

FAIT DIVERS ET PARODIE(S)
Étude du *Crime au père Boniface* par Maupassant

HANS FÄRNLÖF

Université de Stockholm

hans.farnlof@su.se

Résumé : Cette étude explore la dimension ludique du fait divers à travers l'emploi qu'en fait Maupassant dans la nouvelle *Le Crime au père Boniface*. La superposition de deux histoires de crime — l'une lue dans le journal sous forme de fait divers par le facteur Boniface, l'autre inventée par lui à cause d'un malentendu sous l'influence de ce même fait divers — expose la problématique de la reproduction, patente dans toute l'œuvre de Maupassant. Ici, elle est examinée par le biais de la parodie littéraire, forme intimement liée, selon certains théoriciens, à la dénonciation d'une forme figée et trop conventionnelle. La conscience esthétique dont témoigne l'écriture de la nouvelle pourrait ainsi être mise en relation avec l'évolution de Maupassant vers des formats plus développés et des réflexions plus complexes sur le monde référentiel.

Mots-clés : parodie, fait divers, Maupassant, *Le Crime au père Boniface*

Abstract: This study explores the playful dimension of the fait divers through Maupassant's use of it in the short story *Le Crime au Père Boniface*. The superimposition of two crime stories - one is read in the newspaper, in the form of a fait divers, by the factor Boniface; the other is invented by him because of a misunderstanding under the influence of the same *fait divers* - exposes the problem of reproduction, an obvious feature in Maupassant's work. Here, it is examined through literary parody, a form intimately linked, according to some theoreticians, to the denunciation of a fixed, too conventional form. The form of this short story thus shows an aesthetic awareness which could be related to Maupassant's literary evolution, i.e. towards more developed formats and also to more complex reflections on the referential world.

Keywords: parody, *fait divers*, Maupassant, *Le Crime au père Boniface*

Introduction

Les rapports entre le fait divers et la littérature du dix-neuvième siècle attirent depuis longtemps l'intérêt des chercheurs. Comme on le sait, les écrivains ont parfois développé le fait divers en intrigue plus complexe, notamment dans *Le Rouge et le noir* et *Madame Bovary*, pour ne mentionner que les exemples les plus célèbres. Pour ce qui est de la composition du récit réaliste, on a pu insister sur la vertu vraisemblabilisante que peut porter le « petit fait vrai » dans une construction fictive qui cherche à donner l'impression du réel, mais on a aussi souligné que le fait divers, malgré son statut factuel, semble outrepasser les dimensions du réel que l'auteur réaliste souhaite transmettre au lecteur¹. En effet, par son côté exceptionnel et disloqué, le fait divers sied mal à l'exposition d'événements et d'actions probables et plausibles, générés dans (et parfois expliqués par) un contexte sociohistorique précis et participant d'un monde régi par une causalité possible à déchiffrer ou à expliciter.

Quant à Maupassant, les critiques ont mis en avant l'influence indéniable du fait divers sur son œuvre, et notamment sur ses contes et nouvelles. Dans ses commentaires du *Crime au père Boniface*, Forestier (1979: 1368) constate que « l'attrance pour les faits divers » constitue un des « éléments chers » à l'écrivain. De ses trois cents récits courts, jusqu'à une cinquantaine pourraient entretenir un rapport plus ou moins direct avec le fait divers². Or, ce sont notamment les nouvelles violentes et morbides qu'on a pu rapprocher des sujets des faits divers qui fleurissaient dans les journaux de l'époque. Dans son étude sur le fait divers chez Maupassant, Benhamou (1997: 48) annonce par exemple qu'elle se concentrera sur « prostitution, drames de l'amour — vitriol, crimes de la jalousie, suicides —, enfance martyre — viols, incestes, infanticides », donc des thèmes solidement ancrés dans un mode sérieux³. En revanche, il nous semble que la critique antérieure a moins étudié la dimension *ludique* du fait divers chez Maupassant. C'est en essayant de combler

¹ Gonon (2012b: 6) : « Si donc les romanciers s'inspirent effectivement du fait divers, ils le jugent aussi volontiers trop invraisemblable ou fictionnalisé, figé dans des topoï et des clichés, pour paraître utilisable en tant que tel [...]. » Voir aussi Hamon (1997).

² C'est l'estimation donnée par Benhamou (1997: 57), pour qui le fait divers « constitue en effet le point de départ, l'ouverture et/ou la structure d'une cinquantaine de contes et nouvelles ». Gonon (2012) commente une trentaine de récits de Maupassant, dont quelques romans.

³ Cette étude semble avoir inspiré Tran Huy (2017: 110), qui énumère les thèmes suivants relatés aux faits divers chez Maupassant : « prostitution, adultères, enfants cachés, suicides, parricides, infanticides, assassinats sadiques, enfance martyre, etc. ».

une part de cette lacune que nous voudrions revoir l'emploi du fait divers dans le conte *Le Crime au père Boniface*.

Cette nouvelle, écrite en 1884, présente l'histoire du facteur normand qui, sous l'influence de la lecture d'un fait divers choquant sur le chemin, croit entendre un meurtre dans une maison écartée. Il court alerter les gendarmes qui se rendent compte qu'il s'agissait en réalité d'un couple qui faisait l'amour. Le facteur aura donc inventé sa propre histoire de fait divers ! L'étude de cette nouvelle permettra de clarifier deux aspects du fait divers : (1) le jeu de la superposition des histoires (le fait divers du journal et l'histoire imaginée par Boniface) et les modalités que provoque leur lecture respective ; (2) l'emploi du fait divers comme élément figé, comme forme canonique, considéré dans la perspective de l'évolution littéraire en général et de Maupassant en particulier. Avant d'aborder ces aspects, nous fournirons une rapide contextualisation de la nouvelle ainsi qu'une analyse de son contenu ludique.

Contextualisation

Même si la période créatrice de Maupassant se réduit pratiquement à une seule décennie, à savoir les années 1880, il est possible de distinguer des tendances dans sa production littéraire. En 1884, l'année de la parution du *Crime au père Boniface*, l'auteur publie 59 contes et nouvelles. Cette année constitue la troisième année d'une période chargée d'une production impressionnante de nouvelles : entre 1882 et 1884, Maupassant écrit 185 nouvelles, ce qui constitue environ 60% de sa production totale. La plupart sont courtes ; seule une quinzaine compte plus d'une dizaine de pages dans l'édition de la Pléiade. Entre temps, il n'a écrit que deux de ses romans, *Une vie* (1883) et *Bel-Ami* (qui ne sort qu'en 1885). Les années qui suivent voient un ralentissement de la production des récits courts. Entre 1885 et 1887, Maupassant publie « seulement » 68 nouvelles. De plus, les nouvelles plus développées, dépassant dix pages dans l'édition de la Pléiade, doublent de fréquence et constituent maintenant une nouvelle sur six. En même temps diminue le nombre des nouvelles très courtes, celles qui ne comptent qu'entre trois et cinq pages dans l'édition de la Pléiade. Durant ces dernières trois années, Maupassant écrit également deux romans, *Mont-Oriol* (1887) et *Pierre et Jean* (publié en janvier 1888).

