



## Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 21 | 2021  
Arts du vin

---

## Nouvelles du cru

Cristina Robalo Cordeiro

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/carnets/12600>

DOI : [10.4000/carnets.12600](https://doi.org/10.4000/carnets.12600)

ISSN : 1646-7698

### Éditeur

APEF

Ce document vous est offert par Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra



### Référence électronique

Cristina Robalo Cordeiro, « Nouvelles du cru », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 21 | 2021, mis en ligne le 31 mai 2021, consulté le 29 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/12600> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.12600>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 juin 2021.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International - CC BY-NC 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

---

# Nouvelles du cru

Cristina Robalo Cordeiro

---

- 1 On mange et on boit beaucoup dans la littérature romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle. En d'autres mots, très nombreux sont les exemples de *gastrotectes*, espaces textuels descriptifs, qui évoquent la situation de table et ses convives. Dans les *gastrotectes*, se dessine un cadre sociologique et culturel qui permet d'établir des distinctions sociales, *le repas étant une sorte de mise en abyme* de la société elle-même : la nourriture – sa préparation et sa présentation – les différents types d'alcools qui l'accompagnent – le vin, mais également les liqueurs, le madère ou le porto, le champagne – les manières de table, l'atmosphère environnante, tout permet d'établir une différenciation (économique et sociale).
- 2 Qui d'entre nous ne s'est pas attardé, et régalé, devant la description des noces de Gervaise et de Coupeau, dans *l'Assommoir*, de Emma et de Charles, dans *Madame Bovary* ? Et qui ne citera pas par cœur des morceaux savoureux de la description de la pièce montée du mariage d'Emma Bovary, ou le menu servi à Jacinto, dans *A Cidade e as Serras*, lors du retour du personnage au pays natal ?
- 3 Cependant, nulle place n'est laissée dans ces textes à une parole vivante, à l'oralité qui procéderait de la forme primitive du conte et reprendrait ses origines boccaciennes, en mettant en scène la voix d'un conteur d'histoires, en privilégiant la personnalité et la disposition de celui qui (ra)conte et en plaçant la parole au centre du texte. Cette *littérature de la parole*, dont parle Pierre Reboul en 1880, est, plus que du roman, l'apanage de la nouvelle, qui s'institue comme un art de bien (ra)conter, exalte la supériorité de celui qui, par elle, impose sa marque de distinction dans un cercle d'auditeurs et incarne la figure tutélaire du maître.
- 4 L'art de bien raconter trouve sa meilleure illustration dans un type particulier de nouvelle, la nouvelle-cadre, dans laquelle nous assistons à la mise en scène de la parole d'un narrateur qui s'adresse directement à un auditeur, dans une situation narrative première devenant une sorte de cadre, concerté par une stratégie initiale et conclusive.
- 5 Très diverses sont les situations proposées comme point de départ de ces histoires racontées : une soirée mondaine, un moment d'intimité et de confiance vécu avec une courtisane, un voyage, une promenade dans un jardin ou par les rues de Paris. Et c'est là que prennent un relief tout particulier les histoires racontées à table, dont je

m'occuperai ici, et que je désignerai par l'expression récits de table (à la manière des récits de rêve) : une réunion d'amis, une situation conviviale de fin de festin, une atmosphère propice à ce que l'acte de raconter devienne geste centralisateur.

- 6 Ce genre de récit, pratiqué par tous les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle, a comme modèle vénérable le *Banquet* de Platon, paradigme de la consécration métaphysique de la parole. Or dans ce *Dialogue*, où se succèdent les éloges de l'amour, c'est dans le vin que doit prendre sa source l'éloquence des commensaux. Telle est la règle établie au début du symposium par Agathon, le maître de céans : en excluant tout excès de beuverie, les convives réunis autour de Socrate considèrent « la façon [dont ils pourraient] boire le plus commodément » (Platon, 1950 : 698) et « conviennent tous de ne pas consacrer leur [réunion] à s'enivrer, mais de ne boire que juste pour l'agrément » (Platon, 1950 : 699).
- 7 Nous privilégierons ici 4 écrivains – Balzac, Barbey, Villiers et Maupassant, tous de brillants causeurs (qui pratiquent, dans les salons aristocrates ou dans des cercles bourgeois et même familiaux, le secret de raconter des histoires avec virtuosité et une parfaite maîtrise des effets, et qui croient que, plus que ce qui est raconté, importe l'acte même de raconter). Maupassant est celui qui le mieux illustre cette modalité narrative, et notamment dans le volume intitulé *Les Contes de la Bécasse* (1883), où il réunit 17 histoires racontées à tour de rôle par un groupe de chasseurs lors des dîners du Baron de Ravots.
- 8 Pour rendre compte de ces nouvelles et de ses histoires, de ces récits de table, je procéderai en 3 moments :
  - La **construction scénographique** de ces nouvelles
  - La **théâtralité mondaine**, dont ces histoires sont le miroir
  - Le récit de table comme **lieu problématique d'une purgation des passions**

