

Oppositions lexicales et descriptives dans les contes fantastiques de Maupassant

Annette ABKEH

Université Azad Islamique, Téhéran

Maître-Assistante

E-mail: Abkeh@yahoo.com

(Date de réception: 10 /01 /2009 - Date d'approbation: 18 /03/ 2009)

Résumé

Pour créer le fantastique, Maupassant a recours à différentes stratégies. Vers la fin de sa vie, il s'intéresse de plus en plus au fantastique mais ne veut pas céder à la tentation d'une écriture trop facile qui ne conviendrait pas à un siècle de plus en plus scientifique. Le défi qu'il se lance est alors de pousser le réalisme aux limites du vraisemblable afin de susciter une hésitation totale chez son lecteur, pour que ce dernier, une fois le livre fermé, ne trouve pas de réponse satisfaisante à ses questions.

Pour ce faire, Maupassant emploie différentes techniques censées créer un univers où il est difficile tant pour le protagoniste principal que pour le lecteur de se faire une opinion de la nature des faits dont il est question. Il s'agit de nombreux contrastes (tant au niveau lexical que descriptif), de la multiplication des explications à propos des faits étranges qui se produisent, de la métaphorisation ainsi que de la modalisation. En se concentrant sur la première technique, on peut constater que malgré les moyens mis en place pour semer le doute, la cohérence reste inébranlable. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce sont ces mêmes procédés qui renforcent la cohérence. Ils ne sont qu'une façon détournée de signifier le réel. Autrement dit, la présence d'éléments contradictoires n'affecte pas la cohérence, permettant au vraisemblable des récits de rester intact.

Mots clés: Fantastique, Peur, Réalisme Fantastique, Contrastes Lexicaux et Descriptifs.

Introduction

L'une des raisons de la marginalité du genre fantastique s'explique probablement dans la difficulté de le définir. Dès le début du XIX^e siècle, au moment où le fantastique connaît son essor, certains se sont attelés à poser les assises théoriques du genre. Castex, en publiant en 1951, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, y propose une définition devenue par la suite célèbre:

«Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle de récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou ses terreurs. «Il était une fois» écrivait Perrault; Hoffman, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière.» (Catex; 1962, p. 8)

En 1966, Roger Caillois publie une *Anthologie de la littérature fantastique* où il propose à son tour une définition du genre:

«Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne voile aucune régularité: il fait partie des choses; [...]. Au contraire dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle.» (Caillois; 1966, pp. 8-9)

Dans son ouvrage *Introduction à la littérature fantastique*, considéré comme un des classiques du genre Tzvetan Todorov propose la définition suivante du fantastique:

«Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.»
(Todorov; 1972; p. 29)

On parle donc beaucoup du fantastique sans toutefois aboutir à une définition qui saisit le terme dans sa globalité et qui n'exclut pas une partie des textes. Il est certain que le versant fantastique de Maupassant ne pose aucun problème puisqu'il adhère à toutes les définitions du fantastique. Il est toutefois intéressant de noter que presque tous ceux qui se sont penchés sur la question du fantastique ont admis que le réalisme y est très souvent présent. Il est clair que le fantastique s'inscrit dans un monde qui est dépeint comme le nôtre, car

« le fantastique n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien. C'est là qu'il apparaît- toujours irrémédiablement, exclusivement. C'est la banalité des jours qu'il dérange, c'est le fragile ordre terrestre qu'il met en péril, c'est l'horizon des contraintes et des conventions. » (Baronian; 1977, p. 16)

Si le fantastique et le réalisme ne peuvent être confondus ou réduits au même genre, le réalisme est une condition à laquelle le fantastique doit se soumettre et leur union ne relève nullement du paradoxe. C'est ce qui différencie le fantastique en tant que discours et le fantastique en tant que terme générique.

Pour introduire la peur, l'une des conditions du genre fantastique dans le cadre du récit, Maupassant a recours à différentes stratégies qui lui permettent de créer un univers où il est difficile tant pour le personnage principal que pour le lecteur de se faire une opinion quant à la nature des faits dont il est question. L'un des moyens pour lui est d'introduire de

nombreux contrastes tant au niveau lexical que descriptif.

