



HANS FÄRNLÖF

Université de Stockholm

 0000-0002-5327-4481

Lieux ludiques : « Les Prisonniers » de Maupassant

Literary Topoi, Literary Play: “The Prisoners” by Maupassant

ABSTRACT: This study examines the role of topoi in the short story “Les Prisonniers” (The Prisoners) by Maupassant. For historical reasons, the notion of *topos* is preferred to that of the stereotype, as the latter indicates a manner of conceiving reality from a 20th century perspective (and thus posterior to Maupassant’s authorship). The analysis of the topoi shows that the author brings to play intertextual references linked to the tradition of the folktale and the short story. In foregrounding the story, Maupassant prepares two opposing scenarios. Following the transgressive plot, the initially dominant features of the story are overthrown. The functionality of the narrative elements, entering as units in an elaborated plot, leads to a view of the story primarily as a fictional construction playing with topoi, rather than as an expression of Maupassant’s stereotyped vision of reality.

KEY WORDS: topos, Maupassant, folktale, short story, “Les Prisonniers”

Pour une interrogation critique portant sur la présence de stéréotypes, d’idées reçues ou de lieux communs dans la littérature, l’œuvre de Maupassant se présente indiscutablement comme un matériau digne d’intérêt. Héritier de Flaubert, Maupassant prolonge à sa façon la peinture d’un réel où s’amasse une panoplie de personnages qui semblent répondre à un bon nombre de définitions ironiques fournies par le maître dans son *Dictionnaire des idées reçues*. Cependant, on se gardera de faire l’amalgame des mondes fictifs créés par les deux auteurs, de même que de confondre les notions clés que nous venons d’énumérer. À ce propos, il nous a semblé intéressant de confronter la problématique du stéréotype et du lieu commun à l’historicité du XIX^e siècle et à la généricité de la nouvelle, aspects que nous tenterons d’éclaircir dans la discussion méthodologique qui va suivre. La nouvelle « Les Prisonniers » (1884), où Maupassant joue sur certains lieux communs pour ensuite les dépasser par une mise en intrigue originale, servira ensuite d’objet d’analyse concret pour exemplifier nos propos.

Stéréotypes, idées reçues et lieux communs dans les nouvelles de Maupassant : à la recherche d'une méthodologie opérationnelle

Partons de l'acception du *stéréotype* donnée par le *Trésor de la Langue Française* : « Idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir ». Cette définition n'est pas fautive, mais elle reste si générale qu'elle peut embrasser le *stéréotype*, l'*idée reçue* et même le *cliché*. Il importe alors de distinguer ces termes. On réserve normalement le terme de *cliché* aux expressions linguistiques toutes faites. Son emploi induit une étude de l'expression orale des personnages, chemin tout à fait légitime, mais qui nécessite, pour être réellement pertinent, la maîtrise d'outils linguistiques hors de notre domaine d'expertise. L'*idée reçue*, quant à elle, dénote une opinion communément admise, donnée pour vraie ou évidente, mais qui est pourtant plus ou moins erronée. Une telle opinion ne concerne qu'une circonstance ou qu'un fait isolé (le fonctionnement d'un processus naturel, le déroulement d'un événement historique, la citation faite par un personnage célèbre, etc.). On ne pourrait donc le mettre sur le même plan que le *stéréotype*, qui déploie tout un schème d'implications sociales, souvent constitué de multiples qualifications et propriétés, dans lequel on fait entrer tant bien que mal l'individu et l'individuel (qualification d'un métier, d'une nationalité, etc.).