## La construction scénographique

- 9 D'un point de vue structurel, le **récit de table** se présente comme un récit enchâssé : une unité narrative seconde, à l'intérieur d'un récit premier et encadrée par deux segments textuels, l'un introductoire, l'autre conclusif, de dimension différente. Il y a donc un narrateur premier qui procède à une délégation de sa voix narrative. Cette mise en scène est un artifice qui rend possible le passage d'un monde à un autre – celui où l'on raconte et celui que l'on raconte – marquant ainsi la frontière entre deux univers discursifs (et thématiques) différents.  
Prenons comme exemple une nouvelle de Barbey d'Aurevilly, du recueil *Les Diaboliques*.
- 10 Pendant le Carême, le vieux Monsieur de Mesnilgrand a l'habitude de réunir dans son château, pour le dîner des vendredis et dans une sorte de rituel profanatoire, un groupe de libertins, amis de son fils, le duc de Mesnilgrand. À *un dîner d'athées*, raconte un de ces dîners où, sollicité par Rançonnet, un des convives qui ne cache pas sa curiosité, Mesnilgrand justifie son insolite présence dans une église, quelques jours auparavant, en racontant une histoire :
 

Allons. Parle, Mesnil. Justifie-toi. Réponds à Rançonnet, cria-t-on de tous les coins de la salle.

(...)

Je n'ai rien à dire à l'incrédulité de vos âmes ; mais puisque toi, Rançonnet, tu tiens à toute force à savoir pourquoi ton camarade Mesnilgrand, que tu crois aussi athée

que toi, est entré l'autre soir à l'église, je veux bien et je vais te le dire. Il y a une histoire là-dessous... Quand elle sera dite, tu comprendras peut-être, même sans croire à Dieu, qu'il y soit entré.

Il fit une pause, comme pour donner plus de solennité à ce qu'il allait raconter, puis il reprit. (Barbey d'Aurevilly, 1960 : 332-334)

- 11 Ici, c'est la satisfaction d'une curiosité le déclencheur de la parole seconde. Dans d'autres cas, ce sera le lien de la contiguïté thématique – les chasseurs raconteront des histoires de chasse, les vieux célibataires des histoires de vieilles conquêtes amoureuses – ou encore l'illustration d'idées et de principes politiques et moraux, comme très souvent chez Balzac. Figure principale de la dramatisation, le narrateur-second est (non seulement la conscience linguistique et stylistique dominante, mais également) la voix de l'Autorité, et à lui revient de tirer le meilleur parti du récit de l'histoire dont il est le protagoniste ou le témoin, en l'organisant de façon à créer et à garder vivante l'attention et l'attente (de ceux qui l'écoutent). Au narrataire – à l'auditeur – il revient d'être curieux, attentif, de se montrer méfiant. Entre eux, s'établit un contrat de complicité – qui conditionne son attitude dramatique – et qui, même quand elle est implicite, se fonde sur des présupposés fondamentaux, comme : la brièveté (qui assure la stabilité de l'attention de celui qui écoute) et l'informativité (qui détermine le devoir d'une pertinence informative), et qui sont fournis au départ, à travers un résumé anticipateur : « J'ai eu connaissance d'une passion qui dura 55 ans sans un jour de répit, et qui ne se termina que par la mort. » (Maupassant : 86) « J'ai à rechercher en ce moment un héritier disparu dans des circonstances particulièrement terribles. C'est là un de ces drames simples et féroces de la vie commune. Une affaire qui peut arriver tous les jours et qui est cependant une des plus épouvantables que je connaisse. » (Maupassant : 447).
- 12 Cette promesse initiale est respectée jusqu'au bout et l'intérêt de l'histoire, qui a en effet accompli son contrat annoncé, est toujours validé à la fin du récit. Le dialogisme est à la base de ce protocole : né d'une situation initiale de dialogue, il autorise l'échange au cours du déroulement diégétique et accueille, dans l'explicit, la réaction des auditeurs qui, en général, clôt la nouvelle.
- 13 Il est donc légitime de parler de l'existence d'un pacte : la dimension purement récréative d'une petite histoire racontée en société, à table, un verre à la main, se double d'une visée explicative – fondée sur le savoir et le dire-vrai du narrateur – et, plus encore, d'un effet perlocutoire, incitant à l'action par les conséquences qu'il déclenche sur le comportement ou les croyances du récepteur (qui ne s'abstient jamais de réagir).