I. Oppositions lexicales

Créer l'horreur est une minutieuse opération par laquelle il faut forcer les limites du réalisme, en restant toutefois dans le cadre qu'il nous impose. Dans chacun de ses récits, Maupassant s'assure de maintenir le fragile équilibre entre tous les éléments qui lui permettent d'exploiter un genre, ancré dans deux mondes traditionnellement opposés. Puisque si la peur naît d'événements étranges, pour ensuite devenir de la terreur, c'est qu'elle puise dans le réel. Ce qui transmet la peur du narrateur au lecteur, c'est l'étrange. Sans crédibilité, l'effarement ne peut s'installer. Qui peut encore prétendre avoir peur des monstres, des gnomes ou des sorcières ? Mais qui peut également prétendre ne jamais avoir eu peur, seul dans le noir, d'ombres ou de bruits qu'on ne sait reconnaître: «née d'un incident parfois anodin et presque imperceptible, la peur s'étend désormais son ombre sur l'existence entière.» (Pierrot; 1977, p. 191)

Cette peur, même si elle peut sembler irrationnelle et démesurée, augmente d'intensité et prend parfois des allures gigantesques. Lorsque celle-ci perd le contrôle, lorsque le lecteur succombe à l'horreur, c'est là que naît l'effarement. Il devient donc prisonnier d'un engrenage d'où il lui est impossible de sortir.

Dans les récits de Maupassant, on pourrait déceler une multitude d'oppositions lexicales qui, sans créer le doute de manière directe, fournissent au climat un caractère particulier. En joignant des mots qui habituellement ne se côtoient pas de façon spontanée, la cohabitation de deux principes normalement opposés (réalisme et fantastique) est ainsi facilitée.

Dans *La peur* par exemple, le narrateur voyageant dans un train décrit son voisin comme

«un **original** assurément, **fort instruit**, et qui semblait peut-être un

peu **détraqué**». Mais, rajoute-t-il, «quels sont les **sages** et les **fous**, dans cette vie où la **raison** devrait souvent s'appeler **sottise** et la **folie** s'appeler **génie**.» (Maupassant; 1968, p. 199)

La diatribe dans laquelle ce personnage fait part de son opinion nostalgique sur le fantastique d'autrefois, laisse le lecteur indécis. A-t-il raison ou tort ? Nous ne pouvons réellement trancher, car bien que «fort instruit», il apparaît également «détraqué» aux yeux du narrateur.

Dans *Le Horla*, le narrateur affirme qu'il avait «jour et nuit la **sensation**, la **certitude** de la présence de cet insaisissable voisin.» (*Ibid*, p. 827) Remarquons que rien n'exprime mieux le doute que le jumelage de ces deux mots qui se contredisent, et qui traduisent par le fait même l'hésitation essentielle au réalisme fantastique.

Lorsque dans *Apparition*, nous apprenons qu'après «un an de félicité surhumaine et d'une passion inapaisée», l'épouse de l'ami du narrateur est «morte subitement d'une maladie de cœur, tuée par l'amour lui-même sans doute» (*Ibid*, p. 781), nous sommes tout de suite plongés dans l'insolite de la suite du récit. Si on peut mourir d'amour, tout devient alors possible.

Cette ouverture vers l'au-delà du possible est également décrite dans *Magnétisme*, où le narrateur déclare: «Vous avez tous déjà fait de ces rêves singuliers, n'est-ce pas, qui vous rendent **maîtres de l'impossible**, qui vous ouvrent des portes infranchissables (...) Cette illusion **adorable** et **brutale**, qui semble une réalité !» (*Ibid*, p. 54)

Dans ce passage, il est possible d'établir un double contraste grâce aux noms *illusion* et *réalité* et aux deux adjectifs *adorable* et *brutale*. L'emploi de ces adjectifs vient renforcer l'opposition entre le fantastique et le quotidien. Le réveil du narrateur est marqué par deux autres adjectifs qui viennent réitérer les sentiments contradictoires éprouvés simultanément. «Après mon réveil **exquis** et **décevant**». (*Ibid*)

Le narrateur ne peut expliquer les événements dont il témoigne. Etait-ce un rêve ? Est-ce la réalité ? Tout est en place pour semer le doute, et les

oppositions lexicales viennent alimenter cette ambiguïté.