D'après ces définitions, la notion de stéréotype devrait convenir, à première vue, à l'étude de tout texte littéraire qui ancre l'histoire dans un contexte sociohistorique (ou qui renvoie allégoriquement à la société), comme c'est le cas chez Maupassant. Toutefois, on pourrait émettre des réserves à l'égard de l'idée d'appliquer telle quelle cette notion sur un texte du XIX^e siècle. Lorsque le terme de *stéréotype* apparaît dans les dictionnaires à la fin du XVIII^e siècle, c'est seulement dans son sens typographique. Il faudra attendre 1954, toujours selon *Le Trésor de la Langue Française*, pour voir l'introduction de l'acception sociologique et psychologique du terme. Comme l'a montré AMOSSY (1991), le stéréotype ne se forme qu'au moment où la catégorisation du réel prend une forme réduite et incorrecte¹, développement qui ne sera visible qu'au cours du XX^e siècle. Au XIX^e siècle, les idées générales n'ont pas encore pris la forme de stéréotypes, car c'est simplement « la banalité d'expression et de pensée » qui est « partout traquée » (AMOSSY, 1991 : 10). AMOSSY (1989) insiste plutôt sur l'importance du *type* pour la représentation dix-neuviémiste du réel, moyen par lequel

¹ AMOSSY (1991 : 10) : « [l]a conscience du stéréotype [...] n'émerge qu'à partir du moment où l'on devient sensibilisé au caractère réducteur et souvent nocif des schèmes collectifs figés ».

l'écrivain arrive à synthétiser dans un personnage les qualités d'une catégorie sociale. Ce portrait n'est ni nécessairement faux ni réductible à des idées reçues, mais cristallise le social dans la représentation d'un individu.

L'emploi du stéréotype en tant qu'outil opératoire pour cerner le monde maupassantien impliquerait donc une méthodologie tronquée, qui nous obligerait de préciser que les traits conçus aujourd'hui comme stéréotypes, en raison de la distance historique et conceptuelle qui nous sépare de l'époque de Maupassant, n'étaient pas forcément envisagés de la sorte de la part de l'écrivain lui-même. Or, à procéder ainsi, quelle serait la pertinence réelle de la notion ? C'est pourquoi nous avons opté pour une étude des *lieux communs* chez Maupassant, c'est-à-dire des motifs traditionnels, récurrents et aisément reconnaissables. En déplaçant la problématique des domaines idéologique (le stéréotype), sociolinguistique (le cliché) ou épistémologique (l'idée reçue), pour la situer dans celui de l'écriture (*topoi*), nous visons à explorer des caractéristiques de la narration de Maupassant, et plus précisément comment l'auteur fonde l'art du récit sur un investissement de *topoi* afin d'explorer leur potentiel narratif.

L'étude se centre sur le genre de la nouvelle, pour des raisons quasi naturelles. Du fait que la forme réduite de la nouvelle invite à des caractérisations rapides et confère une haute fonctionnalité aux personnages, l'exploration des lieux communs y trouve plus naturellement sa place que dans des formes plus étendues, comme le roman, qui demandent une caractérisation plus complexe des personnages. Précisons aussi que les nouvelles de Maupassant sont souvent très courtes (même pour des nouvelles), ce qui renforce la dimension fonctionnelle des éléments narratifs, qui sont, eux, soumis à l'histoire narrée². Pour illustrer ce propos, rappelons le portrait de son personnage le plus connu, Boule de suif :

Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme [...]. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir ; et là-dedans s'ouvraient, en haut, deux yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans [...].

« Boule de suif », MAUPASSANT, 1974 : 91

Maupassant met ici en relief plusieurs traits caractéristiques, dont certains associés à la *nourriture* (lard, saucisses, pomme). En termes traditionnels, on dirait que cet aspect remplit à la fois une fonction « syntaxique » et « paradigmatique ». Dans la *structuration du récit*, la nourriture est concrètement liée aux deux scènes de repas qui forment le cadre interne de l'histoire (du début du drame, où Boule de suif partage ses victuailles avec ses compagnons de voyage, jusqu'à la fin, où les autres refusent d'admettre la prostituée souillée en

² Cette circonstance s'explique avant tout par le fait que Maupassant publie régulièrement ses écrits dans des quotidiens, et qu'il ajuste le format narratif en conséquence.

leur compagnie) ; dans la *mise en intrigue*, les notations alimentaires indiquent, par configuration métaphorique, que la protagoniste est appétissante et un objet de valeur. C'est une femme-objet, une femme-marchandise qui sera l'enjeu d'une affaire de pouvoir sexuel et économique (où elle finira d'ailleurs par être *consommée* d'une certaine manière).