## La théâtralité mondaine

- 14 Voyons maintenant de quelle façon ce cadre nous fournit de précieuses informations sur les signes extérieurs d'un certain type de sociabilité, en dramatisant des espaces et des comportements, et encore d'une attitude morale de la part du groupe (en textualisant des effets et des appréciations critiques).
- 15 Écoutons un texte de Balzac, en tant que lieu d'une théâtralité mondaine, de la construction de l'intimité d'un cercle restreint :
- Vers deux heures du matin, au moment où le souper finissait, il ne se trouva plus autour de la table que des intimes (...). Une égalité absolue y donnait le ton. (...)

Mademoiselle des Touches oblige ses convives à rester à table jusqu'au départ, après avoir maintes fois remarqué le changement total qui s'opère dans les esprits par le déplacement. De la salle à manger au salon le charme se rompt. (...) L'atmosphère n'est plus capiteuse, l'œil ne contemple plus le brillant désordre du dessert, on a perdu les bénéfices de cette mollesse d'esprit, de cette bénévolence qui nous envahit quand nous restons dans l'assiette particulière à l'homme rassasié (...). Peut-être cause-t-on plus volontiers devant un dessert, en compagnie de vins fins, pendant le délicieux moment où chacun peut mettre son coude sur la table et sa tête dans sa main. Non seulement alors tout le monde aime à parler, mais encore à écouter. (Balzac, 1999 : 310)

- 16 Nous voilà dans un univers intime, « monde feutré des happy few », selon Philippe Andès (1988), monde protégé d'une élite qui réunit des individus d'une même classe, détenteurs d'une même culture, et qui partagent, en même temps que les meilleurs crus, les mêmes valeurs et une même conception d'un temps de loisir, monde fondé sur la cordialité et la convivialité urbaines, et qui accueille favorablement la parole confidentielle du narrateur. Ici à peine ébauchée, mais très exploitée dans d'autres textes, l'évocation du cadre d'un bon repas, la référence à un bien-être exquis, calfeutré, en contraste avec l'extérieur pluvieux et hostile, et surtout l'élément alcool (le champagne, les liqueurs, les vins) et le tabac (la pipe ou le cigare), comme apologie de la valeur de la table, induit l'idée d'abandon, de torpeur langoureuse et d'un léger trouble (des sens) qui affecte le groupe et favorise la galanterie et la frivolité. Le vin – la qualité du vin servi – a ici une valeur métonymique et autorise à merveille la libération – et la liberté – de la parole.

Cette seconde soirée est donc, en France, dans quelques maisons, une heureuse protestation de l'ancien esprit de notre joyeux pays ; mais, malheureusement, peu de maisons protestent, et la raison en est bien simple : si l'on ne soupe plus beaucoup aujourd'hui, c'est que, sous aucun régime, il n'y a eu moins de gens casés, posés et arrivés que sous le règne de Louis-Philippe où la Révolution a recommencé légalement. Tout le monde court vers quelque but, on trotte après la fortune. Le temps est devenu la plus chère denrée, personne ne peut donc se livrer à cette prodigieuse prodigalité de rentrer chez soi le lendemain pour se réveiller tard. (Balzac, 1999 : 310).

- 17 Cependant, les cercles d'amis ne relèvent pas toujours d'une même appartenance sociale.

Chez Balzac, il s'agit de mettre en avant les salons aristocratiques en faisant l'apologie de l'urbanité idéale.

Maupassant privilégie surtout la convivialité bourgeoise, dans les nouvelles qui mettent en scènes des dîners d'homme, qui boivent beaucoup, s'appuyant sur l'amitié virile et la verve des convives, presque toujours des chasseurs, « de vieux garçons endurcis » qui causent « sur tout ce qui occupe et amuse les parisiens », et qui pratiquent (et ritualisent) « une espèce de recommencement parlé de la lecture des journaux du matin » (Maupassant : 135), comme le note Maupassant, dans *Tombales*.

