

EDIT BORS

### **Les formes du silence : analyse textuelle de *Sur l'eau* de Maupassant**

Dans cette nouvelle de Maupassant, un canotier raconte « *une singulière aventure* » qui lui est arrivée. Un soir, l'ancre de son canot se trouve coincée, si bien qu'il doit se résigner à passer la nuit à bord. Peu à peu, il se sent pénétré d'inquiétude, d'angoisse et de terreur. Le brouillard l'enveloppe, puis se dissipe, laissant place à des visions étranges. Au matin deux pêcheurs l'aident à dégager l'ancre : ils ramènent avec elle « une masse noire » qui s'avère être le cadavre d'une vieille femme, avec une pierre au cou.

La singularité de cette aventure consiste en le surgissement de sentiments d'inquiétante étrangeté (Freud, 1985) suscités principalement par une désorientation intellectuelle et sensorielle, qui, tout en transformant le connu en inconnu, produit un dysfonctionnement au niveau de la perception et de l'interprétation de la réalité.

Quelles sont les circonstances qui, en effaçant la frontière entre fantaisie et réalité, suscitent l'angoisse, la peur et la terreur ? Freud parle de l'inquiétante étrangeté du silence, de la solitude et de l'obscurité, et en fait, c'est cette triade qui constitue la pierre d'angle de *Sur l'eau* de Maupassant : le personnage se trouve seul, coupé de contacts humains, dans une situation où l'obscurité et le silence produisent une désorientation visuelle et auditive accompagnée d'une incertitude intellectuelle, voire un trouble mental provisoire dû à l'absence de stimulus extérieurs sans lesquels, d'après Csíkszentmihályi (2007), la conscience est jetée dans le chaos. Il est prouvé que, privé d'effets auditifs et visuels, privé d'activités raisonnables, tout individu perdra tôt ou tard le contrôle de ses pensées, et sera en proie à des sentiments d'incertitude, à de vives inquiétudes et à des visions hallucinatoires.

Nous postulons, dans cette communication, que l'inquiétante étrangeté du silence (dont parle Freud) et de l'absence (dont parle Csíkszentmihályi) sont repérables dans cette nouvelle de Maupassant grâce à des marques textuelles

telles que le profil informatif (l'emploi privilégié des articles cataphoriques et des anaphores démonstratives), l'introduction du déterminant discontinu *un de ces... qui...* et les formes de la désignation des êtres réels et fantastiques.

### **1. Profil informatif**

Le profil informatif (Weinrich, 1989) d'un texte donné est déterminé par la répartition de la pré-information et de la post-information. Par principe, l'article anaphorique (qui porte le trait distinctif < CONNU >) se réfère à la pré-information déjà reçue que l'auditeur enregistre dans sa mémoire textuelle, alors que l'article cataphorique (qui porte le trait distinctif < INCONNU >) annonce à l'auditeur qu'il doit attendre une post-information.

En général, l'article anaphorique est employé plus fréquemment que l'article cataphorique, mais cette répartition varie selon les textes. D'après Weinrich (1989), on peut dire que dans les récits fantastiques, les articles anaphoriques et cataphoriques s'accumulent de façon à produire un profil informatif spécifique : les articles anaphoriques ont pour fonction de renvoyer au cadre connu de l'histoire tandis que les articles cataphoriques signalent le nouveau, l'inconnu, l'étrange. À tout cela s'ajoute que souvent, la post-information fournie effectivement dans le texte reste très modeste et ne sera pas développée davantage dans l'histoire. C'est-à-dire, les attentes éveillées par les articles cataphoriques ne sont donc que partiellement comblées et cela contribue largement à la fluidité mystérieuse des récits fantastiques.

Le profil informatif de *Sur l'eau* est aussi basé sur l'alternance des articles cataphoriques et anaphoriques. Ainsi, dans les extraits [1] et [2]<sup>1</sup> :

[1]

Un soir, comme je revenais tout seul et assez fatigué, traînant péniblement mon gros bateau, un océan de douze pieds, dont je me servais toujours la nuit, je m'arrêtai quelques secondes pour reprendre haleine auprès de la pointe des roseaux, là-bas, deux cents mètres environ avant le pont du chemin de fer. Il faisait un temps magnifique : la lune resplendissait, le fleuve brillait, l'air était calme. (Maupassant, 1997 : 21)

[2]

On n'entendait rien, rien : parfois seulement, je croyais saisir un petit clapotement presque insensible de l'eau contre la rive, et j'apercevais des

---

<sup>1</sup> Les soulignages ont pour rôle de faciliter la lecture du corpus.

groupes de roseaux plus élevés qui prenaient des figures surprenantes et semblaient par moments s'agiter.