Notre nouvelle analysée parut, comme maints autres récits et chroniques de Maupassant, dans le quotidien *Gil Blas*, le 24 juin 1884. Le lieu de publication est important. Comme l'a souligné Donaldson-Evans (1980), il est presque possible de diviser les nouvelles de Maupassant en deux catégories, celles qui sont publiées dans *Gil Blas* et celles qui sont publiées dans *Le Gaulois*, du fait que ces journaux, les deux canaux principaux de la production nouvellistique de Maupassant, avaient chacun un certain public aux attentes bien constituées⁴. Le contenu ludique et grivois du *Crime au père Boniface* s'adapte ainsi parfaitement au lectorat du journal populaire *Gil Blas*⁵. Maupassant peut y compter sur un certain type de lecteur, habitué à voir et se délecter des sous-entendus semés dans un récit qui demande sa participation active en tant que complice invité par l'auteur.

Ce lecteur est aussi familier à la rubrique des « faits divers » et il possède alors les connaissances requises pour adopter une perspective amusée et critique face aux périples du protagoniste. Gonon (2012a) montre que le fait divers commence à se former comme genre déjà dans les années 1830 et qu'ils deviennent rapidement stéréotypés et aisément identifiables par leur structure, par leur discours hyperbolique et mélodramatique et par leurs sujets particuliers. Parmi ces sujets, le crime semble un thème de prédilection. Déjà en 1866, sa prolifération dans la presse incite Paul Féval à écrire un roman parodique, *La Fabrique de crimes*, qui étale les scénarios et les topoï classiques des faits divers criminels. Dans *Le Crime au père Boniface*, on se retrouve donc partiellement dans le *déjà-lu*.

L'histoire se déroule autour des lieux fictifs de Sennemare et Vireville⁶. Comme le note Forestier (1979: 1369), bien que ces lieux soient imaginaires, ils sont « incontestablement situés dans un contexte normand ». Par cet emplacement, Maupassant situe l'histoire dans un cadre qui se prête au ton ludique du récit. Ses récits

⁴ Cf. Donaldson-Evans (1980: 67) : « The readers of the somewhat snobbish *Gaulois*, acutely conscious of their social status and accustomed to a literary diet of elegant prose [...] would have frowned upon some of the pieces Maupassant submitted to the popular *Gil Blas*, whose more heterogeneous public fed hungrily upon the bawdy stories and the *échos parisiens* that were its specialty and the source of its success ».

⁵ Cette histoire, dit Forestier (1979: 1368), « cultive le ton égrillard cher à la rédaction et aux lecteurs de *Gil Blas* ».

⁶ Presque comme une mise en abyme, ce dernier lieu reflète par son jeu onomastique l'intrigue de la nouvelle, dans laquelle il s'agit, en plusieurs sens, de *vire* et de tourner en rond. Après avoir dévié de son chemin, au sens propre comme au sens figuré, Boniface se voit à la fin obligé de revenir au point de départ, c'est-à-dire de continuer sa tournée ordinaire.

populaires et ses grosses farces se déroulent souvent dans sa région natale (*Farce normande, Les Sabots, La Ficelle, Le Lapin, La Bête à Maît' Belhomme, Un coup d'État*, etc.). Bien entendu, cela n'empêche pas de retrouver, dans ses nouvelles et ses romans, la Normandie comme le théâtre d'histoires sérieuses, que ce soit dans *Une vie, Le Horla* ou des drames de guerre. Inversement, maints récits comiques ou grivois se déroulent à Paris ou ailleurs (*Une soirée, Le Signe, Idylle, Un échec, Ce Cochon de Morin*, etc.). Néanmoins, le choix du milieu ouvre naturellement, chez les lecteurs de *Gil Blas*, vers le sujet farcesque et la ridiculisation du protagoniste paysan.

En effet, le résumé de l'histoire l'indique, il s'agit d'un récit éminemment ludique, malgré son titre dramatique. Ce dernier nous semble parfaitement choisi pour articuler les différents scénarios possibles auxquels invite le récit : il ne s'agit ni d'un crime commis contre Boniface ni d'un crime vécu par lui, mais d'un crime inventé par l'égarement de son esprit⁷. Le jeu narratif consiste à distribuer les rôles par rapport à ces scénarios, en plaçant progressivement le facteur dans la position isolée qui consiste à croire au crime vécu alors que le narrateur, en connivence avec le lecteur, notamment à l'aide de l'intervention des gendarmes, suggère parallèlement ce qui s'est réellement passé. À la tonalité comique du récit contribuent encore, mis à part le sujet grivois en lui-même, le comportement héroï-comique des personnages, l'usage du patois et le jeu physique (gestes, rires, etc.).

Pour compléter cette contextualisation du *Crime au père Boniface*, mentionnons aussi que ce récit reprend, sous l'apparence comique, le schéma récurrent de Maupassant qui consiste à doter un personnage d'une prédisposition désavantageuse pour aborder et cerner le réel⁸. Ici, c'est la passion du facteur pour les faits divers qui l'incite à lire le journal durant sa tournée. La lecture fonctionne ensuite comme un filtre perceptif lorsque Boniface approche la maison écartée : l'idée du fait divers déforme ses impressions sensorielles quand il entend des bruits par la fenêtre de la maison fermée. Comme de coutume chez Maupassant, l'imitation conduit à une situation empirée. En effet, la

⁷ Comme le rappelle Grojnowski (1993: 131), le titre d'une nouvelle se dote d'une fonctionnalité dynamique : « La particularité du titre de nouvelle est de précéder une lecture qui le reprend en compte dès qu'elle est terminée. [...] le titre est pleinement « textuel » du fait que sa signification ne cesse de se renouveler ».

⁸ Voir notre thèse de doctorat (Färnlöf 2000) et la synthèse de la problématique articulée sous forme d'article (Färnlöf, 2007).

mésaventure de ses personnages prend souvent son départ dans une imitation ou une reproduction d'un comportement, d'une action ou d'un schéma de pensée⁹. Le malheur vient du fait que le personnage exécute cette imitation sans avoir compris pleinement la situation (défaut de causalité), au mauvais endroit (inadaptation à l'espace) et au mauvais moment (inadaptation au temps). C'est ce qui illustre de manière éloquente *Le Crime au père Boniface*.