- 18 Chez Villiers de l'Isle-Adam, dans *Le convive des dernières fêtes*, l'évocation de la « grande vie » du Paris fin de siècle est faite par la représentation du monde nocturne et inquiétants des masques, dans une nuit de Carnaval à l'Opéra. Dans ce monde de pure extériorité, Villiers fait le portrait de la superficialité des apparences (des masques), les « abîmes superficiels » de l'artifice et de la séduction, rend compte du vide de l'existence urbaine, dépourvue de spiritualité, et met en ridicule le matérialisme bourgeois, représenté par le médecin Florian Les Églisottes et par son discours

positiviste, impuissant devant l'explication de l'aberration et de la folie monomaniaque du baron-bourreau, protagoniste du récit-cadre.

- 19 Mais, quelle que soit la paratopie de l'écrivain - celle de Balzac et de Barbey d'Aurevilly, qui correspond à une idéologie monarchiste, celle de Maupassant, qui fictionnalise des mondes bourgeois ou populaires, ou celle de Villiers qui met en scène un monde libertin -, il est intéressant de noter que la *conversation conteuse*, pour reprendre l'expression suggestive de Balzac, favorisée par le vin, est l'apanage des hommes, comme signe d'un pouvoir que eux seuls peuvent exercer, pouvoir viril, pour ne pas dire phallique, de la parole. Le rôle de l'écoute passive est réservé aux femmes, même si on leur permet, à la limite, de réagir, en gestes ou en paroles, au récit auquel elles viennent d'assister (et remarquons qu'elles boivent peu ou pas du tout...). Et si le contrat énonciatif se basait sur la supériorité du narrateur - figure d'expert, de croyant ou de sage - face à l'attitude curieuse, ignorante ou sceptique du narrataire, le jeu de la mise en scène repose maintenant sur l'attitude théâtrale de celui qui représente, avec une mimique expressive, devant un public de compagnons de table, chez lesquels il essaye d'imposer une tension dramatique : « M. d'Arville parlait bien, avec une certaine poésie un peu ronflante, mais pleine d'effet. Il avait dû répéter cette histoire, car il la disait couramment, n'hésitant pas sur les mots choisis avec habileté, pour faire image » (Maupassant : 205), « Le prince de la science posa dans un coin sa canne à pomme d'or, effleura glamment, du bout des lèvres, les doigts de nos trois belles interdites, se versa un peu de madère et, au milieu du silence fantastique (...) commença en ces termes » (Villiers de l'Isle Adam, 1983 : 155)
- 20 Le public est l'autre face de cette mise en scène et normalisation d'un ordre social et moral, et on exige de lui une attitude que manifestent les signes extérieurs d'une plus ou moins grande adhésion à l'histoire racontée : « À force d'attention, nous avons laissé nos cigares s'éteindre pendant ce discours. » (Villiers de l'Isle Adam, 1983 : 158), « Tous les yeux écoutent, les gestes interrogent et la physionomie répond. » (Balzac, 1999 : 310)
- Et l'expression de cette adhésion diffère selon le degré de complicité et d'implication de soi dans l'imaginaire proposé.
- 21 Dans des nouvelles qui privilégient un public féminin, les réactions théâtralement émotionnelles et passionnelles sont plus fréquentes : des cris, des protestations, des interjections, des exclamations, des larmes, ou même un silence obstiné (comme dans *L'Enfant*, où l'attitude de passivité dénonce le rejet absolu de l'histoire) jaillissent ainsi de l'auditoire. Nous nous attarderons sur deux textes, de Maupassant et de Barbey, qui mettent en scènes deux situations extrêmes révélatrices d'une même attitude morale : il s'agit de la nouvelle *Le plus bel amour de Don Juan*, où le conte Ravila de Ravilès fait, devant douze anciennes conquêtes, la révélation du plus bel amour de sa vie, et la nouvelle *La Rempailleuse*, où il est également question d'une histoire d'un amour sans pareil, représenté cette fois-ci par une simple femme du peuple.
- 22 Dans le premier cas, et dans l'espoir de voir leur nom cité comme étant celui qui a le plus marqué le cœur du conquistador, les interlocutrices de Don Juan trahissent une attention extrême, expressivement textualisée :
- Oui, firent-elles toutes. Dites-nous cela, conte ! ajoutèrent-elles, passionnément, suppliantes déjà, avec les frémissements de la curiosité jusque dans les frissons de leurs cous, par-derrière ; (...) le fusillant toutes de leurs yeux émerillonnés et inquisiteurs. (Barbey d'Aurevilly, 1960 : 106-107).