Maupassant dresse donc un portrait dont la fonction n'est pas en premier lieu de renvoyer au réel, mais de s'intégrer au récit de cette façon particulière qu'exige le genre de la nouvelle, c'est-à-dire par l'établissement de relations étroites entre action et configuration³. Cela n'implique pas que Maupassant crée des histoires fantaisistes, où les éléments narratifs obéiraient à une pure logique fictive. Au nom de la vraisemblance, notre auteur respecte le cadre référentiel. En revanche, l'exemple de Boule de suif nous rappelle que Maupassant nous livre avant tout des histoires où l'action prime sur la caractérisation du personnage, poétique d'ailleurs conforme aux écrits d'Aristote⁴. C'est dans cette perspective que nous allons maintenant explorer les liens patents entre topoï et intrigue dans « Les Prisonniers ».

« Les Prisonniers »

Ce conte se déroule pendant la guerre franco-prussienne, dans un petit village à la campagne dans les Ardennes. Dans la forêt vivent une vieille bûcheronne⁵ et sa fille Berthine avec le vieux père Nicolas, alors que le mari de Berthine est parti pour rejoindre l'armée. Un soir d'hiver, lorsque Nicolas est sorti en reconnaissance pour ensuite dîner chez le commandant de la milice locale, une troupe de Prussiens arrive à la maison forestière et demande un abri. Durant la nuit, ils sont réveillés par des coups de feu. Berthine leur annonce que les Français s'approchent et leur conseille de se cacher dans la cave, après quoi elle les y enferme par la trappe. Elle envoie ensuite le vieux père, qui ne tarde pas à rentrer, chercher la milice locale pour que celle-ci s'empare de l'ennemi.

On peut identifier plusieurs topoï dans cette histoire. Pour commencer, nous reconnaissons les *femmes abandonnées à leur sort* suite à l'absence du père. On sait que cette absence peut s'interpréter comme l'équivalence d'une absence de

³ Comme en témoigne ce résumé donné par GROJNOWSKI (1993 : 77) : « Les théoriciens de la nouvelle, comme certains novellistes, assimilent volontiers le récit bref à un tableau (E. Poe), à un paysage (B. Eikhenbaum) ou encore à une forme géométrique (J. Cortázar) ».

⁴ La primauté de l'action est exprimée entre autres dans le chapitre VI, où Aristote explique que le drame consiste avant tout en l'imitation d'une action.

⁵ Il est symptomatique que la mère ne soit pas dotée d'un nom : cela s'explique par le fait qu'elle joue un rôle secondaire ou « négatif » dans l'intrigue, comme nous le verrons.

l'ordre, et cet aspect est renforcé par l'insistance de la mère sur le fait qu'elles se trouvent dans une position précaire. Au fur et à mesure que la nuit commence à tomber (et les Prussiens à approcher), elle fait état de ses inquiétudes : « J'aime pas, dit-elle, quand le père est dehors. Deux femmes ça n'est pas fort » (MAUPASSANT, 1979 : 408⁶) ; « Sais-tu à quelle heure rentrera le père ? » (410) ; « Oh ! mon Dieu ! et le père qu'est pas là ! » (410).

Cette crainte est toutefois contrebalancée par le courage de la fille. Si la mère dit qu'« [...] y a p't-être bien des Prussiens et des loups qui rôdent », la fille déclare : « [...] je tuerais ben un loup ou un Prussien tout de même » (408). L'intrépidité de la fille est également suggérée par sa force physique. Au début de la nouvelle, elle se trouve dehors à couper du bois, activité traditionnellement associée à l'homme. Cette scène permet à Maupassant d'esquisser le portrait d'une fille forte : « Elle était grande, mince et forte, une fille de forêts, fille et femme de forestiers » (408). La notation du métier renvoie sans doute tout autant à la doxa qu'à la tradition littéraire. Le résultat reste le même : la fille forme le contrepoint de sa mère, ce qui permettra au récit de suivre logiquement, et en alternance, les deux filières associées à leur nature respective : soumission (la mère) ou résistance (la fille).