Les chercheurs ont noté avant tout l'engouement pour les faits divers chez le protagoniste, mais souvent sous forme de commentaires assez sommaires¹⁰. Gonon (2012b: 38, 42) compare avant tout l'attitude de Boniface, « lecteur populaire, naïf, impressionnable » face au fait divers, avec celle du peuple dans *L'Assommoir*. Elle fait aussi des remarques importantes sur la narration et la stylisation du récit, de même que chez Maupassant en général, auxquelles nous reviendrons. Mentionnons finalement l'étude excellente de Lintvelt (1988) sur la narration du *Crime au père Boniface*. Quoiqu'elle ne soit pas centrée sur le thème particulier du fait divers, elle contient maintes remarques perspicaces sur le jeu ironique qui s'installe entre narrateur, lecteur et personnages.

En somme, retenons que Maupassant compose *Le Crime au père Boniface* dans une période qu'on pourrait qualifier de l'apogée de sa production rapide de nouvelles courtes, avant qu'il ne se tourne petit à petit vers des formats plus longs (et vers un contenu moins anecdotique). Conte publié dans *Gil Blas*, sa thématique paysanne, ludique et fait-diversière convient parfaitement à un lectorat habitué à ces modes et ces genres d'écriture, ce qui permet à Maupassant de jouer sur la forme conventionnelle du fait divers. Si la lecture passionnée de Boniface a attiré l'intérêt des chercheurs, il nous semble qu'il manque une discussion sur l'emploi particulier du fait divers que fait Maupassant dans ce récit et sur la façon dont cet emploi pourrait être lié à la création fictionnelle de Maupassant en général, ce à quoi la présente étude cherche donc à remédier.

⁹ Dans une étude éclairante, et trop rarement citée, Hamon (1993) a démontré la logique et l'importance de cette imitation destructrice dans l'œuvre de Maupassant.

¹⁰ Tran Huy (2017: 109) résume la nouvelle. Hamon (1997) a mis en exergue la description d'un Boniface passionné des faits divers dans son introduction au fait divers et la littérature réaliste. Benhamou (1997) ne mentionne pas cette nouvelle, sans doute en raison de sa dimension ludique.

Superposition

Le récit entier est construit d'après une logique de contrepoint, où tel personnage, telle action ou encore telle lecture se voit dédoublé et mis en perspective. Parmi ces éléments, le plus important reste le fait divers. Il apparaît dans un paysage normand idyllique : « On était en juin, dans le mois vert et fleuri » (Maupassant, 1979: 168)¹¹. L'harmonie du cadre se voit, entre autres, par la description des champs : « une mer calme et verdoyante qu'une brise légère faisait mollement onduler » (168). C'est donc un cadre face auquel contraste fortement le crime imaginé par Boniface, mais qui en revanche s'accorde parfaitement avec l'acte sexuel¹².

Le jeu narratif consistera à isoler Boniface du cadre et, par conséquent, du réel, en lui attribuant des caractéristiques particulières. Pour commencer, Boniface reste tellement stupéfié par la lecture du fait divers qu'il s'arrête « au milieu d'une pièce de trèfle, pour le relire lentement » (168). Cet arrêt instantané est d'autant plus notable que le facteur assidu ne s'était même pas donné la peine de s'arrêter un instant chez les habitants locaux durant sa tournée :

Il entra dans les fermes par la barrière de bois plantée dans les talus qu'ombrageaient deux rangées de hêtres, et saluant par son nom le paysan : "Bonjour, mait' Chicot", il lui tendait son journal *le Petit Normand*. (...) et le piéton, sans se retourner, repartait (...) le bras gauche sur sa sacoche, et le droit manœuvrant sur sa canne qui marchait comme lui d'une façon continue et pressée. (168)

Chicot montre une attitude sereine, voire nonchalante, lorsqu'il reçoit le journal : « Le fermier essuyait sa main à son fond de culotte, recevait la feuille de papier et la glissait dans sa poche » (168). Le narrateur décrit bien différemment les préparatifs de lecteur par Boniface : « (...) il ouvrit sa sacoche, prit la feuille, la fit glisser hors de sa bande, la déplia, et se mit à lire tout en marchant ». La suite rapide des passés simples (ouvrit, prit, fit glisser, déplia, se mit) décompose la simple phrase « il se mit à lire » en autant d'actes rapides et délimités, ce qui souligne la raideur mécanique et

¹¹ Par commodité, seule la page sera indiquée dans les autres citations du récit.

¹² Lintvelt (1988: 77) : « Ainsi que le lieu, le temps signifiant ou temps-valeur invite à l'amour ».

institutionnalisée du facteur face au produit écrit¹³. L'opposition entre les deux lecteurs, et les deux attitudes de lecture, sont mises en parallèle de façon flagrante :

Chicot	Boniface
recevait	prit
la feuille de papier et	la feuille,
la glissait	la fit glisser
dans sa poche	hors de sa bande,
	la déplia
pour la lire	et se mit à lire
à son aise après le repas de midi	tout en marchant

Enfin, on peut noter que le paysan lit *le Petit Normand* alors que le nouveau percepteur reçoit un journal de Paris. À l'époque, ce sont justement deux journaux parisiens, *Le Petit Journal* et *Le Petit Parisien*, qui excellent dans les faits divers criminels et qui attirent un lectorat toujours croissant¹⁴. Comme Maupassant a inventé le nom du bulletin local, il est possible d'y voir un clin d'œil à ses lecteurs, qui connaissaient forcément *Le Petit Parisien*.

Comme on peut le voir, tout converge pour former la possibilité d'une double « lecture » du réel, celle de Boniface et celle du lecteur : horreur du crime vs paysage idyllique ; la destruction de la mort vs le paysage en fleur ; passion pour la lecture vs lecture à tête reposée ; journal parisien vs *le Petit Normand* ; nouveau percepteur vs paysan de connaissance ; arrêt dans le champ vs marche pressée¹⁵. On remarquera que tous les éléments dramatiques et extraordinaires sont exclusivement liés à Boniface (crime, mort, passion, Paris, arrêt) alors que tous les renvois au cadre (paysage, fleurs, Normandie, paysan, marche) dénotent ou connotent l'ordinaire et l'harmonie.