- 23 Dans l'autre cas, les marquises expriment une attention minimale car elles ne jugent nullement une simple femme du peuple, bien inférieure à elles toutes, digne d'un amour suprême - « L'enthousiasme des femmes était tombé ; et leur visage dégoûté disait : "Pouah !" ». Comme si l'amour n'eût dû frapper que des êtres fins et distingués, seuls dignes de l'intérêt des gens comme il faut. » (Maupassant : 86), procédant ainsi à une claire démarcation des frontières sociales et à l'élimination de celui (ou celle) qui n'appartient pas à une classe supérieure.
- 24 Par contraste, citons la nouvelle *Autre Étude de femme*, où l'embarras du lecteur qui fréquente Balzac est légitime, devant les réactions de passivité des personnages féminins. Il s'agit de figures familières et importantes dans l'univers fictionnel de la *Comédie Humaine*, qui nous ont habitué à des attitudes audacieuses, combatives et théâtrales comme Madame de Nucingen, Mademoiselle des Touches, Madame d'Espard, la Princesse de Cadignan, Madame de Vandenesse, et que, devant une pose discursive réactionnaire et violemment misogyne - "il y a toujours un fameux singe dans la plus jolie et la plus angélique des femmes" -, s'effacent et se limitent à "baiss[er] les yeux comme blessées par cette cruelle vérité" (Balzac, 1999 : 318). Dans cette brillante soirée de Mademoiselle des Touches, les histoires du premier ministre de Marsay et du médecin Bianchon sont de vrais attentats contre l'honneur et la conscience morale de la femme, et véhiculent un discours autoral réactionnaire qui évoque, sur un ton nostalgique, la France de l'Ancien Régime.
- 25 Il est donc légitime de dire que l'évolution des coutumes et des mentalités, subie par la France du XIX<sup>e</sup> siècle, a fait apparaître une nouvelle sociabilité et une autre ritualisation mondaine dans les cercles sociaux restreints, instaurant une « douceur d'être inclus » selon l'expression de l'historien Michel Morineau.
- 26 Héritier d'une tradition des salons aristocratiques (où on sert du champagne et des liqueurs exquis) mais marqué déjà par une urbanité bourgeoise (où le vin coule à flot), le récit de table témoigne de cette nouvelle sociabilité - pratiquée dans des rencontres mondaines de motivation profane, ludique et gastronomique - et du lieu prééminent occupé par la parole et l'écoute.
- 27 Nous sommes en face d'une société que Michel Foucault (1971), dans la ligne de Georges Dumézil, désigne par « société de discours », communauté qui a pour fonction produite et de conserver les discours pour les faire circuler dans un espace fermé et organisé selon des règles strictes et codifiées qui exaltent et préservent les valeurs de l'ordre (masculin).

## La purgation des passions

- 28 Mais quel est enfin le nœud de l'histoire que le cadre de la nouvelle prépare si soigneusement ?
- De Balzac à Barbey, de Maupassant à Villiers, multiples sont les situations diégétiques mises en scène dans ces récits de table. Cependant, la diversité de leurs univers imaginaires, ainsi que la variété des procédures de composition sur lesquelles elles reposent, ne peut nullement effacer la surprenante convergence sémantique qu'elles détiennent. Ainsi, la thématique de ces nouvelles exploite des figurations diverses du Mal et partout nous assistons au récit de situations-limite (et négatives), à la mise en scène de l'horreur et de l'atroce (Mérimee) et à la présence de passions tragiquement

dévastatrices (dramas amoureux déchirants, trahisons, scandales, crimes horribles, parricides, profanations, adultères, assassinats), en privilégiant, presque toujours, une attitude misogyne. Dans l'analyse de ces histoires bien arrosées, la lecture qui s'attarde sur le travail de « condensation » et de « déplacement » similaire à celui du rêve, dans la perspective analytique, est éclairante. Et une telle interprétation de nos auteurs vient mettre en évidence, pour chacun, une figure dominante, autour de laquelle s'organise tout l'univers sémantique : chez Maupassant, l'idée du sacrificiel, chez Barbey, celle de la profanation, chez Villiers, celle de la perversion et chez Balzac, celle de la mort du père.

