre du recueil. Le pluriel, par contre, l'auteur le réservera à une nouvelle successive : « Les Bécasses », parue en 1885 dans le *Gil Blas*.

[8] Forestier met ici en évidence que l'auteur, afin de créer « une forme supplémentaire de vraisemblance » (45), essaie de favoriser une correspondance entre la première publication dans la presse de ses récits autour de la chasse et la période de l'année de l'ouverture et de la pratique de la chasse.

[9] J.-M. Privat, dans « Il devait conter une histoire », met en évidence que les histoires de chasse sont classées dans l'*Index* Aarne-Thompson (1964) « du n° 1890 au n° 1909, sous-section des contes de mensonges ».

[10] Fernand Gregh notait bien que « [...] la mort ne l'a pas moins bien inspiré. Son œuvre en est comme la continuelle méditation à travers la brutale joie de vivre. » (*La fenêtre ouverte* 158).

[11] D'ailleurs, le vieux Baron de Ravot « exigeait de chacun le récit fidèle de sa journée » (Maupassant 667), lui qui « adorait [...] aussi les histoires vraies arrivées dans son entourage » (666).

[12] Il cite *Mémoires d'un chasseur*, sous le titre de *Mémoires d'un seigneur russe*, dans sa chronique du 5 septembre 1883, intitulée *Ivan Tourgeneff* (l'écrivain russe était décédé en France deux jours avant). Il rend Tourgueniev conteur dans « La Peur » (nouvelle homonyme mais successive à celle des *Contes de la bécasse*, parue sur *Le Figaro* le 25 juillet 1884) et dans la chronique *Le Fantastique* (*Le Gaulois*, 5 septembre 1883) (Forestier 44).

[13] Curieusement, remarque Forestier, à l'exception d'*Une Vie*, où il y a quelques allusions, le thème de la chasse n'a pas de place dans les romans de Maupassant.

[14] Sur le prolongement chez Maupassant de la vie de l'écrit dans le non dit suggéré et les procédés pour faire travailler l'imagination du lecteur, M. Bury précise : « S'il est vrai que la clôture réaliste, comme l'affirme A. Kotin-Mortimer « coupe la parole au texte, l'arrête, le fige », du point de vue du dit, elle instaure aussi une dynamique du point de vue du non dit, après l'acte de lecture : invitation à relire, invitation à réfléchir, à sentir [...] » (247).

[15] Maupassant évoque la figure de Schéhérazade dans « Une Veuve » : « Les chasseurs narraient des aventures à coups de fusil, des boucheries de lapins ; et les femmes se creusaient la tête sans y découvrir jamais l'imagination de Schéhérazade », publié dans *Le Gaulois*, le premier septembre 1882.

[16] Lui a fait écho Lucien Dällenbach : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (18).

[17] À ce propos, ce témoignage anecdotique que Maupassant envoyait en 1880 au *Gaulois* nous apparaît comme l'ancêtre de « La Bécasse » : « Nous nous trouvions réunis, l'été, chez Zola, dans sa propriété de Médan. Pendant les longues digestions des longs repas (car nous sommes tous gourmands et gourmets, et Zola mange à lui seul comme trois romanciers ordinaires), nous causions. Il nous racontait ses futurs romans, ses idées littéraires, ses opinions sur toutes choses. Quelquefois il prenait un fusil, qu'il manœuvrait en myope, et tout en parlant, il tirait sur des touffes d'herbes que nous lui affirmions être des oiseaux, s'étonnant considérablement quand il ne retrouvait aucun cadavre. » (Privat)

[18] Voir Jan Herman et Nathalie Kremer, « Préface ». Nous rappelons, au passage, la définition de préface que donna le lexicographe Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel* (1690) : « [...] l'avertissement qu'on met au-devant d'un livre pour instruire le lecteur [...] de ce qu'il a besoin de savoir pour en tirer de l'utilité et lui en faciliter l'intelligence. ».

[19] « [...] je crois en effet que l'efficacité de l'analyse du paratexte - que je limiterais donc à ce que Genette appelle le péritexte - tient à la conception de celui-ci comme un lieu, et non comme une forme : comme un espace de passage et de contiguïté permettant l'étude d'une relation entre le dehors et le dedans. » (Andrea Del Lungo 98).

[20] La vue *extra muros* dont le baron jouit nous ramène à August Langen et à sa catégorie de *Rahmenschau* : le regard « encadré », que Langen considère comme la forme fondamentale de la rationalisation du voir commencée lors de l'Illuminisme, antidote à toute digression oculaire romantique, passage obligé de la « *finestra* » albertienne jusqu'au « *Guckkasten* » du XVIIe siècle, peut se voir comme l'ancêtre des dispositifs scopiques modernes (Cometa 11).

[21] L'écrivain y expose certains propos sur le genre de la nouvelle déjà évoqués dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857).

[22] Vendu chez Christie's New York jeudi 25 mai 1995 à un acheteur privé. Il nous en reste une photographie auprès de l'Archive des Civici Musei de Brescia.

[23] Voir dans la section « Annexes », fig. n. 4.

[24] Nous devons cette définition de la nouvelle à Joseph-Arthur, comte de Gobineau, qui compare sa prose ciselée à celle de la poésie, cité par René Godenne dans Bernard Alluin et François Suard (dir.), *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 105.

[25] Comme l'écrit justement M. Bury, l'écrivain, « qui goûte en amateur la peinture et les beaux arts » (98), « [...] s'apparente étroitement au peintre avec lequel il rivalise à l'occasion. La technique même à laquelle Flaubert l'exerça durant ses années d'apprentissage témoigne d'une conception picturale de la création littéraire. » (97).

[26] Cette affirmation du narrateur nous semble également une déclaration existentielle de son auteur. De plus, nous repérons une résonance de toute suggestion dans l'éloge funèbre d'Émile Zola pour Maupassant, jugé comme celui qui avait ouvert « une brusque fenêtre sur la vie » : « On l'aimait parce qu'il avait [...] la gaîté brave qui persiste quand même sous les larmes. » (*Obsèques de Maupassant*).