Nous pouvons faire les mêmes observations dans *La chevelure*, où les moments surnaturels sont marqués par des oppositions surprenantes. En effet, le narrateur s'éprend d'une chevelure qu'il trouve dans un meuble ancien dont il vient de faire l'acquisition:

« Je tournais la clé de l'armoire avec ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce **ruisseau charmant de cheveux morts.**» Il ajoute plus loin «par ce contact **froid, glissant, irritant, affolant, délicieux** (...) J'étais **heureux et torturé**» (*Ibid*, p.112)

Le rapprochement des adjectifs «charmant» et «mort» exprime la confusion engendrée par le phénomène. Comment peut-on prétendre prendre plaisir à un contact «froid, glissant, irritant» et même «affolant» et le qualifier en même temps de «délicieux»? Avec cette chevelure, le narrateur affirme qu'il éprouve un «ravisement surhumain, la joie profonde, inexplicable de **posséder l'Insaisissable, l'Invisible**» (*Ibid*, p.113)

Bien que le lecteur soit tenté de croire qu'il a simplement affaire à un fou, il doit se rendre à l'évidence du contraire. En effet, le premier narrateur, celui qui lui fait part de ce manuscrit, avoue qu'il a ressenti, lui aussi, le même tiraillement au premier contact de cette chevelure: «Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de **dégoût** et d'**envie**, de **dégoût** comme au contact des objets traînés dans les crimes, et d'**envie** comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse.» (*Ibid*) Le phénomène insolite est donc vécu comme une tentation du mal (chose infâme) parce qu'il ne peut pas être expliqué par les lois rationnelles de notre monde (chose mystérieuse).

Les autres textes offrent le même scénario. Devant l'inexplicable, le narrateur jure avoir vu, senti, entendu, voire même touché à l'une ou plusieurs de ces manifestations pourtant impossibles. Placé devant cette

impasse, il ne lui est guère possible de trancher. La juxtaposition de mots exprimant des valeurs si contradictoires vient donc amplifier les sentiments de malaise et d'hésitation procurés par le récit.

II. Oppositions descriptives

A travers son choix lexical, Maupassant parvient à créer une ambiguïté propre au réalisme fantastique. Le même effet est aussi obtenu grâce aux nombreuses descriptions. Cette fois, ce sont des phrases complètes qui procurent l'étonnement et qui sèment le doute. Nous pouvons observer cet effet dans *Sur l'eau* où le canotier décrit la sensation que nous procure la rivière: «l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière: et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau.» (*Ibid*, p: 54)

Cette comparaison fait réfléchir aux dangers de la rivière et annonce déjà la fin où le pêcheur découvre le cadavre d'une vieille femme accrochée à son ancre.

Pour créer une atmosphère si étrange, Maupassant compare dans la même nouvelle la mer et la rivière. Il s'assure toutefois de peindre la deuxième comme étant la plus terrifiante malgré son calme et sa douceur apparente:

«Elle [la mer] est souvent dure et méchante, c'est vrai, mais elle crie, elle hurle, elle est loyale la grande mer; tandis que la rivière est silencieuse et perfide. Elle ne gronde pas, elle coule toujours sans bruit, et ce mouvement éternel de l'eau qui coule est plus effrayant pour moi que les hautes vagues de l'océan. (...) Eh bien, je crois que les histoires chuchotées par les roseaux minces avec leurs petites voix douces doivent être encore plus sinistres que les drames lugubres racontés par les hurlements des vagues.» (*Ibid*, p. 55)

En opposant les deux, Maupassant sème le doute. Comment la rivière peut-elle devenir plus menaçante que la mer? s'interroge le lecteur. Malgré la logique de son explication, La mer déchaînée, comme il l'explique,

semble plus terrifiante que la rivière, mais au fond c'est la rivière qui fait plus peur par sa nature sournoise et perfide, tout comme le fantastique qui peut surgir du réel sans prévenir:

«J'étais ballotté comme au milieu d'une tempête; j'entendis des bruits autour de moi; je me dressai d'un bond: l'eau brillait, tout était calme.» (*Ibid*, p.56)

Ces contradictions ne mettent nullement en cause la logique ou la cohérence, mais elles réussissent à faire hésiter le narrateur et donc indirectement le lecteur. Dans «*Apparition*» on retrouve cette même idée lorsque Maupassant propose deux façons d'interpréter la nature, comme le souligne Jacques Le Marinel:

«La description présente la nature sous deux aspects antithétiques, contradictoires: «à travers les prairies», puis «dans la forêt», la nature, accueillante, bienfaisante, produit sur le narrateur un effet euphorisant. A cette nature épanouie s'oppose de façon paradoxale le caractère abandonné du domaine: «l'herbe emplissait les allées; on ne distinguait plus les plates-bandes du gazon.» (Le Marinel; 1993, p. 156)

Par cette opposition les paroles de l'ami du narrateur sont justifiées, puisqu'il lui avait dit la veille que dans cette chambre «*gisait son bonheur*». (Maupassant; p:782) Spontanément, nous ne serions pas portés à associer le verbe *gésir* au nom *bonheur*. L'expérience vécue par le narrateur à travers les prairies puis la forêt ressemble donc à celle de son ami avant la mort de sa femme: «extase de bonheur (...) félicité surhumaine» (*Ibid*; p: 781). L'arrivée au château abandonné où la vue désolante surprend le narrateur correspond au sentiment éprouvé par son ami, car depuis la mort de son épouse, là «*gisait*» maintenant «son bonheur».