## Le sacrificiel chez Maupassant

- 29 Chez Maupassant, rappelons les *Contes de la Bécasse* et les dîners du baron de Ravots : la référence à la paralysie des membres inférieurs de l'amphitryon (qui l'immobilise) et la thématique de la chasse et à la gestualité virile et sanglante du chasseur détiennent une valeur symbolique et procèdent à l'occultation du sens profond.
- 30 Dans le conte *Le Coq chanta*, ce symbolisme s'étend à l'assimilation explicite de la mort du sanglier, animal particulièrement connoté, aux mains du baron de Croissard avec l'abandon définitif de madame Berthe Avancelles : la femme (qui résiste d'abord et se livre enfin) est ici tenue pour responsable d'un comportement socialement dangereux qui se confond avec la violence du chasseur qui capture sa proie. La référence aux « entrailles puantes » du sanglier dévorées par les chiens ajoute encore une note symbolique : le baron se voit privé de ce trophée – car c'est toujours au chasseur que doivent être remises les viscères de l'animal chassé, comme récompense de son talent – comme il se verra également spolié du bien suprême que la promesse de la femme aimée avait scellé, et que, en effet, elle n'accomplira pas.
- 31 Pierre Bayard (1994) avait sans doute bien raison d'intituler son essai sur Maupassant, *Maupassant avant Freud...* De fait, la libido domine les scénarios fictionnels où les personnages s'apparentent, non pas à des êtres humains, mais à ce que Freud désignera plus tard par « objets sexuels », dont la valeur est mesurée en fonction des instincts et des pulsions. Et si tous participent des forces du champs pulsionnel, la femme est, par excellence, le lieu du conflit psychique, manifeste ou latent, l'objet du sacrifice, tel que l'animal chassé, immolés tous les deux sur un autel païen. Et quelle que soit la figure représentée, la femme est toujours victime de son instinct, de son désir, de son corps, qui la subjuguent, et les plus diverses manifestations des sentiments et des affects – l'amour-dévotion, la fidélité canine, les méandres de la séduction, la perfidie, la brutalité du désir animal – ne sont que des variantes d'une même et inéluctable fatalité, d'un même destin, imposé par la Nature à la nature féminine, et dont la figure de la femme-mère est l'expression la plus achevée.
- 32 Dans cet univers marqué par la supériorité de l'instinctif sur le rationnel, la conscience à la dérive, le suicide, l'assassinat, ne sont que des variations du grand thème de Thanatos, modulations du mythe de la dévoration et du retour au « non-être » dont les figures féminines sont les vraies protagonistes.

## Barbey et la profanation

- 33 Chez Barbey, dans les trois récits de table du volume *Les Diaboliques*, ce travail de reconversion symbolique met en évidence l'idée de sacrilège, de profanation du sacré. Dans *Le plus bel amour de Don Juan*, c'est la scène même du conquistador qui parodie La Dernière Scène du Christ : une figure centrale (prête à faire des révélations) et douze femmes, la principale desquelles assise à sa droite.
- 34 Dans *À un dîner d'athées*, ce sont les histoires racontées dans les dîners scandaleux des vendredis de Carême : l'histoire de la femme pieuse qui, pendant la période de la Terreur Blanche, transporte sur son sein une boîte d'hosties consacrées et que l'abbé Reniant, « prêtre sans foi », lance dans une porcherie, ou celle encore du major Ydow et de l'étrange Rosalba qui profanent le cœur d'un enfant mort, en le foulant à leurs pieds et en le jetant violemment l'un à l'autre dans un moment de folie qui met un terme à un rapport scandaleux et reproduit symboliquement la scène dite du « cœur mangé », laquelle se déroule toujours en contexte de triangulation amoureuse.
- 35 On ne peut pas nier l'existence d'une homologie entre le repas (ingéré) et l'histoire (racontée), et d'un transfert symbolique opéré entre la « situation de table » et le « récit de table » : si le repas est fait l'aliments (et d'alcool) et de paroles partagées, le système de la nourriture renvoie nécessairement au système de la parole. Et la parole, comme le réel, est également la nourriture que la métaphore de la dévoration exprime : dévorer le repas et être dévoré par la passion, ce sont des pratiques de « cannibalisme », indissociables d'une marque sacrificielle et totémique, que le récit concrétise, et qui renvoient symboliquement au banquet de réconciliation où Atrée sert à Thyeste la chair de ses propres enfants.
- 36 L'assimilation métaphorique des deux paysages ontologiques réside alors dans l'idée de la volupté de la digestion (des mets et de l'alcool, comme de la parole et de la passion) : le bon lecteur (le bon auditeur), comme le narrateur de l'Apocalypse (10) n'est-il pas celui qui « mange le livre » ?  
Il n'est donc pas étonnant que le public féminin consomme Don Juan, comme le prouve la thématique des métaphores alimentaires que le texte opère : « Elles se fondaient d'attention, en le regardant. Elles le buvaient et le mangeaient des yeux » (Barbey d'Aurevilly, 1960 : 106)
- 37 À la « manducation de la parole » (selon l'expression de Marcel Jousse, 1975) s'ajoute ainsi une physiologie du récit : manger, boire, parler et écrire ce sont des termes d'un même ordre où l'économie alimentaire et l'économie de l'écriture se confondent avec une autre économie, celle du désir et du plaisir.  
Et c'est ainsi que s'oppose la salle – scène du repas mondain – et la scène – lieu du drame de la vie. La tranquillité du monde connu et l'inquiétante étrangeté de l'inconnu. La paix de la conscience et l'intranquillité des pulsions inconscientes. Evoquons enfin l'opposition de Lévi-Strauss entre le *cuit* et le *cru* (Lévi-Strauss, 1965 : 20), le premier contenant l'idée de confort (la chaleur du feu, de la table, de la convivialité citadine et du punch), le second celle de la rudesse (impétuosité, risque, transgression sauvage), ce binôme reproduisant, en définitive, le dualisme Société/Nature.