Maupassant construit donc, comme c'est souvent le cas dans ses nouvelles, une situation initiale où se confrontent deux champs de valeur et où il prend soin d'établir une hiérarchie entre eux par des stratégies narratives efficaces. Au début, c'est la mère qui s'impose : c'est elle qui commande à la fille de rentrer à la maison au lieu de couper du bois, ce sont avant tout ses répliques à elle qui s'étaient jusqu'à l'arrivée des Prussiens. Par la suite, c'est la fille qui occupe la place principale : elle fait entrer les Prussiens, leur fait à manger (tandis que la mère, passive, jette « à tout moment des regards éperdus sur les soldats envahisseurs », 411), les accommode, les mystifie et enfin les enferme. Parallèlement, la mère s'efface. À partir du repas des Prussiens, elle n'est mentionnée qu'en association avec la fille (c'est nous qui soulignons) : « *Les deux femmes*, muettes, regardaient [...] » (412), « *les deux femmes* montèrent au premier étage. [...] elles ne firent plus aucun bruit » (413). À partir du tour joué aux Prussiens, la mère est complètement absente du récit, ne figurant même pas comme témoin des événements.

D'autres topoï renforcent ces champs de valeurs, et suivent la même dynamique que le portrait des femmes, c'est-à-dire qu'ils soulignent d'abord l'état désespéré pour ensuite permettre le renversement de la situation. Ces topoï sont pour la plupart tirés de la tradition du conte. Le récit se déroule chez un *bûcheron*, métier typique du conte s'il en est. La mère prépare la *soupe dans la marmite*, autre motif classique du monde du conte. On retrouve aussi la *maison isolée*, entourée de la *forêt effrayante*. On a déjà vu que la mère s'inquiète à la fois des Prussiens et de l'animal emblématique du conte folklorique, le *loup*

⁶ Par commodité, nous indiquerons par la suite seulement la page de la nouvelle.

(« y a p't-être bien des Prussiens et des loups qui rôdent »). L'attitude de la fille (« Oh ! je tuerais ben un loup ou un Prussien tout de même ») permet de reconnaître un procédé cher à Maupassant : celui de mettre en parallèle deux motifs de manière à confondre leur nature et leur fonction. Nous nous retrouvons dans l'univers du conte, qu'il s'agisse du méchant loup ou des méchants Prussiens⁷ !

Initialement, c'est le topos de l'absence paternelle qui domine le récit. Par la suite, le récit se transforme presque en fabliau, avec la mise en avant de la ruse de la jeune femme, qui arrive à tromper l'homme par ses astuces. L'indication de ce changement de mode se trouve dans la réaction de Berthine après qu'elle est allée à la cave pour chercher du cidre pour les soldats ennemis : « Quand Berthine reparut, elle riait, elle riait toute seule, d'un air sournois. » (412). Ce n'est pas par hasard si elle rit *seule* : effectivement, c'est elle seule qui transformera la situation en agissant sans crainte, à la différence (et en absence) de la mère. On s'approche ici d'un scénario-type que nous associons plutôt à une certaine tradition de nouvelles (*Le Décaméron*, *L'Heptaméron*, etc.) et de fabliaux. Loin de donner une image simple du réel, c'est comme si le récit croisait l'univers fictif de deux genericités avec les références historiques à la guerre franco-prussienne⁸.