Le fleuve était parfaitement tranquille, mais je me sentis ému par le silence extraordinaire qui m'entourait. Toutes les bêtes, grenouilles, crapauds, ces chanteurs nocturnes des marécages, se taisaient. Soudain, à ma droite, contre moi, une grenouille croassa. (Maupassant, 1997 : 21)

Dans le texte [1], on peut observer une dominance du < CONNU > sous forme d'articles anaphoriques, de localisations temporelles et spatiales, alors que dans le texte [2], on voit un glissement imperceptible du < CONNU > vers l'< INCONNU > dû à l'apparition des formes de l'article cataphorique qui sont les signes précurseurs de l'inquiétante étrangeté (*un petit clapotement, des groupes de roseaux, des figures*). L'apparition de l'inquiétante étrangeté est précédée d'effets de retardement assurés par des moyens syntaxiques, notamment par le déplacement des compléments circonstanciels au début de la phrase (*parfois seulement ; soudain, à ma droite, contre moi*), par l'emploi des prédicats verbaux en position finale (*se taisaient, croassa*), par l'énumération des sujets (*toutes les bêtes, grenouilles, crapauds, ces chanteurs nocturnes des marécages*) et par la répétition du complément d'objet direct (*rien*).

La description de ce « silence extraordinaire » est rompue par l'adverbe soudain, qui, tout en transformant le familier en étrange, nous introduit dans un monde fantastique : dans notre exemple, il s'agit d'une cataphore qui attribue à la grenouille bien connue un aspect étrange et inquiétant.

## **2. Imaginations fantastiques**

Une fois qu'on assiste à « l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Castex, 1951), le décor, les portraits, la description d'objets seront aussi porteurs de sens. Mais comment peut-on saisir l'insaisissable ? Comment peut-on dire l'indicible ? Comment peut-on envisager et décrire un monde fantastique inimaginable ? Considérons par exemple les extraits [3] et [4] :

[3]

J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques. Je me figurais qu'on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer, et que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'êtres étranges qui nageaient autour de moi. (Maupassant, 1997 : 22)

[4]

Je me vis, perdu, allant à l'aventure dans cette brume épaisse, me débattant au milieu des herbes et des roseaux que je ne pourrais éviter, râlant de peur, ne voyant pas la berge, ne retrouvant plus mon bateau, et il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond cette eau noire. (Maupassant, 1997 : 23)

Dans ces exemples, il y a deux procédés textuels qui méritent d'être notés : le premier procédé est relatif à la désignation des êtres surnaturels, le deuxième concerne l'emploi des anaphores démonstratives.

Ce monde fantastique, qui se révèle à nos yeux, est peuplé de fantômes invisibles et innommables qui sont en relation, d'après Freud (1985), avec la peur primitive de la mort et des cadavres. Si tous ces êtres, qui apparaissent dans les visions fantastiques, demeurent invisibles et innommables, on se demande par quels moyens il est possible de les désigner ?

On dispose, en premier lieu, de moyens lexicaux (*êtres étranges*, *une force invisible*<sup>2</sup>) et de moyens pronominaux (*on*), en second lieu, de moyens syntaxiques de la passivation (*se sentir tiré*) et en dernier lieu, de moyens textuels de la description qui permettent de décrire des êtres invisibles en énumérant les actions qui leur sont propres<sup>3</sup> : [êtres étranges] *nageaient autour de moi*, [on] *essayait de monter dans ma barque, je me sentirais tiré par les pieds au fond de cette eau noire*. Ces procédés textuels ont ceci de commun que, tout en effaçant les actants, ils permettent de désigner les êtres surnaturels à partir de leurs traces laissées dans le corps du texte.