Observons ici jusqu'à quel point l'introduction du fait divers affaiblit l'idée d'un crime découvert par Boniface. En tant que tel, l'évènement au cœur d'un fait divers est exceptionnel, d'où son intérêt. Comme c'est une histoire « immanente », comme le disait

¹³ Pour Gonon (2012b: 42), Boniface est nourri par un « insatiable besoin d'épouvante ».

¹⁴ D'après Gonon (2012a: 13), *Le Petit Journal* tirait à 350 000 exemplaires en 1869 et à plus d'un million en 1890 ; les éditions du *Petit Parisien* atteignaient 690 000 en 1890.

¹⁵ Ce récit illustre de façon exemplaire l'ironie *paradigmatique* (le renversement des valeurs) et l'ironie *syntagmatique* (le crime qui, finalement, n'en était pas un) esquissées par Hamon (1996) dans sa théorisation importante de l'ironie.

Barthes (1964), et donc lisible sans que le lecteur ait besoin de la comprendre par rapport à des circonstances éclairantes ou des connaissances spécifiques (Histoire, politique, culture, etc.), c'est même une nécessité du genre. C'est cette propriété essentielle du fait divers qui rend délicat son emploi dans le régime réaliste, qui se veut vraisemblable. De surcroît, qu'un tel évènement exceptionnel arrive et que la personne qui découvre le crime vienne d'avoir lu un fait divers quasi identique, cela reposerait sur une probabilité infime. Ceci est bien visible pour le lecteur, alors que Boniface n'en est pas conscient. Ainsi, deux niveaux de lecture sont créés : le facteur *repart* vers la maison isolée « la tête pleine de la vision du crime » (169), ce qui fait déformer à la fois son esprit et ses sens, alors que le lecteur le *voit repartir* la tête pleine de la vision du crime.

L'astuce narrative consistera à laisser Boniface entrer dans une spirale négative de reproduction, où il resitue des éléments anodins dans le cadre du fait divers, fixé par sa lecture récente. Voyons plus précisément ce qu'avait lu le facteur :

Un bûcheron, en passant au matin auprès de la maison forestière, avait remarqué un peu de sang sur le seuil, comme si on avait saigné du nez. « Le garde aura tué quelque lapin cette nuit », pensa-t-il ; mais en approchant il s'aperçut que la porte demeurait entr'ouverte et que la serrure avait été brisée. Alors, saisi de peur, il courut au village prévenir le maire, celui-ci prit comme renfort le garde champêtre et l'instituteur : et les quatre hommes revinrent ensemble. Ils trouvèrent le forestier égorgé devant la cheminée, sa femme étranglée sous le lit, et leur petite fille, âgée de six ans, étouffée entre deux matelas. (169)

Le bûcheron découvre plusieurs indices qui, mis ensemble, s'avèrent suspicieux et expliquent sa réaction forte : le sang, la porte entr'ouverte et la serrure brisée. Boniface, de son côté, ne découvre rien de la sorte lorsqu'il va, lui aussi, le matin à une maison écartée. Chez le percepteur, tout est calme et la porte est fermée de l'intérieur. En faisant le tour de la maison, le facteur ne remarque « rien de suspect » (170). Pourtant il réagit conformément au bûcheron lorsqu'il ne voit pas de signe de vie : « Une inquiétude l'envahit » (170). Cette réaction est nettement exagérée par rapport à la cause : « car M. Chapatis, depuis son arrivée, s'était levé assez tôt » (170). Or, le percepteur est arrivé la semaine dernière et Boniface constate de plus, en ayant recours à l'heure, qu'il est en avance. Il n'a donc, objectivement, aucune raison de s'alarmer.

Sur un plan plus profond, ou structurel, on peut ici identifier la confrontation entre une vision *intérieure* et la réalité *extérieure*. C'est le même dispositif que nous voyons dans les contes fantastiques de Maupassant, qu'on a malheureusement l'habitude de traiter à part, mais qui répondent au même défi narratif que *Le Crime au père Boniface* : élaborer deux visions du réel où se confrontent impressions sensorielles et raisonnement d'esprit. Dans un conte comme *Le Horla*, le personnage, parfaitement sain d'esprit et raisonné, voit des choses qu'il ne pourra voir, et il en est conscient (d'où le drame intérieur et les interrogations sur son propre état mental). Le récit laisse ouverte la question de savoir s'il existe un réel autre que le réel objectif ou si la vision n'est que le produit de l'imaginaire (ou de l'état psychique) du personnage. Dans *Le Crime au père Boniface*, le facteur n'arrive pas à raisonner et ne peut s'intégrer au réel puisqu'il impose sur ce réel un autre schéma ou, si l'on veut, un autre scénario. Il crée une histoire, une autre réalité, mais une version personnelle pour laquelle il n'est pas de doute, pour le lecteur, que le réel alternatif n'existe que dans l'esprit du personnage, mais qui n'en est pas conscient (d'où le comique de la situation).

On peut enfin admirer la technique narrative de Maupassant dans l'apogée de la scène, où Boniface ressent de l'angoisse (encore une réaction démesurée) à cause d'un gémissement. Lorsqu'il s'approche de la fenêtre pour mieux écouter, il entend « de longs soupirs douloureux, une sorte de râle, un bruit de lutte » (170). Les mots qui décrivent les bruits de la maison sont choisis afin de permettre deux interprétations. Boniface, imprégné par le fait divers, entend surtout « de longs soupirs *douloureux*, une sorte de *râle*, un bruit de *lutte* ». Le discours souligne cependant l'aspect vague des bruits : « de longs *soupirs douloureux*, *une sorte de râle*, *un bruit de lutte* ».

À ce point, Boniface repart chercher de l'aide, comme le faisait le bûcheron. À la différence de ce dernier, qui était revenu avec le maire, le garde champêtre et l'instituteur, il trouve meilleur renfort : le brigadier Malautour (ce nom connote le jeu, conformément à l'esprit de la nouvelle entière) et le gendarme Rautier. L'importance de ces personnages, pour ce qui est de leur fonction comme gardiens de l'ordre, contraste avec le personnel du fait divers et ajoute à la dimension héroï-comique du *Crime au père Boniface*. Notre anti-héros informe les gendarmes qu'on est en train d'assassiner le percepteur et, tout comme il avait auparavant refait l'action du bûcheron, il reprend maintenant le discours du fait divers. Comparons les deux énoncés :

Un bûcheron, en passant au matin auprès de la maison forestière, avait remarqué un peu de sang sur le seuil, comme si on avait saigné du nez. (...) en approchant il s'aperçut que la porte demeurait entr'ouverte et que la serrure avait été brisée. Alors, saisi de peur, il courut au village prévenir (...). Ils trouvèrent le forestier égorgé devant la cheminée, sa femme étranglée sous le lit (...). (le fait divers, 169)