Les textes fouillent d'exemples où les contrastes choisis par Maupassant créent l'insolite. Dans «*La main*», une description d'objet est si étrange que nous sommes en droit de nous demander si elle est réelle ou fruit de son

imagination:

«(...) Sur un carré de velours rouge, un objet noir se détachait. Je m'approchai: c'était une main, une main d'homme. Non pas une main de squelette, blanche et propre, mais une main noire desséchée, avec les ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien, de sang pareil à une crasse, sur les os coupés net, comme d'un coup de hache vers le milieu de l'avant-bras.» (*Ibid.*, p. 1119)

Cette description très réaliste d'une main coupée procure, à travers le jeu des contrastes, un effet surprenant, presque fantastique. Cette lutte constante entre deux mondes opposés force le narrateur à se questionner. N'a-t-il pas tout simplement succombé à la folie ? Ce phénomène d'autoscopie le pousse à observer et analyser dans les moindres détails les événements dont il est témoin, et parfois même victime. Cette tentative de rationalisation permet à Maupassant d'instaurer, ou plutôt de conserver, le doute et l'hésitation qui se sont installés.

Pour tenter de comprendre, et de nous faire comprendre l'essence des phénomènes dont il a été témoin, le narrateur fournit donc de nombreuses explications. Quoique vaines puisque le problème reste insoluble, ces explications sont toutefois nécessaires, car elles visent à renforcer la crédibilité du narrateur. Si ce dernier ne cherchait pas à comprendre ce qui lui était arrivé, nous aurions l'impression que son récit était fabriqué de toute pièce. Mais puisqu'il s'obstine à vouloir comprendre ce qui est inexplicable, le récit reste dans le vraisemblable. Sa persistance montre qu'il est bien convaincu d'avoir vécu ces événements, et peu importe donc que ceux-ci soient d'origine fantastique ou réelle.

Même s'ils restent inexplicables, ces événements ont bel et bien eu lieu. C'est dans cette incertitude, dans cette «hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel», pour reprendre l'expression de Todorov, que s'accomplit le réalisme fantastique.

Conclusion

Grâce aux nombreux contrastes lexicaux et descriptifs, à la multiplication des explications, qui ne sont autres que des tentatives de rationalisation, à la métaphorisation ainsi qu'à la modalisation, Maupassant réussit à semer un doute si profond que le lecteur en reste perplexe. L'auteur parvient également à créer assez de doute pour que se rencontrent le possible et l'impossible. Et c'est au confluent de ces deux mondes qu'il parvient à pousser le lecteur dans l'effarement. Nous avons essayé de démontrer que Maupassant exploite cette peur à fond dans ses récits fantastiques grâce notamment au choix du lexique et des descriptions. En empruntant des mots appartenant au domaine de l'horreur et par les effets de contraste, il crée un climat de terreur. Si la peur n'est pas toujours ressentie par le personnage principal, elle est toutefois transmise au lecteur par un rapport de similarité et d'identification avec le personnage. Si nous étions confrontés aux mêmes situations, si nous devions faire face aux mêmes conflits, notre réaction serait identique. Arrivée à son point culminant, l'horreur assaillit l'esprit du protagoniste et s'infiltré sournoisement dans celui du lecteur.

Bibliographie

- BARONIAN, Jean Baptiste, *«Un nouveau fantastique, esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire»*, L'Age d'homme, Lausanne, 1977.
- CAILLOIS, Roger, *«De la féerie à la science-fiction»* dans *«Anthologie de la littérature fantastique»*, Gallimard, Paris, 1966.
- CASTEX, Pierre-Georges, *«Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant»*, José Corti, Paris, 1962.
- LE MARINEL, Jacques, *«Maupassant conteur fantastique ?»*, L'Ecole des lettres, 1993.
- MAUPASSANT, GUY (de), *«Contes et nouvelles»*, tome I et II, Pléiade, Paris, 1987.
- PIERROT Jean, *«L'imaginaire décadent (1800-1900)»*, PUF, Paris, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *«Introduction à la littérature fantastique»*, Seuil, Paris, 1972.