Les imaginations fantastiques racontées dans cette nouvelle font usage d'un autre procédé typique qui n'apparaît qu'à cet endroit précis : il s'agit de l'emploi des anaphores démonstratives (*par ce brouillard opaque, dans cette brume épaisse, au fond de cette eau noire, cet effroi bête et inexplicable*<sup>4</sup>) accompagnées souvent d'adjectifs évaluatifs (*opaque, bête, inexplicable*, etc.) et constituant souvent un groupe prépositionnel (complément circonstanciel de lieu). D'une façon générale, le rôle des anaphores démonstratives pourrait être

---

<sup>2</sup> Cf. « je crus qu'un être ou qu'une force invisible l'attirait doucement au fond de l'eau [...] » (Maupassant, 1997 : 21).

<sup>3</sup> Nous renvoyons, sur ce point, à Adam et Petitjean (1989) qui considèrent ce type d'énoncés comme une variante de la description, appelée DA (description d'actions).

<sup>4</sup> Cf. « Cet effroi bête et inexplicable grandissait toujours et devenait de la terreur. » (Maupassant, 1997 : 23)

défini ainsi : « *Le démonstratif [...] est un anaphorique qui suppose une prise en charge énonciative (liée à sa valeur déictique) : l'anaphore démonstrative se prête ainsi à "reclassifier" le référent, à le renommer. Elle attire l'attention sur un nouvel aspect de l'objet, dénommé autrement, ou présenté sous un nouveau point de vue.* » (Herschberg-Pierrot, 1999 : 241).

Dans les exemples [3] et [4], la fonction des anaphores démonstratives est donc de renvoyer à une pré-information, c'est-à-dire au paysage déjà décrit, tout en lui attribuant un nouvel aspect, celui de l'inquiétante étrangeté qui prend corps dans l'ici et maintenant des sensations fantastiques.

### 3. *Mystère et réalité*

Le récit fantastique-étrange (Todorov, 1970), bien qu'en apparence surnaturel, débouche sur une interprétation rationnelle, en fait, tous les miracles racontés tout au long du récit reçoivent à la fin une explication logique. Quoique cette « *singulière aventure* » se termine aussi par une explication rationnelle des événements surnaturels, le mystère caché ne se dissipe tout de même pas. On voit bien dans le texte [5] que le mystère fait partie intégrante de la réalité : même si la post-information est fournie immédiatement (*un poids, une masse ; le cadavre*), la tension est assurée par des procédés de retardement, notamment par l'antéposition des compléments (*alors, peu à peu*) et par la répétition des adverbes (*doucement, doucement*), comme on peut le voir dans l'extrait [5] :

[5]  
 J'aperçus une autre barque, nous la hélâmes. L'homme qui la montait unit ses efforts aux nôtres ; alors, peu à peu, l'ancre céda. Elle montait, mais doucement, doucement, et chargée d'un poids considérable. Enfin nous aperçûmes une masse noire, et nous la tirâmes à mon bord :  
 C'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou.  
 (Maupassant, 1997 : 25)

L'article anaphorique dans le GN *le cadavre* renvoie à plusieurs niveaux d'informations ; au niveau supérieur, il renvoie immédiatement à des termes pourvus d'articles cataphoriques (*une masse, un poids*) ; au niveau moyen, il renvoie, d'une façon retardée, à l'ancre qui a accroché « *quelque chose au fond*

de l'eau »<sup>5</sup> ; au niveau inférieur, il renvoie à la métaphore de cimetière<sup>6</sup> qui unit l'image du fleuve à celui d'un lieu où sont entassés des cadavres ; et il éveille, dans les profondeurs de l'âme, cette peur primitive des morts et des cadavres (Freud, 1985) représentée par l'apparition des fantômes.

On voit donc qu'un mystère éternel règne à tous les niveaux de la réalité. Même si on arrive à déchiffrer quelques mystères apparents, le récit nous laisse à la fin dans une incertitude profonde : il ne sera rien dit sur la vieille femme dont le corps a été retrouvé. Son identité, la cause et les circonstances de sa mort n'étant pas exposées, on s'imagine d'autres victimes éventuellement cachées dans ce cimetière secret.

#### **4. L'effet d'inquiétante étrangeté : crédibilité et authenticité**

Au début de cette communication, nous avons parlé de l'inquiétante étrangeté du silence, de la solitude et de l'obscurité sans avoir mentionné le problème de la crédibilité et de l'authenticité, pourtant, un récit fantastique qui n'est pas crédible sera dépourvu de sentiments d'inquiétante étrangeté.