J'allais porter le journal avec deux lettres quand je remarquai que la porte était fermée et que le percepteur n'était pas levé. Je fis le tour de la maison pour me rendre compte, et j'entendis qu'on gémissait comme si on eût étranglé quelqu'un ou qu'on lui eût coupé la gorge ; alors je m'en suis parti au plus vite pour vous chercher. (le discours de Boniface, 171)

Il s'agit donc de deux personnes qui, le *matin*, à la *campagne*, passent auprès d'une *maison écartée* et qui *observent* (avait remarqué vs remarquai) une anomalie à la *porte* (seuil, sang, serrure brisée vs porte fermée, percepteur pas levé), qui *s'approchent* (en approchant vs fis le tour) de la maison, reçoivent une *impression sensorielle* (s'aperçut vs entendis), *prennent peur* (saisi de peur vs « perclus d'angoisse », 170), *se hâtent pour chercher de l'aide* (courut prévenir vs parti au plus vite) pour ensuite retourner à la maison accompagnés de leur renfort respectif. Il ressort avec évidence que le récit de Boniface, tout comme ses réactions, est la conséquence de sa lecture du fait divers.

Le brigadier imite à son tour Boniface en s'approchant de la maison pour écouter à la fenêtre (ceci fait partie du jeu narratif construit sur l'imitation et la reproduction : la logique aurait voulu qu'il frappe tout de suite à la porte ou qu'il essaie d'enfoncer la porte pour sauver le percepteur). Moins sous l'emprise du récit que Boniface (même s'il est naturellement influencé par le discours du facteur), il distingue les bruits après un certain temps. Et s'arrête enfin la chaîne d'histoires provoquée par le fait divers. Par des rires, des gestes obscènes et des allusions, Malautour fait comprendre à son collègue ce qui se passe dans la maison. Le gros rire éclate aux dépens de Boniface, toujours incrédule et confus, et le récit finit en pleine farce, dimension renforcée par l'introduction du patois chez Boniface lorsqu'il tente de répondre aux allusions faites au comportement de sa femme par le brigadier : « Oui, all' gueule quand j'y fiche des coups... Mais all' gueule, que c'est gueuler, quoi. » (172). On a pu avancer que l'emploi du patois chez Maupassant servirait un but purement référentiel (Brunot & Bruneau, 1953: 56). Forestier (1992: 170) rappelle pourtant que « [l]'autre rôle du dialecte est d'établir une distanciation entre le

lecteur-spectateur et les personnages ». Précédemment absent (sous l'influence du fait divers, le facteur emploie un français écrit, journalistique, avec des passés simples, lorsqu'il raconte son expérience aux gendarmes), le patois semble fonctionner ici surtout comme une marque de distance entre Boniface et les lecteurs parisiens¹⁶.

En somme, il s'agit d'un récit de Maupassant qui témoigne de l'influence exercée par le fait divers. Il insère dans ce récit un fait divers typique par son sujet (crime violent chez un particulier), par son objet de représentation¹⁷ (la classe populaire), par son cadre (la vie quotidienne), par son lecteur (provenant de la classe populaire) et par sa lecture (individuelle et passionnée)¹⁸. En construisant le fait divers du bûcheron, il imite aussi la structure et le style dramatique du genre, ce qui est d'autant plus notable qu'il ne procède pas de la sorte normalement¹⁹. Le pastiche opéré par Maupassant est donc tout à fait conscient. L'auteur prend des éléments du genre du fait divers et les reconfigure de façon neutre, sans effet ni intention comique. L'effet comique du récit vient du mauvais emploi du fait divers par Boniface, qui en fait un pastiche involontaire et inapproprié.

La nouvelle analyse étale aussi un jeu créatif complexe pour un récit réaliste : un fait divers *donné pour vrai* et inséré dans un *récit fictif* et ainsi *construit par l'auteur* (l'histoire du bûcheron), fait produire une *autre histoire* proche du fait divers, *non réel* (le crime imaginé par Boniface) et qui prend place dans un *récit fictif* (*Le Crime au père Boniface*) qui est lui-même construit à la manière d'un *fait divers* classique (d'abord le *drame* de la maison, puis l'*enquête* avec les gendarmes et enfin le *résultat* de l'enquête sous forme de sanction²⁰) et qui produit encore une anecdote digne d'un *fait divers* (« Facteur ayant lu un fait divers croyait découvrir un crime »). Quelles pistes de réflexion cet emploi du genre du fait divers suggère-t-il pour caractériser l'écriture chez

¹⁶ Ceci est conforme à la structure des farces paysannes de Maupassant selon Forestier (1992: 170) : « Aussi le rire ne sortira-t-il pas seulement des effets comiques intrinsèques de l'histoire narrée, mais encore du décalage entre le personnage normand et le lecteur parisien ». Remarque semblable de Lintvelt (1988: 78) sur notre récit analysé : « le jeu narratif du récit est basé justement sur un décalage entre Boniface, présenté comme provincial naïf, et le lecteur perspicace visé ».

¹⁷ Hamon (1997: 8) : « le fait divers [...] tire de l'anonymat "l'homme des foules" moderne ».

¹⁸ Gonon (2012b: 37) : « Dans la nouvelle de Maupassant *Le Crime au père Boniface*, c'est encore un représentant du peuple qui s'intéresse aux faits divers, cette fois-ci dans une lecture solitaire. »

¹⁹ Au niveau du vocabulaire, il s'agit des « détails affreux » et des « horribles circonstances », fait déjà commenté par Gonon (2012b: 38), qui constate aussi : « Maupassant fonde ainsi bien des nouvelles sur un sujet de fait divers criminel (en partie parce qu'il publie dans des journaux qui en font leurs choux gras). Le style journalistique n'y apparaît pourtant qu'à de rares occasions [...] » (ibid. 5).

²⁰ Cf. Benhamou (1997: 57), « Nourris de faits divers, les contes et nouvelles de Maupassant finissent par en épouser la structure elle-même »

Maupassant ? Dans la section suivante, nous tenterons d'y répondre, ou du moins d'en esquisser la problématique centrale, telle que nous la concevons.