Le ton burlesque, épithète qui désigne le traitement comique (la tromperie) d'une thématique sérieuse (la guerre), est complété par le registre héroï-comique⁹ que Maupassant utilise pour ironiser sur les préparatifs locaux organisés pour affronter l'ennemi. La milice du village se compose en fait de « boulangers, épiciers, bouchers, notaires, avoués, menuisiers, libraires, pharmaciens » et elle est commandée par un « ancien sous-officier de dragons, aujourd'hui mercier », qui a pris « le grade de commandant-major de la place » (409) ! C'est cette prétendue force de l'autorité *masculine* qui est censée défendre l'honneur local, idée (reçue !) à laquelle converge également l'ambiance peinte dans la maison isolée des deux femmes, où la mère insiste sur la détresse causée par l'absence du père. Or, par la structuration ironique du conte, nous savons qu'il reviendra à la femme d'exécuter la tâche de défendre la patrie¹⁰.

⁷ Cf. DE WOLF (2011 : 441), qui commente ainsi ce récit : « l'envahisseur [...] est métaphorisé en fléau, en monstre diabolique, en figure du mal ».

⁸ Soulignons que la division entre conte folklorique et la nouvelle n'est nullement absolue. On trouve bien des femmes rusées dans le folklore de même que des femmes passives dans la tradition nouvelliste. La présente étude n'a pas pour objectif de trancher dans cette question, mais de réfléchir sur la dimension intertextuelle dans « Les Prisonniers » dans son ensemble.

⁹ Cette stratégie narrative, dans quelques autres récits de guerre de Maupassant, a été brillamment analysée par KILLICK (1987).

¹⁰ Cela semble confirmer la remarque de BOTTEREL (1997 : 25) : « [L]e patriotisme est, dans l'œuvre de Maupassant, une valeur défendue essentiellement par les femmes [...] ». Toutefois, la question est de savoir si l'auteur confère cette propriété à ses personnages féminins pour véhiculer son image de la femme ou s'il laisse la femme jouer ce rôle dans les récits afin de dénoncer avant tout la faiblesse des hommes.

Les *topoi* établis au début du récit instaurent donc des valeurs qui seront ensuite remises en cause par la suite de l'action, conformément à la logique du récit. Déjà Aristote, dans sa *Poétique* (notamment dans les chapitres VI, XIII et XVIII), définissait l'action d'un drame comme la transformation d'un état de bonheur vers un état de malheur, ou *vice versa*. Toutefois, dans « Les Prisonniers », cela passe par le *jeu* et non par le drame. Le motif de la ruse et la raillerie des habitants locaux convergent vers ce but. De plus, la description des Prussiens confine au burlesque : « Ils entrèrent, poudrés de neige, portant sur leurs casques une sorte de crème moussueuse qui les faisait ressembler à des meringues » (411). Maupassant prend aussi soin de transcrire leur accent allemand, procédé qui ajoute au comique¹¹. Enfin, la dimension ludique du récit est encore renforcée, comme par une mise en abyme, par l'idée des membres de la milice locale bravant les prisonniers en courant devant le soupirail de la cave où ces derniers sont enfermés.

La dimension ludique du récit, en combinaison avec les structures intertextuelles identifiées, nous amène à dire que les portraits des personnages principaux sont à [com]prendre avant tout comme des constructions *fictives*, ce qui rejoint nos propos initiaux sur la perspective fonctionnelle des personnages. On pourrait ajouter que Maupassant laisse partiellement de côté le principe de la vraisemblance, ou du moins celui de la cohérence interne du récit¹². Tout cela fait s'éloigner le récit d'une peinture mimétique du réel, de même qu'il réduit sa portée conceptuelle. L'insécurité initiale de la mère, tout comme le courage de la fille, ne relève certainement pas d'une opinion sur la femme forestière chez Maupassant, mais sert à préparer la transformation du scénario de la femme victime en celui de la femme vainqueur. De plus, pour qui voudrait stipuler que les portraits de la vieille paysanne et de la jeune paysanne correspondraient respectivement à une certaine conception chez Maupassant, on pourrait aisément invoquer des contre-exemples. Il suffit de rappeler « La Mère Sauvage » pour nommer un cas où la vieille femme paysanne est d'un tout autre calibre que la mère forestière dans « Les Prisonniers »¹³. Quant à trouver une jeune paysanne

¹¹ Ceci ne s'explique guère par une volonté de rester fidèle au réel chez Maupassant, dont la représentation de la performance prosodique des Prussiens varie selon ses desseins. Dans « Deux amis », par exemple, qui est un récit sérieux, l'officier allemand parle parfaitement le français.