Pour assurer donc la crédibilité et l'authenticité du récit, Maupassant se sert d'abord du procédé du dédoublement du narrateur (Ozward, 1996) : on distingue un narrateur A, à qui l'histoire est racontée, et un narrateur B (le canotier) qui raconte, à la première personne, une expérience dite vécue. L'autre procédé ayant pour fonction de rendre l'histoire racontée crédible et authentique, est l'emploi du déterminant *un de ces...qui...* (Bordas, 2001). Il s'agit ici d'un usage élargi de la *deixis* qui « [...] loin d'être une désignation des objets matériellement présents dans l'axe du discours, renvoie à toutes les zones de connaissances passées du locuteur, telles qu'elles sont actualisées par le moment de l'énonciation. » (Bordas, 2001 : 33).

Dans des exemples comme [6] et [7] :

---

<sup>5</sup> Cf. « Je tirai sur ma chaîne ; le canot se mit en mouvement, puis je sentis une résistance, je tirai plus fort, l'ancre ne vint pas ; elle avait accroché quelque chose au fond de l'eau et je ne pouvais pas la soulever ; je recommençai à tirer, mais inutilement. » (Maupassant, 1997 : 21)

<sup>6</sup> Cf. « Vous autres, habitants des rues, vous ne savez pas ce qu'est la rivière [...] c'est en effet le plus sinistre des cimetières où l'on n'a point de tombeau. » (Maupassant, 1997 : 20)

[6]

C'était une de ces fantasmagories du pays des fées, une de ces visions racontées par les voyageurs qui reviennent de très loin et que nous écoutons sans les croire (Maupassant, 1997 : 24)

[7]

Le jour venait, sombre, gris, pluvieux, glacial, une de ces journées qui vous apportent des tristesses et des malheurs. (Maupassant, 1997 : 24)

Dans cette nouvelle, *un de ces... qui... + vous /nous + présent dilaté* (à valeur de vérité générale) implique le lecteur dans l'univers fantastique tout en s'appuyant sur sa complicité<sup>7</sup>. Cet emploi particulier du déterminant *un des ces... qui...* a pour fonction de présupposer un savoir commun partagé par le lecteur et le narrateur, un savoir existant en dehors de la fiction et de produire un effet de réel énonciatif.

### **Conclusion**

L'élément le plus important de cette analyse reste cependant le fait que l'effet d'inquiétante étrangeté des récits fantastiques, semble-t-il, bien que dû en grande partie à des variations individuelles, peut être repéré dans le texte surtout à l'aide de procédés textuels de la cohésion. Nous espérons avoir démontré que la répartition des articles anaphoriques et cataphoriques, le choix des expressions dénominales, l'emploi des anaphores démonstratives et des déterminants discontinus *un de ces... qui...* sont autant d'outils qui nous permettent de pénétrer le mystère du discours fantastique.

### **Références bibliographiques**

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André (1989), *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.

BORDAS Éric (2001), « Un stylème dix-neuviémiste. Le déterminant discontinu *un de ces...qui...* », *L'Information grammaticale*, n° 90, p. 32-43.

CASTEX Pierre-Georges (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti.

---

<sup>7</sup> Cf. « Il s'agit d'une représentation démonstrative d'une réalité convoquée par présupposition de connaissance, ce qui est un facteur à la fois de dramatisation de l'énonciation et de complicité pour les instances concernées. » (Bordas, 2001 : 34)

CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály (2007), *A fejlődés útjai. A harmadik évezred pszichológiája* [The Evolving Self. A Psychology for the Third Millenium], Budapest, Nyitott Könyvműhely.

FREUD Sigmund (1985), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, p. 209-265.

HERSCHBERG-PIERROT Anne (1999), *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, p. 231-261.

MAUPASSANT Guy de (1997), *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Pocket, p. 19-26.

OZWALD Thierry (1996), *La nouvelle*, Paris, Hachette.

TODOROV Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.

WEINRICH Harald (1989), *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/ Hatier, p. 201-216.

---

EDIT BORS

Université Catholique de Piliscsaba  
Courriel : bors.edit@btk.ppke.hu