Reproduction

Parler de l'évolution littéraire d'un écrivain, c'est s'interroger sur la variation de son écriture. Rappelons alors notre contextualisation du récit : le récit répond à la forme brève cultivée en masse par Maupassant entre 1882-1884 et ensuite abandonnée petit à petit au profit de formats plus développés. L'histoire présente la mésaventure d'un personnage qui n'arrive pas à cerner le réel. Dans ce cas précis, il s'agit d'un lecteur incompetent. Le récit inclut aussi une mise en abyme, créée par l'introduction de ce fait divers du journal qui reflète ironiquement le déroulement de l'action. Tout cela nous porte à réfléchir sur le statut littéraire, voire métalittéraire, du récit analysé.

Dans une telle perspective, Boniface représente à la fois le mauvais *récepteur* (lecteur naïf) et le mauvais *producteur* (conteur involontaire) d'un récit. Commentons d'abord ce dernier rôle. En se plaçant comme personnage principal d'une histoire inventée sans fondement, il se construit une place dans une histoire imaginaire, alors que la réalité est qu'il devait simplement accomplir sa tâche journalière. En termes de création fictive, Boniface se trouve embrouillé dans son propre *scénario* (suite d'actions où est investie une complication) alors qu'il devait suivre son *script* (suite d'actions routinières et prévisibles).

Nous touchons là au danger de l'imitation et de la reproduction, thématique cruciale chez Maupassant. Tout conteur risque de tomber dans le piège de la reproduction et ainsi de perdre son originalité. Cette dernière propriété est chèrement valorisée par Maupassant. En relatant les conseils de Flaubert, il rappelle un des principes fondamentaux du maître : « Si on a une originalité, disait-il, il faut avant tout la dégager ; si on n'en a pas, il faut en acquérir une » (Maupassant 1987: 713). Cette originalité, précise Maupassant, se traduit par une « une vision personnelle du monde qu'il [le romancier] cherche à nous communiquer » (*idem*: 706). L'autre face de l'originalité reste celle de ne pas se répéter, de ne pas reproduire toujours la même histoire. C'est dans ce contexte qu'on peut évoquer la notion de la *parodie*.

Entendons-nous d'abord sur le sens du terme. On en connaît la définition de Genette (1982: 202) : « transformation ludique d'un texte singulier ». Or, ce qu'on gagne en clarté avec cette définition risque d'être perdu en complexité et nuances. C'est que Genette procède, comme on le sait, par systématisation structurale afin de créer autant de catégories dans lesquelles on pourra ranger les textes individuels. Autrement dit, pour Genette, soit le texte est ludique soit il ne l'est pas, et il répondra alors au terme X ou Y. Cette manière de procéder, c'est-à-dire de construire une terminologie dont chaque notion correspond à une propriété précise, le force parfois à faire abstraction de l'histoire littéraire et de la tradition critique (d'où les nombreux néologismes dans ses constructions théoriques). Comme le montre Hutcheon (1978), la parodie change de statut et de mode littéraire à travers l'histoire, notamment avec l'arrivée de la littérature moderne²¹. La parodie *classique* « suppose un mode littéraire ridiculisant et dévalorisant » (*idem*: 468), alors que la parodie *moderne*, que nous pouvons situer vers la fin du 19^e siècle (Hutcheon mentionne par exemple Thomas Mann), instaure plutôt comme un dialogue bakhtinien entre texte parodiant et texte parodié, sans établir de norme à partir de laquelle il faudra juger l'ancien texte qui avait servi de modèle négatif. L'auteur moderne introduit une ironie toujours différée, dont la valorisation reste incertaine, et qui conduit à une sorte de « synthèse bitextuelle » (*idem*: 469).

Genette suit aussi l'idée que la parodie littéraire doit s'appliquer sur un texte précis, en refusant d'admettre l'existence de parodies au niveau générique. Cependant, tout comme Tran Gervat (2013), nous estimons qu'on peut parodier un type de texte, un mode littéraire, un stylème, un genre, un auteur, etc., et non simplement un texte particulier. Dans ce contexte, ce dernier chercheur, en s'inspirant de Hutcheon et de Rose a proposé une définition plus généreuse de la parodie qui ouvre aussi envers des emplois plus larges (allant de la ridiculisation dénigrante jusqu'au dialogisme différé) : « la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique » (Tran Gervat, 2006: 7). Nous préférons suivre cette définition, et surtout le raisonnement général de Hutcheon,

²¹ Pour cette parodie moderne, Rose (1993) va encore plus loin en distinguant la parodie moderne, la parodie moderne tardive (« late-modern ») et la parodie post-moderne à partir du statut métafictionnel, du mode (comique ou non) et de la visée (destructeur, nihiliste, etc.) du texte.

qui nous semble plus adapté aux réalités textuelles et surtout plus opératoire à nos propos.

En effet, la distinction de Hutcheon entre la parodie classique et la parodie moderne nous offre une entrée méthodologique pratique pour ce qui est de l'écriture mise en œuvre dans *Le Crime au père Boniface* : la distance critique y privilégie-t-elle la ridiculisation ou plutôt le dialogue neutre ? Pour y répondre, il est essentiel de bien distinguer deux niveaux du récit analysé : diégétique (histoire, récit) et poétique (création fictive). Au niveau diégétique, il n'est pas de doute que le récit ridiculise le personnage principal. Par son pastiche involontaire, Boniface crée effectivement une parodie du fait divers, qui se retourne contre lui-même.

On pourrait à ce propos même identifier une touche satirique par laquelle est visé lecteur naïf en général (la parodie tend naturellement vers la satire de tout lecteur qui apprécie le type de texte parodié : il est bien plus délicat de continuer à valoriser une forme de littérature dont on a mis en relief les particularités, souvent sous mode ridiculisant). Ici, la satire se concentre sur Boniface. Son erreur consiste à s'enflammer à cause d'un fait divers qui, au fond, témoigne d'une certaine banalité, eu égard à la fréquence de ce type de fait divers à l'époque. Tout lecteur qui procède de la sorte manque de lucidité, d'expérience, de jugement. Or, en plaçant habilement les lecteurs de *Gil Blas* de son côté, en connivence avec lui (ou avec le narrateur), Maupassant flatte son public : par la seule lecture de la nouvelle *Le Crime au père Boniface*, le lecteur pourra rire du facteur naïf et par conséquent ne pas se ranger dans la même catégorie de lecteur que ce dernier.