¹² Quelques exemples : (1) Il n'y a aucune raison que Berthine veuille cacher les Prussiens pour les protéger. Par conséquent, ils n'auraient pas dû suivre son conseil et descendre dans la cave. (2) Le père rentre fort commodément au milieu de la nuit, une fois que la fille a enfermé les Prussiens ; or, on voit mal pourquoi il ne rentre qu'au petit matin s'il sait que les Prussiens rôdent dans les environs. (3) La mère n'est plus présente à partir du moment que la jeune fille enferme les Prussiens, bien qu'elle ait dû être réveillée par l'alarme, etc.

¹³ Les deux femmes habitent des maisons isolées dans la forêt. Mais la vieille Sauvage est armée de courage et de force lui permettant de se substituer à un homme/aux hommes : « Elle n'avait pas peur, du reste, étant de la même race que ses hommes [...] » (MAUPASSANT, 1974 : 1218). Quant aux animaux sauvages, la vieille s'approche de Berthine : « Comme on parlait des loups, elle sortait le fusil au dos » (1219).

moins lucide et entreprenante que Berthine, on peut renvoyer à la nouvelle « Les Sabots ».

Si nous discutons cet aspect conceptuel, c'est qu'il existe un bon nombre d'études qui discutent l'image de la femme chez Maupassant¹⁴. Sans critiquer leur pertinence, on peut simplement observer qu'elles se penchent surtout sur les romans, où le portrait de la femme tend vers une portraiture plus complexe des personnages principaux, de même qu'ils postulent, dans leur variante réaliste, une évolution du personnage à travers les expériences de celui-ci, le tout en accord et en dialogue avec le contexte sociohistorique (WATT, 1982). Une telle évolution reste sensiblement moins patente dans la nouvelle, surtout s'il s'agit d'une nouvelle de seulement quelques pages, qui est le format utilisé ici (comme souvent chez Maupassant). Ainsi, on hésitera à inclure les portraits de nos deux femmes forestières, acteurs et éléments narratifs dans un conte ludique de statut intertextuel, comme matériau transparent pour cerner la « vision » de l'écrivain.

Enfin, disons un dernier mot sur la question du stéréotype. Nous avons dit, dans la section méthodologique, que cette notion serait *a priori* à éviter pour l'étude des nouvelles de Maupassant, pour des raisons historiques et génériques. Cependant, en insistant sur le caractère schématique des personnages, n'entrons-nous pas finalement dans un discours sur le stéréotype? Nous voudrions répondre par la négative. C'est que cette catégorie n'implique pas seulement la présence de portraits réducteurs, ce que nous pouvons en effet identifier dans « Les Prisonniers », mais aussi (et surtout) que ces portraits seraient brossés de façon plus ou moins inconsidérée, avec l'idée que la peinture proposée serait vraie, malgré son statut simplifié, et qu'elle informerait le destinataire correctement sur le réel. Rien de tel dans ce récit, qui s'appuie sur un jeu conscient autour de topoï fictifs en même temps qu'il offre une réplique satirique sur une France héroïque¹⁵. La stratégie narrative consiste à bien ancrer les topoï en insistant sur les caractéristiques attendues tout en développant deux thématiques contrastives. Sans entrer en conflit ouvert avec les valeurs dominantes stipulées initialement, la thématique « supplémentaire » possède le potentiel de miner, voire de disqualifier ces valeurs « premières » par la suite. Les acteurs incarnent certains rôles traditionnels (le père, la mère, la jeune fille, le méchant, etc.) investis dans un *jeu*.