38 Je terminerai en signalant 3 paradoxes, qui correspondent aux 3 moments de ma réflexion :

1. Le premier se situe sur le plan de l'énonciation et oppose la dynamique conversationnelle (qui semblait présider à ces récits) et la stratégie monologique (qui effectivement prévaut : le sens de l'oralité est illusoire et le récit n'est qu'un (plus ou moins long) monologue de la part de celui – l'homme supérieur - qui se sert de la parole pour mettre à distance le monde raconté).
2. Le deuxième signale la contradiction entre ce que dit l'énoncé et ce que montre son énonciation, contredisant les règles d'une architecture réaliste dans la mesure où il vise à surprendre, à inquiéter et à scandaliser le lecteur par la peinture de faits dives (derrière lesquels se cachent – où se dévoilent – les grands mythes et les archétypes qui fondent l'imaginaire de l'homme et non pas la banalité du quotidien, ainsi qu'une lecture rapide pourrait le faire croire). Il s'agit de ce paradoxe pragmatique, qui met en confrontation deux espaces fictionnels – celui de l'histoire et celui de son cadre – textuellement corporisés par l'opposition qui s'établit entre le contexte réaliste du récit premier et l'effet d'hypotypose du récit second.
3. Le troisième se concentre sur la nature même (et l'intentionnalité) de l'acte de raconter une histoire monstrueuse et tragique. Dans une première lecture, le festin fonctionne comme une thérapie cathartique qui vise la purgation des passions, la décharge émotionnelle libératrice. Mais, paradoxe ultime, le récit de table peut également être lu comme expression et dénonciation de l'hypocrisie en tant que règle et code d'une société donnée, et notamment la société du Second Empire, où cohabitent la licence et la censure, la quiétude de la bonne conscience et de la bonne digestion et l'inquiétude de la vie qui semble glisser vers une quelconque forme d'absurde.

39 En mettant en scène la subversion du réalisme bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, en problématisant la relation instable de l'être et du paraître, la nouvelle met à nu une crise de la conscience qui découle d'une estimation nihiliste de l'homme et des choses, et, par un processus de mise en abyme, devient l'illustration privilégiée de l'ambiguïté de la nouvelle. Du reste, qu'un joyeux banquet soit un moment propice à une méditation sur le tragique de notre condition, on le sait depuis l'Antiquité. Montaigne nous le rappelle dans son essai « Que philosopher c'est apprendre à mourir » :

Et comme les Egyptiens après leurs festins, faisaient présenter aux assistants une grande image de la Mort, par un qui leur criaient : Bois et t'éjouis, car mort tu seras tel : Aussi ai-je pris en coutume d'avoir non seulement en l'imagination, mais continuellement la mort en la bouche (Montaigne, 2002 : 168).