Ensuite, la question est de savoir si l'on se trouve « simplement » devant une *histoire* d'ironie moqueuse d'un personnage naïf ou si la composition du récit révèle des perspectives *poétiques*. Il est difficile de décider dans quelle mesure Maupassant, à travers ses écrits, prend véritablement une position esthétique. L'auteur cultivait une écriture qui devait simplement exposer une histoire, construite de sorte à permettre au lecteur de conclure sur ses éventuelles implications ou conséquences morales. Nonobstant cette circonstance, il est visible que Maupassant, dans *Le Crime au père Boniface*, insiste sur la canonicité du fait divers. Selon les théories de la parodie, notamment les pensées développées par les formalistes russes, on se trouverait alors devant une sorte d'exposition d'une forme figée qui annule l'entière validité du texte

parodié et qui s'annonce de ce fait comme une réplique sur le statut littéraire de celui-ci. C'est ce mécanisme que les formalistes russes, notamment Chlovski (1973) Tomachevski (2001) et Tynianov (2001), analysaient dans la littérature : lorsqu'un procédé littéraire devient stéréotypé et aisément identifiable, donc tout simplement usé, il affiche son propre emploi au lecteur, ce qui souligne le statut construit du récit.

Or, si la littérarité ressort alors fortement du texte, il ne s'agit pas de cette littérarité que chérissaient les formalistes, à savoir la défamiliarisation (*ostranenie*) de la perception du monde obtenue grâce à des astuces originales de l'auteur, qui arrive à rendre le monde nouveau aux yeux du lecteur, mais d'une mise à nu involontaire de la fictionnalisation, faute d'originalité. Pour retrouver cette originalité, il faut modifier les procédés (ou trouver de nouvelles fonctions pour tel procédé). Ainsi, la mise à nu parodique, donc intentionnelle, signale le figement d'une certaine littérature (ou d'un certain aspect littéraire) qui n'a plus la même valeur esthétique. On pourrait dire que la parodie défamiliarise le procédé qui défamiliarisait auparavant la perception du lecteur mais qui ne le fait plus. Dans cette perspective, la parodie n'est pas simplement une transformation ludique composée pour divertir le lecteur, c'est la dénonciation décisive d'une littérature désormais périmée et un appel implicite à renouvellement esthétique²².

Que l'on adhère ou non à cette théorie d'évolution littéraire et à l'importance que les formalistes accordent à la parodie pour cette évolution, il n'en reste pas moins que pour qu'il y ait parodie, donc jeu avec le lecteur autour d'une certaine forme de littérature, il faut nécessairement que cette forme soit identifiable. Sans identification du texte (auteur, mode, genre, etc.) parodié, il est impossible d'identifier la transformation opérée par l'auteur et ainsi de mettre en rapport le texte parodiant et le texte parodié. Ce dernier doit donc être reconnaissable, en quelque sorte formalisé, institutionnalisé et maîtrisable, car contournable. C'est pourquoi on ne saurait nier l'importance de la parodie pour discuter le *statut* littéraire, ou le *climat* littéraire d'une époque, même si l'on peut avancer d'autres facteurs qui influencent l'*évolution* littéraire.

²² Cf. Hutcheon (1978: 474) : « Les œuvres parodiques (...) qui réussissent réellement à se libérer du texte d'arrière-plan parodié pour créer de nouvelles formes spécifiques, nous suggèrent que la synthèse dialectique de la parodie est une sorte de moment pivot type dans ce processus graduel d'évolution des formes littéraires ».

Comment appliquer ce raisonnement sur le récit que nous venons d'analyser ? Certes, il serait tendancieux de prétendre que le récit analysé marquerait un pivot créatif chez Maupassant, selon la logique que la parodie de l'emploi du fait divers par Boniface fonctionnerait comme une manifestation décisive pour sa poétique ultérieure. Maupassant continuera à écrire des récits concentrés sur des anecdotes farcesques et il s'inspirera encore du fait divers, entre autres dans *La Petite Roque* l'année suivante (1885), qui repose sur un vrai fait divers et qui prolonge et développe la thématique du facteur lié au crime²³. Cependant, on se doit aussi de noter la conscience littéraire chez Maupassant qui se dégage de la lecture du *Crime au père Boniface*. Parfois considéré comme un producteur quasi mécanique de récits brefs, il montre ici comment un genre de discours (fait divers) peut jouer sur un autre (conte) et créer une dynamique ludique. On peut également observer que le récit analysé exhibe le danger de la reproduction mécanique et qu'il établit un lien ferme entre cette reproduction et le fait de conter une histoire.

Ensemble, ces facteurs rendent possible l'idée de voir dans *Le Crime au père Boniface* une distance critique, non seulement envers la mauvaise lecture de Boniface et de sa reproduction malheureuse d'un récit finalement risible, mais encore envers l'exploitation trop simpliste d'une histoire déjà-lue, ou d'un type d'histoire déjà-lu. On pourrait proposer que la parodie se joue alors sur deux niveaux : la parodie classique fonctionne au niveau de l'histoire, où Maupassant parodie, avec une touche satirique, la mauvaise lecture ; la parodie moderne se verrait plutôt dans la distance réfléchie entre fait divers, conte, imitation mécanique et originalité créative.

Car, sans tenter de rattacher Maupassant à la littérature moderne, à laquelle il n'appartient pas (il est, au contraire, un auteur éminemment classique par bien des titres), on ne saurait faire l'abstraction de sa posture ironique, qui brouille les repères de l'énonciateur, à condition d'appliquer cette modalité sur la dimension poétique du récit, donc sur l'intention créative. Maupassant joue ainsi sur une forme figée sans que ses intentions soient révélées. Cela n'empêche pas la possibilité de se voir dégager de l'acte narratif une distance critique, voire une autocritique ou une auto-ironie relative à la

²³ Cette fois, le facteur local découvre réellement une jeune fille violée et assassinée lors de sa tournée matinale. Une étude intertextuelle semble s'imposer entre *La Petite Roque* et *Le Crime au père Boniface*, du fait que de nombreux motifs apparaissent dans les deux récits, dont l'un est sérieux et l'autre ludique. L'excellent article de Donaldson-Evans (1980), déjà cité, pourrait servir de modèle et d'inspiration à un tel projet.

création d'histoires stéréotypées, mises en œuvre et en récit par autant de procédés conventionnels.

Cela reste nécessairement une interprétation de notre part. En revanche, l'*histoire* racontée ne contient aucune ambiguïté, que ce soit dans la peinture du monde diégétique ou dans la ridiculisation de Boniface. Le récit repose sur un savoir objectif, où le narrateur omniscient peint un monde définissable où l'on peut distinguer toute aperception du réel pour s'en moquer dûment. C'est quand cette ironie se fond avec la narration et se cristallise dans le récit que Maupassant explore le fantastique, fréquemment sur le thème de l'individu seul et face à l'incompréhensible, l'inexplicable ou l'irrationnel. C'est ce qui arrive aussi à Boniface, qui n'arrive pas à comprendre comment il a pu se tromper, répétant aux gendarmes : « J'vous jure que j'ai entendu » (172). Seulement, dans cette variation ludique du fait divers, du conte, de la rencontre avec l'extraordinaire surgissant de l'ordinaire, le lecteur garde sa distance envers le protagoniste, en se délectant de sa supériorité qui consiste à comprendre et à percevoir le réel stable et rassurant.