¹⁴ BESNARD-COURSODON (1973) étudie le piège dans l'œuvre de Maupassant. Sa perspective psychothématique a été sensiblement développée et enrichie par RASMUSSEN (2005). Pour l'androgynie et la femme montant en puissance, voir surtout DONALDSON-EVANS (1986), suivie par HARTIG (1991) et BANCQUART (1993).

¹⁵ Certes, il n'existe aucune phrase condamatoire dans le récit qui pourrait confirmer ce statut satirique (Maupassant, n'aimant pas l'écriture trop didactique, évite normalement de laisser un personnage ou le narrateur intervenir pour guider le lecteur dans son jugement). Cependant la présentation des activités de la milice locale, en combinaison avec la distribution des rôles dans le conte, indique assez la critique implicite dirigée vers les forces de la patrie, humiliées par les troupes prussiennes lors de la guerre.

Si cette dimension ludique nous semble essentielle pour apprécier pleinement le récit, cela ne veut pourtant pas dire qu'elle invaliderait toute autre approche. On pourrait par exemple noter que, malgré le fait que la jeune femme organise la capture et fait venir la milice, qui n'a qu'à recueillir les soldats prussiens, ce sont deux hommes qui sont décorés. Un gros boulanger finit par se prendre une balle dans la cuisse en courant devant le soupirail. Il reçoit « la médaille militaire pour blessure reçue devant l'ennemi », alors que le commandant-major/mercier est « décoré pour avoir capturé une avant-garde prussienne » (419) ! Certes, cela fait partie du jeu satirique, mais l'effacement de la jeune femme des réseaux sociétaux en dit aussi long sur la distribution du pouvoir de l'époque ; il impose de fait des limites à la portée du récit que même les nombreuses transgressions narratives, malgré leur dynamisme, ne sauront dépasser. Ainsi, sans déployer une dominante sérieuse, le récit révèle néanmoins l'idéologie implicite sur laquelle il repose.

Conclusion

En laissant de côté la notion de stéréotype afin d'explorer les *lieux communs*, ou les *topoi*, nous avons par cette étude voulu mettre en relief la technique narrative dans « Les Prisonniers », et notamment le *jeu intertextuel*, où la femme occupe un double rôle, conformément à la tradition littéraire. Par une distribution efficace, la femme faible et soumise (la mère) et la femme forte et rusée (la fille) possèdent chacune le potentiel, en tant qu'élément narratif, de mener et de s'intégrer à une histoire précise : soit attendre l'arrivée du héros masculin (suivant la logique davantage associée au conte traditionnel), soit déjouer l'homme par la ruse (qui place le scénario plutôt dans le champ traditionnel de certaines nouvelles et de fabliaux). En jouant sur l'ambiguïté créée par le développement des deux contrepoints narratifs, la mise en intrigue permet d'inverser les rapports de force établis dans la situation initiale.

Au-delà de la question de l'origine générique précise de ces motifs et de ces scénarios (s'il est effectivement possible de faire le point sur cette question), c'est la présence de la dimension intertextuelle et du ton ludique du récit étudié qui a guidé notre lecture. À la lumière de ces paramètres, nous avons refusé de chercher une prétendue « vision » homogène de la femme (forestière ou non). Ce choix n'implique pas que le récit étudié soit dépourvu de significations profondes, mais il nous semble manifeste que, dans « Les Prisonniers », c'est le *conteur* Maupassant qui doit attirer notre intérêt, et non pas le *penseur*. Les deux femmes doivent leur signification première à leurs liens patents avec la tradition littéraire et à leur rôle respectif dans l'intrigue plutôt que de cristalliser sous forme fictive

l'opinion de Maupassant. En d'autres termes, leurs fonctions métalinguistique et poétique priment ainsi sur leur poids référentiel (d'après JAKOBSON, 1963).