## BIBLIOGRAPHIE

ANDRÈS, Philippe (1988). *La Nouvelle*. Paris : Ellipses, « Thèmes et Études ».

AUBRIT, Jean-Pierre (1997). *Le Conte et la Nouvelle*. Paris: Armand Colin.

AUREVILLY, Barbey d' (1960). *Les Diaboliques*. Paris : Le Livre de Poche

- BALZAC, Honoré de (1999). *Scènes de la Vie Privée. La Comédie Humaine*, Tome III, Paris : France Loisirs.
- BAYARD, Pierre (1994). *Maupassant juste avant Freud*. Paris : Minuit.
- CAMERO-PEREZ, Carmen (1992), « La survivance du cadre dans la nouvelle moderne », *Littérature*, n°22
- EVRARD, Franck (1997). *La Nouvelle*. Paris : Ed. du Seuil, Coll. « Mémo ».
- FOUCAULT, Michel (1971), *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard
- GIRARD, Anne (1980). « Le récit lacunaire dans Les Diaboliques », *Poétique*, n°41, Seuil.
- GODENNE, René (1995). *La Nouvelle*. Paris : H. Champion.
- GODENNE, René (2000). *Nouvelles des Siècles. 44 histoires du XIX<sup>ème</sup> siècle*. Lonrai : Omnibus.
- GOYET, Florence (1993). *La Nouvelle (1870-1925), Description d'un genre à son apogée*. Paris : P.U.F, « Écriture ».
- GROJNOWSKI, Daniel (1993). *Lire la Nouvelle*. Paris : Dunod.
- JOUSSE, Marcel (1975) – *La Manducation de la parole*, Paris : Gallimard
- LÉVI-STRAUSS (1965) – « Le triangle culinaire » in *L'Arc*, n°26, Paris.
- L'ISLE ADAM, Villiers de (1983). *Contes Cruels*. Paris : Gallimard.
- MATIEU-CASTELLANI, Gisèle (1992). *La Conversation conteuse*. Paris : P.U.F.
- MAUPASSANT, Guy de (s/d). « La Rempailleuse », « L'Attente », « Le Loup » in *Œuvres Complètes*. Paris : Maurice Gonon, Éditeur d'Art.
- MONTAIGNE (2002). *Essais*. Livre premier. Paris : Classiques de Poche.
- MONTANDON, Alain (1992). *Les Formes Brèves*. Paris : Hachette Supérieur.
- OZWALD, Thierry (1996). *La Nouvelle*. Paris : Hachette Supérieur.
- PLATON (1950). *Le Banquet*, Œuvres complètes I. Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard.
- ROBALO-CORDEIRO, Cristina (2001). *Lógica do Incerto. Introdução à teoria da novela*. Coimbra : Minerva Editores.

## RÉSUMÉS

Ornement et auxiliaire de la sociabilité mondaine, les vins servis à table, dans les nouvelles réalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, accompagnent la conversation et préparent le moment du Récit. Il importe que la légère ébriété des convives favorise leur attention sans entraver tout à fait leur jugement : la véracité de l'histoire racontée, en même temps que sa crudité, sont en effet laissées au critère des auditeurs, dont « l'hypocrite lecteur », restant sobre et hors de la scène, partage, en voyeur, les émotions. Mise en abîme, dédoublement de l'instance narrative, le récit de table, sous la plume de Maupassant ou de Villiers, est un exercice de virtuosité littéraire, vins et liqueurs contribuant à la théâtralisation de son effet cathartique.

Ornament and auxiliary of the mundane sociability, the wines served at table, in the late 19th century realistic novels, accompany the conversation and prepare the moment of the Narrative. A state of light intoxication would intensify the attention without diminishing the lucidity of the

guests: the veracity of the story told, as well as its crudity, are left to the appreciation of the listeners, whose “hypocrite lecteur”, remaining sober and behind the curtain, shares, as a voyeur, all the emotions. “Mise en abyme”, duplication of the narrative instance, the “récit de table”, in the fiction of Maupassant or Villiers de l’Isle-Adam, is an exercise of literary virtuosity, wines and liqueurs contributing to the dramatization of its cathartic effect.

## INDEX

**Mots-clés** : sociabilité, conversation, récit-cadre, véracité, catharsis

**Keywords** : sociability, conversation, frame-narrative, veracity, catharsis

## AUTEUR

**CRISTINA ROBALO CORDEIRO**

Universidade de Coimbra  
crobalo[at]uc.pt