Conclusion

Le propos de cette étude a été double. D'une part, nous avons voulu étudier le jeu narratif par lequel Maupassant superpose deux histoires et plusieurs modalités en partant d'un fait divers (construit par lui-même et inséré dans l'histoire). Cela nous a permis de souligner la plasticité du fait divers, s'adaptant à une suite de modalités, toutes subordonnées à la dimension principale du récit : le ludique. Pour ce qui est de ses liens avec le fait divers, cette dimension a moins attiré l'intérêt des chercheurs. Cependant, nous avons vu que le ton du jeu et les éléments farcesques explorent tout aussi bien la thématique souvent sérieuse, voire tragique, de la reproduction. Cela souligne également que Maupassant n'a pas été attiré uniquement par les sujets de la violence ou de la morbidity qui figuraient dans les faits divers de l'époque.

L'emploi particulier du fait divers dans *Le Crime au père Boniface* nous a aussi amené à discuter de la parodie. Cette forme reprend des éléments figés pour en marquer une certaine distance critique. En suivant Hutcheon (1978), nous avons identifié une parodie textuelle classique au niveau de l'histoire, où le pastiche involontaire de Boniface expose une parodie du genre du fait divers et conduit à la ridiculisation du facteur. Cette

parodie contient des germes d'une satire visée au lecteur naïf. Comme Boniface devient un mauvais fait-diversier, il semble également possible de détecter une parodie moderne, donc une distance plus neutre, plus précisément envers la reproduction mécanique d'un type de récit stéréotypé. Dans ce sens, on peut se demander si ce récit ne s'insère pas dans une logique de l'évolution de Maupassant, qui abandonne petit à petit le bref récit anecdotique, qui repose sur une distribution claire et normative du savoir référentiel, pour articuler dans une plus large mesure des interrogations sur la constitution du monde et de la psyché humaine à travers certains contes fantastiques, des nouvelles plus développées et des romans psychologiques.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1964). « Structure du fait divers », *Essais critiques*. Paris: Seuil, pp. 188-198.
- BENHAMOU, Noëlle (1997). « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », *Romantisme*, n° 97, pp.49-58.
- BRUNOT, Ferdinand & BRUNEAU, Charles (1953). « Maupassant », *Histoire de la langue française*, tome XIII, partie 2.
- CHKLOVSKI, Victor (1973). « Le roman parodique. *Tristram Shandy* de Sterne », *Sur la théorie de la prose*. Lausanne: L'Âge d'Homme, pp.211-244.
- DONALDSON-EVANS, Mary (1980) « "Nuit de Noël" and "Conte de Noël": Ironic Diptych in Maupassant's Work », *French Review*, vol. 54, n° 1, pp. 66-77.
- FORESTIER, Louis (1979). « Notices. Notes et variantes », Maupassant, *Contes et nouvelles*, tome II, Éditions de la Pléiade. Paris: Gallimard, pp.1297-1724.
- FORESTIER, Louis (1992) « Le rire dans quelques contes normands de Maupassant », *Hommages à Jacques Landrink*. Dijon: Association Bourguignonne de Dialectologie et d'Onomastique, pp.163-175.
- FÄRNLÖF, Hans (2000). *L'art du récit court. Pantins et parasites dans les nouvelles de Maupassant*. Thèse de doctorat, Département du français et d'italien, Université de Stockholm.
- FÄRNLÖF, Hans (2007). « La poétique du parasite : quelques exemples d'éléments motivants dans les nouvelles de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 21, pp.131-144.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

GONON, Laetitia (2012). *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. <URL: <http://books.openedition.org/psn/1830>> [Consulté le 15/VI/ 2018]²⁴

GONON, Laetitia (2012a). « Introduction », *Le fait divers...*, pp.7-29. URL <<http://books.openedition.org/psn/1838>>. [Consulté le 15/VI/ 2018]

GONON, Laetitia (2012b) « Emprunts et méfiances du roman à l'égard du fait divers », *Le fait divers...* pp.223-253. URL <<http://books.openedition.org/psn/1856>> [Consulté le 15/VI/ 2018]

GROJNOWSKI, Daniel (1993). *Lire la nouvelle*. Paris: Dunod.

HAMON, Philippe (1993). « Misère de la mimesis. Lecture d'"Une famille" », *Maupassant et l'écriture* (éd. Forestier). Actes du Colloque de Fécamp. Paris: Nathan, pp.139-149.

HAMON, Philippe (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.

HAMON, Philippe (1997). « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, n° 97, pp.7-16.

HUTCHEON, Linda (1978). « Ironie et Parodie : Stratégie et Structure », *Poétique*, n° 36, pp.467-477.

LINTVELT, Jaap (1988). « Le jeu narratif dans "Le Crime au père Boniface" de Maupassant », *Protée*, vol. 16:1-2, pp.77-80.

MAUPASSANT, Guy de (1979). « Le Crime au père Boniface », *Contes et nouvelles*, tome II, édition de la Pléiade. Paris: Gallimard, pp.168-173.

MAUPASSANT, Guy de (1987). « Le Roman », *Romans*, édition de la Pléiade. Paris: Gallimard, pp.703-715.

ROSE, Margaret A. (1993). *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

TOMACHEVSKI, Boris (2001). « Thématique », *Théorie de la littérature* (éd. Todorov). Paris: Seuil, pp.267-312.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai (2006). « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 9 pages. <URL : <http://narratologie.revues.org/372>>. [Consulté le 30/VI/2018].

TRAN HUY, Minh (2017). *Les écrivains et les faits divers. Une autre histoire de la littérature*. Flammarion.

²⁴ Le document généré déploie une autre pagination que celle indiquée dans les références bibliographiques. Dans le texte courant, nous avons donné la page obtenue dans la version imprimable pour chaque chapitre. Pour des raisons de clarté, nous notons les deux chapitres cités en les séparant par « a » et « b ».

FÄRNLÖF, Hans, *Intercâmbio* 2^a série, vol. 11, 2018, pp. 8-28

TYNIA NOV, Iouri (2001). « De l'évolution littéraire », *Théorie de la littérature* (éd. Todorov). Paris: Seuil, pp.122-139.