Il serait intéressant, nous semble-t-il, de poursuivre cette interrogation sur la technique narrative chez Maupassant et sur le rôle des lieux communs. La thématique de la femme guerrière pourrait alors constituer un sujet propice. Nous avons cité en passant « La Mère sauvage », qui montre des parentés, par certains côtés, avec « Les Prisonniers ». « Une vendetta », où une vieille femme corse et solitaire venge son fils, s'affiche comme un parallèle évident au drame normand. D'autres récits qui présentent des femmes violentes et/ou rusées sont « Made-moiselle Fifi » et « Le Lit 29 ». Il appartient à une future étude d'élucider les rapports entre le portrait de ces femmes combattantes chez Maupassant et l'exploitation des topoï mis en récit¹⁶. Une réflexion sur le degré de fictionnalisation investi dans les récits et sur le rapport entre l'emploi des stratégies narratives et l'interprétation conceptuelle possible s'imposera sans doute. On peut prévoir que les deux sexes, loin d'égaliser simplement le masculin et le féminin, y occupent différents lieux complexes, solidement articulés afin de faire corps avec l'intrigue, comme c'est le cas dans « Les Prisonniers ».

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth 1989 : « Types ou stéréotypes ? Les “Physiologies” et la littérature industrielle ». *Romantisme*, n° 19, p. 113–123.
- AMOSSY, Ruth 1991 : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- ARISTOTE : *Poétique*.
- BANCQUART, Marie-Claire 1993 : « Maupassant et la femme moderne ». In : *Maupassant et l'écriture* (éd. Louis Forestier). Paris, Nathan, p. 109–116.
- BESNARD-COURSODON, Micheline 1973 : *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*. Paris, Nizet.
- BOTTEREL, Catherine 1997 : « L'inversion des sexes dans quelques textes de Maupassant ». *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, p. 23–36.
- DONALDSON-EVANS, Mary 1986 : *Woman's revenge: The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*. French Forum.
- FÄRNLÖF, Hans 2019 : « L'essence ou les sens d'un thème ? Étude de la femme combattante dans quelques nouvelles de Maupassant ». *Romantisme*, vol. 2, n° 184, p. 106–115.
- HARTIG, Rachel M. 1991 : *Struggling Under the Destructive Glance: Androgyny in the Novels of Guy de Maupassant*. Peter Lang.
- JAKOBSON, Roman 1963 : *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit.
- KILLICK, Rachel 1987 : « Mock Heroics? Narrative Strategy in a Maupassant War Story ». *The Modern Language Review*, vol. 82, n° 2, p. 313–326.

¹⁶ Nous nous permettons de renvoyer à notre propre étude sur ce sujet (FÄRNLÖF, 2019), parue entre le colloque sur les stéréotypes en 2018 et la publication du présent volume.

- MAUPASSANT, Guy de 1974 : « Boule de suif ». In : IDEM : *Contes et nouvelles*. T. 1. Édition de la Pléiade. Paris, Gallimard, p. 83–121.
- MAUPASSANT, Guy de 1974 : « La Mère Sauvage ». In : IDEM : *Contes et nouvelles*. T. 1. Édition de la Pléiade. Paris, Gallimard, p. 1217–1224.
- MAUPASSANT, Guy de 1979 : « Les Prisonniers ». In : IDEM : *Contes et nouvelles*. T. 2. Édition de la Pléiade. Paris, Gallimard, p. 408–419.
- RASMUSSEN, Michael 2005 : *Det litterære kvindebillede hos Guy de Maupassant og på hans tid*. København, Museum Tusulanum.
- Trésor de la langue française* : <<http://www.atilf.fr/tlfi>>. Date de consultation : le 13 octobre 2018.
- WATT, Ian 1982 : « Réalisme et forme romanesque ». In : R. BARTHES et al. : *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, p. 11–46.

Note bio-bibliographique

Maître de conférences en littérature française, **Hans Färnlöf** est spécialiste de la littérature réaliste française et de la représentation du réel dans la fiction. Depuis la présentation de sa thèse sur les nouvelles de Maupassant (Stockholm, 2000), il a publié de nombreuses études sur ces sujets dans des revues internationales de renommée, parmi lesquelles *Cahiers Naturalistes* et *Poétique*.

hans.farnlof@su.se